



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E  
CULTURA CONTEMPORÂNEAS - PÓS-COM**

**THAÍS VIEIRA COSTA**

**EXPERIÊNCIAS *QUEER* NAS CINEMATOGRAFIAS  
AFRICANAS:  
POSSIBILIDADES ANALÍTICAS ENTRE A REPRESENTAÇÃO E O  
FIGURAL**

Salvador, BA  
2025

**THAÍS VIEIRA COSTA**

**EXPERIÊNCIAS *QUEER* NAS CINEMATOGRAFIAS  
AFRICANAS:  
POSSIBILIDADES ANALÍTICAS ENTRE A REPRESENTAÇÃO E O  
FIGURAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo R. S. Ribeiro

Salvador, BA  
2025

Dados internacionais de catalogação-na-publicação  
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Costa, Thaís Vieira.

Experiências queer nas cinematografias africanas: possibilidades analíticas entre a representação e o  
figural / Thaís Vieira Costa. - 2025.  
165 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2025.

1. Comunicação e cultura. 2. Cinema africano. 3. Cinema - África do Sul. 4. Cinema - Quênia. 5. Identidade de gênero no cinema. 6. Homossexualidade no cinema. 7. Crítica cinematográfica. 8. Trengove, John, 1978- . Inxeba - The wound (Filme). 9. Malebogo, Tebogo. Heaven reaches down to earth (Filme). 10. Chuchu, Jim, 1982- . Stories of our lives (Filme). I. Ribeiro, Marcelo Rodrigues Souza. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 791.43096

CDU - 791.43(6)



*Universidade Federal da Bahia*

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA  
CONTEMPORÂNEA (POSCOM)**

**ATA Nº 1**

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEA (POSCOM), realizada em 28/03/2025 para procedimento de defesa da Dissertação de MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS no. 1, área de concentração Comunicação e Cultura Contemporâneas, da candidata THAÍS VIEIRA COSTA, de matrícula 2023103521, intitulada Experiências queer nas cinematografias africanas: possibilidades analíticas entre a representação e o figural. Às 14:00 do citado dia, pelo Google Meet, foi aberta a sessão pelo presidente da banca examinadora Prof. Dr. MARCELO RODRIGUES SOUZA RIBEIRO, que apresentou os outros membros da banca: Profª. JUSCIELE CONCEIÇÃO ALMEIDA DE OLIVEIRA e Profª. Dra. CATERINA ALESSANDRA REA. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo presidente que passou a palavra à examinada para apresentação do trabalho de Mestrado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pela candidata, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

**Dra. CATERINA ALESSANDRA REA, UNILAB**

Examinadora Externa à Instituição

**JUSCIELE CONCEIÇÃO ALMEIDA DE OLIVEIRA, Uda**

Examinadora Interna

**Dr. MARCELO RODRIGUES SOUZA RIBEIRO, UFBA**

Presidente

**THAÍS VIEIRA COSTA**

Mestrando(a)



Aos meus ancestrais que estão no céu e na terra. Aos meus descendentes que estão por vir.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a toda a ancestralidade que me permitiu estar aqui no Àiyé e conceber esta pesquisa com a qual me identifico muito.

A Ogum, pela determinação e força nos caminhos da vida.

Aos meus familiares e amigos, que, com suas maneiras de escutas e cuidados, contribuíram para a realização desta dissertação.

Ao meu orientador, Marcelo Ribeiro, por toda a dedicação e parceria, que me orientou da melhor forma possível em minha pesquisa, tanto da Graduação quanto no Mestrado.

A Ana Camila Esteves, Morgana Gama e Jusciele Oliveira pelas contribuições e trocas referentes aos estudos do cinema africano aqui no Brasil.

Ao Instituto Itéramãxe, pelas mentorias, aulas e apoio no momento da seleção do mestrado.

A Agência CAPES, pela concessão da bolsa para desenvolver a minha pesquisa.

A todos agradeço pela contribuição nessa jornada pessoal e acadêmica. Meu muito obrigada!

"Se eu esperar que outra pessoa valide minha existência,  
isso significará que estou me prejudicando."  
Zanele Muholi



## RESUMO

Esta dissertação investiga as dissidências sexuais e de gênero em contextos sul-africanos e quenianos por meio da análise de três filmes contemporâneos: *Inxeba – The Wound* (2017) e *Heaven Reaches Down to Earth* (2020), da África do Sul, e *Stories of Our Lives* (2014), do Quênia. A pesquisa parte do reconhecimento de que experiências dissidentes existiram no período pré-colonial (Murray; Roscoe, 1998), ainda que tenham sido silenciadas por discursos normativos ao longo da história. Dois imaginários predominam nas narrativas sobre essas vivências no continente: o da homofobia estrutural e o que as interpreta como importações ocidentais (Ekine; Abbas, 2018; Rea *et al.*, 2018). A partir dos estudos cinematográficos, com ênfase na análise fílmica de representação (Hall, 2016) e figural (Brenetz, 2023), a dissertação examina como as cinematografias africanas queer articulam essas experiências por meio de elementos visuais, simbólicos e narrativos, abordando questões como desejo, conflito identitário, corporeidade, natureza e prazer. Também são considerados os contextos de produção e recepção das obras, assim como outras linguagens artísticas, como fotografias e literatura, que dialogam com os filmes. O objetivo central é identificar de que maneira os recursos figurais das obras desafiam concepções normativas e constroem novas imagens sobre identidades dissidentes no continente africano. Ao fim, reafirma-se o papel do cinema como linguagem potente na elaboração de subjetividades e na ampliação das discussões sobre gênero e sexualidade na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Cinemas africanos *queer*. Análise fílmica. Experiências *queer*. África do Sul. Quênia.

## ABSTRACT

This dissertation investigates sexual and gender dissidences in South African and Kenyan contexts through the analysis of three contemporary films: *Inxeba – The Wound* (2017) and *Heaven Reaches Down to Earth* (2020), from South Africa, and *Stories of Our Lives* (2014), from Kenya. The research starts from the recognition that dissident experiences existed in the pre-colonial period (Murray; Roscoe, 1998), although they have been silenced by normative discourses throughout history. Two dominant imaginaries prevail in narratives about these experiences on the continent: that of structural homophobia and the interpretation of queerness as a Western import (Ekine; Abbas, 2018; Rea *et al.*, 2018). Based on film studies, with emphasis on representational analysis (Hall, 2016) and figural analysis (Brenetz, 2023), this dissertation examines how queer African cinemas articulate these experiences through visual, symbolic, and narrative elements, addressing issues such as desire, identity conflict, corporeality, nature, and pleasure. It also considers the contexts of production and reception of the works, as well as other artistic languages, such as photography and literature, that dialogue with the films. The central aim is to identify how the figural resources in the films challenge normative conceptions and construct new images of dissident identities on the African continent. Ultimately, the study reaffirms the role of cinema as a powerful language in shaping subjectivities and expanding contemporary discussions on gender and sexuality.

**Keywords:** Queer African cinemas. Film analysis. Queer experiences. South Africa. Kenya.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                                                                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Figura 1</b> – Prancha a): Paisagens montanhosas dos filmes <i>Heaven Reaches Down to Earth</i> (2020) e <i>Inxeba - The Wound</i> (2017).....                 | 63  |
| <b>Figura 2</b> – Momento da fogueira no filme <i>Heaven Reaches Down to Earth</i> (2020).....                                                                    | 71  |
| <b>Figura 3</b> – Prancha b): Elementos aquáticos nos filmes <i>Inxeba - The Wound</i> (2017) e <i>Heaven Reaches Down to Earth</i> (2020).....                   | 74  |
| <b>Figura 4</b> – Momentos de afetividade no filme <i>Inxeba - The Wound</i> (2017).....                                                                          | 78  |
| <b>Figura 5</b> – Momento em que Kama e Patrick observam as pessoas queer em frente à boate no filme <i>Stories of Our Lives</i> (2014).....                      | 81  |
| <b>Figura 6</b> – Momento em que Patrick vai para a boate queer no filme <i>Stories of Our Lives</i> (2014) .....                                                 | 83  |
| <b>Figura 7</b> – Momento de indecisão de Patrick em relação aos seus desejos e quando Kama o vê na boate queer no filme <i>Stories of Our Lives</i> (2014) ..... | 85  |
| <b>Figura 8</b> – Recursos de flashbacks no filme <i>Stories of Our Lives</i> (2014).....                                                                         | 86  |
| <b>Figura 9</b> – Momento de retorno do Patrick na boate, quando ele vê sua paquera dançando com outro homem no filme <i>Stories of Our Lives</i> (2014).....     | 88  |
| <b>Figura 10</b> – Momento em que Kama vai até a casa de Patrick confrontá-lo por conta de sua sexualidade no filme <i>Stories of Our Lives</i> (2014) .....      | 89  |
| <b>Figura 11</b> – Momento em que Fiona confronta Raymond em relação aos seus desejos pelo amigo no filme <i>Stories of Our Lives</i> (2014) .....                | 91  |
| <b>Figura 12</b> – Conversa entre Raymond e Athman no filme <i>Stories of Our Lives</i> (2014).....                                                               | 93  |
| <b>Figura 13</b> – Pedido de desculpas de Raymond para Athman no filme <i>Stories of Our Lives</i> (2014) .....                                                   | 96  |
| <b>Figura 14</b> – Momento de fuga de Patrick no filme <i>Stories of Our Lives</i> (2014) .....                                                                   | 98  |
| <b>Figura 15</b> – Momento de saída de Raymond da fazenda no filme <i>Stories of Our Lives</i> (2014) .....                                                       | 101 |
| <b>Figura 16</b> – Corpos sendo banhados no filme <i>Inxeba - The Wound</i> (2017) .....                                                                          | 106 |
| <b>Figura 17</b> – <i>Nothing to Lose IX (Bodies of Experience)</i> , 1989 .....                                                                                  | 109 |
| <b>Figura 18</b> – <i>Maternal Milk</i> , 1986 .....                                                                                                              | 110 |
| <b>Figura 19</b> – Momento dos cuidados do ferimento da iniciação do filme <i>Inxeba - The Wound</i> (2017) .....                                                 | 111 |
| <b>Figura 20</b> – Momento em que Xolani e Vijam se encontram na montanha para se relacionarem no filme <i>Inxeba - The Wound</i> (2017).....                     | 113 |

|                                                                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Figura 21</b> – Momento do ato sexual entre Xonali e Vija no filme Inxeba - The Wound (2017)                     | 114 |
| <b>Figura 22</b> – Falo Dourado (Golden Phallus), 1989                                                              | 118 |
| <b>Figura 23</b> – Cada momento conta (Anticorpos Extáticos) [Every Moment Counts (Ecstatic Antibodies)], 1987-1988 | 119 |
| <b>Figura 24</b> – Momento em que Xolani e Vija se relacionam na cachoeira no filme Inxeba - The Wound (2017)       | 120 |
| <b>Figura 25</b> – Momento de afeto entre Tumelo e Tau no filme Heaven Reaches Down to Earth (2020)                 | 124 |

## SUMÁRIO

|          |                                                                                                                                              |            |
|----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1</b> | <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                                                                                      | <b>14</b>  |
| 1.1      | CAMINHOS DE PESQUISA .....                                                                                                                   | 14         |
| 1.2      | CENÁRIOS DA PESQUISA .....                                                                                                                   | 17         |
| 1.3      | ESTRUTURAÇÃO DA DISSERTAÇÃO .....                                                                                                            | 22         |
| <b>2</b> | <b>CENÁRIOS POSSÍVEIS PARA AS DISSIDÊNCIAS AFRICANAS .....</b>                                                                               | <b>24</b>  |
| 2.1      | CONTEXTOS <i>QUEER</i> NO CONTINENTE AFRICANO .....                                                                                          | 24         |
| 2.2      | LEIS .....                                                                                                                                   | 29         |
| 2.3      | LUTAS .....                                                                                                                                  | 32         |
| <b>3</b> | <b>CAMINHOS IMAGINÁVEIS PARA AS CINEMATOGRAFIAS AFRICANAS<br/><i>QUEER</i>: POSSIBILIDADES <i>QUEER</i> NA ÁFRICA DO SUL E NO QUÊNIA ...</b> | <b>36</b>  |
| 3.1      | CINEMAS <i>QUEER</i> AFRICANOS .....                                                                                                         | 36         |
| 3.2      | CINEMAS <i>QUEER</i> DA ÁFRICA DO SUL E DO QUÊNIA .....                                                                                      | 43         |
| <b>4</b> | <b>FIGURATIVIDADE <i>QUEER</i> .....</b>                                                                                                     | <b>59</b>  |
| 4.1      | PAISAGENS .....                                                                                                                              | 62         |
| 4.1.1    | Montanha/Floresta .....                                                                                                                      | 63         |
| 4.1.2    | Fogo/ Água .....                                                                                                                             | 71         |
| 4.2      | AFIRMAÇÕES DA FLUIDEZ SEXUAL .....                                                                                                           | 76         |
| 4.3      | POÉTICAS DE DESCOBERTAS/FUGAS .....                                                                                                          | 96         |
| <b>5</b> | <b>“SOU UM HOMEM !(?):” A CONDIÇÃO <i>QUEER</i> ATRAVÉS DOS CORPOS</b>                                                                       | <b>105</b> |
| <b>6</b> | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>                                                                                                            | <b>126</b> |
|          | <b>FILMOGRAFIA .....</b>                                                                                                                     | <b>129</b> |
|          | <b>REFERÊNCIAS .....</b>                                                                                                                     | <b>131</b> |
|          | <b>APÊNDICE A – Obras cinematográficas queer sul-africanas e quenianas .....</b>                                                             | <b>137</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

### 1.1 CAMINHOS DE PESQUISA

Começo esta dissertação discorrendo sobre os meus caminhos de pesquisa. O meu interesse pelos cinemas africanos vem desde o curso técnico em Produção de Áudio e Vídeo na Escola Técnica Estadual Jornalista Roberto Marinho na capital de São Paulo no ano de 2013. Naquela época, de forma autônoma, pesquisava sobre representações de pessoas negras na tela de produções audiovisuais, especificamente nos cinemas. Parte da motivação concerne às buscas por identificação, pois, mesmo após períodos de lutas e conquistas da população negra, o audiovisual tinha poucas pessoas negras representadas e, principalmente, na cadeia produtiva.

Assim, iniciei os meus interesses por cinematografias africanas, com a noção da diversidade racial no continente e, conseqüentemente, de sua população e seus países, com a compreensão de que os africanos não são apenas pessoas negras, mas que há uma população negra significativa no continente. O estudo foi autodidata, já que não era de interesse das instituições onde estudei abordar os cinemas africanos e da diáspora negra, e acabou focando na chamada África Subsaariana.

Saliento que o meu foco nesta dissertação continua sendo em países da África Subsaariana, especificamente na África do Sul e no Quênia, por compreender as limitações da própria pesquisa e pela quantidade de países do continente africano. Na trajetória de estudos sobre cinematografias africanas, no decorrer da graduação, me aproximei dos cinemas *queer* africanos. O anseio ainda era por buscar representações de pessoas negras *queer*, principalmente pelo desejo de ser representada nas telas, por ser uma mulher negra bissexual.

No meu Trabalho de Conclusão de Curso, pesquiso profundamente sobre o filme *Rafiki* (Kahiu, 2018). O longa-metragem de ficção narra a história de duas jovens quenianas, Kena e Ziki. Seus pais são opositores políticos, que estão concorrendo às eleições como representantes do bairro, mas nada impede o romance entre as duas personagens, mesmo diante de um ambiente opressor contra as dissidências sexuais. Os processos de descobertas, afirmações e experiências são explorados no filme a partir da estética e da narrativa.

Ao tratar da presente dissertação, continuo com meu interesse nos cinemas africanos *queer*. A escolha desse tema também é motivada pela minha compreensão do cinema como uma linguagem capaz de proporcionar ao espectador sensações e emoções únicas. O exercício de interpretação por meio da arte é fundamental para gerar discussões significativas e fomentar a reflexão sobre questões identitárias e sociais dentro e fora do campo do cinema e do audiovisual.

Embora Brenez (2023) e outros pesquisadores sejam abordados nesta dissertação, entendo a importância dos conceitos de representação, direcionando meu estudo aos estudos do pesquisador Stuart Hall (2016), que compreende a representação como fenômeno construído social e culturalmente. Não observo nesta pesquisa essas abordagens analíticas como opostas, entretanto, o presente estudo não terá como cerne principal a representação, como na pesquisa anterior do Trabalho de Conclusão de Curso. Neste momento, tenho como premissa me aproximar de outras abordagens analíticas, que permitam rever e repensar as questões apresentadas pelos filmes sob perspectivas diferentes, com atenção às dimensões estéticas dos objetos de estudo. Assim, não oriento minha pesquisa por meio de análises exclusivistas, mas dialogando com diferentes abordagens a partir de um viés complementar e interdisciplinar.

Dessa forma, selecionei países que possuem filmes que estejam dentro do universo *queer* e/ou que dialogam com essas questões não somente pelas temáticas abordadas, mas por suas linguagens e modos de fazer cinema *queer* sul-africano e queniano, e, conseqüentemente, podem nos levar a refletir sobre as inúmeras possibilidades de fazer cinemas africanos. Para a compreensão do debate da teoria *queer*, trago a pesquisadora Guacira Louro, que, em sua coletânea de ensaios *Um corpo estranho* (2004), aborda a terminologia como: “*Queer* é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina.” (Louro, 2004, p. 8), e complementa: “*Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada, e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora.” (Louro, 2004, p. 38-39). Logo, entendo o termo *queer*, antes utilizado pejorativamente, como uma ressignificação da própria comunidade LGBTQIAPN+, sendo usado para pessoas que não possuem identidades tão enquadradas nas normatividades da sociedade, que se identificam fluidamente, sem categorias de gênero e sexualidades definidas e determinantes.

Enquanto, ao falar sobre os filmes, considero essas perspectivas do *queer*, as análises que faço a partir das obras selecionadas recorrem ao método da análise figural, especialmente com base nos estudos de Brenez (2023), focando nos modos figurais das cinematografias *queer*. Essa perspectiva se diferencia da abordagem da representação, entre outras razões, por evidenciar os fenômenos por meio das imagens e convocar o sensível, além das percepções dos espectadores. Como dito anteriormente, não descarto a análise da representação, porém pretendo me aproximar de ambas as possibilidades analíticas, como forma de complementaridade para a compreensão do problema de pesquisa.

Assim, a minha proposta é sempre priorizar os estudos de cinematografias *queer* africanas, discussões relacionadas às dissidências de gênero e sexualidade em contextos

africanos e outros assuntos que atravessam os objetos da pesquisa. Portanto, convoco para esta pesquisa a noção do figural, como o autor Diego Damasceno (2022) no artigo “A Questão do Figural na Teoria Contemporânea do Cinema Vista a Partir de Jean-François Lyotard” afirma que:

O espaço de atuação dessa força, o figural, é uma dimensão não visível presente na experiência da imagem pelo sujeito. Por que razão não visível? Porque ele ocupa justamente o limiar entre o sensível e o inteligível. Ele não é, porém, um espaço de fronteira ou interseção. Do figural não se deduz a oposição entre o mesmo e o outro, nem o ponto em que um termina e o outro começa (como na linguagem uma palavra se opõe a todas as outras ou como, no espaço físico, uma figura se afirma pelo contraste com o fundo, sua presença em contraste com a negatividade). O figural não se manifesta na fronteira, ele é a própria fronteira, uma de tipo móvel e processual que encarna o estado da diferença e expressa a heterogeneidade entre o pensamento e a sensibilidade. O figural não separa o mesmo do outro, ele habita ambos como ameaça da dissolução de suas condições de expressão organizada. Por isso mesmo, o figural é necessário ao compreensível: ele está onde a possibilidade de compreender não existe (Damasceno, 2022, p. 31).

Com o propósito de compreender o figural enquanto fronteira, especialmente entre a racionalidade e sensibilidade, Damasceno (2022) declara a habilidade do figural de permear o compreensível e o não visível, fazendo com que a vivência do sujeito por meio da imagem seja o mais importante nesta abordagem analítica, revelando assim a experiência do sensível. Reflito se essa experiência individual pode ser coletiva, se as sensibilidades podem ser compartilhadas em suas semelhanças e até mesmo em suas diferenças. A construção do sujeito pode levar em consideração quais são as reações que podem ser acionadas pelas imagens e, dessa forma, colaborar para quais aspectos do sensível são mobilizados.

Portanto, a abordagem analítica figural tem como premissa gerar novas possibilidades de associações e significados, com o entendimento de priorizar a imagem por ela mesma e as percepções causadas nos espectadores por meio dela. Ao mesmo tempo, em complemento a essa ideia de figural, incorporo o diálogo com outras linguagens artísticas, como outros filmes, obras literárias e fotografias, com o intuito de dialogar com o que está sendo apresentado nesta pesquisa. Reconheço, pois, a necessidade e relevância de ir além do cinema, englobando tais linguagens como maneiras de complementaridade na busca pela compreensão dos contextos e vivências do universo de pessoas *queer* africanas e, conseqüentemente, das produções cinematográficas relacionadas a tais dissidências.

Nesta pesquisa, trago as obras do fotógrafo nigeriano Rotimi Fani-Kayode, que dialogam bastante com as experiências de homens *queer* africanos. Acredito que outras linguagens do campo imagético do continente africano possam contribuir para a análise,



evidenciando que tais questões estão sendo discutidas por meio de outras perspectivas e como elas podem se complementar em suas interdisciplinaridades, convocando diversas formas de representação.

É importante ressaltar a questão do acesso aos próprios filmes e referências bibliográficas. Apesar da relativa amplitude das cinematografias *queer* africanas, as obras não são de fácil acesso – pelo menos no Brasil –, assim como algumas das referências bibliográficas relacionadas às discussões de sexualidade e gênero nos cenários africanos. Com a ajuda de pesquisadores do campo dos estudos africanos e muitas pesquisas na internet, consegui ter acesso aos materiais apresentados nesta dissertação.

Dito isso, abro as possibilidades de visibilização, conhecimento e diálogo sobre cinematografias *queer* africanas no campo do Cinema e da Comunicação, inclusive articulando cinemas negros e cinemas africanos. Com isso, espero também demonstrar a importância e contribuição das cinematografias *queer* africanas tanto para os cinemas mundiais quanto para as discussões de gênero e sexualidade atuais.

## 1.2 CENÁRIOS DA PESQUISA

Há discursos que caracterizam as dissidências de gênero e sexualidade como anti-africanas, como o do ex-presidente do Zimbábue, Robert Mugabe, declarou na Assembleia das Nações Unidas em 2015, que “Nós igualmente rejeitamos tentativas de prescrever novos direitos que são contrários a nossos valores, norma, tradições e crenças. [...] Nós não somos gays.” (Mugabe [...], 2015).<sup>1</sup> Igualmente, o atual presidente de Uganda, Yoweri Museveni, após assinar legislações severas contra pessoas LGBTQIAPN+, declarou para a CNN, segundo o portal de notícias Veja, que gays são nojentos e que uma conduta não natural não é questão de direitos humanos (Após assinar [...], 2014).<sup>2</sup> Como percebemos, esses discursos estão baseados em uma lógica segundo a qual a condição *queer* não é uma tradição, um valor do continente africano, e que não faz parte da biologia humana.

Contudo, os autores Murray e Roscoe (1998), em seu livro *Boy-Wives and Female Husbands*, demonstram que, na época pré-colonial, diversas sociedades africanas possuíam relações entre o mesmo sexo em seus reinos e reconheciam identidades de gênero para além do

---

<sup>1</sup> Para ler mais sobre o discurso do ex-presidente do Zimbábue, Robert Mugabe, acesse aqui: <https://oglobo.globo.com/mundo/mugabe-discute-direitos-humanos-nao-somos-gays-17633458>

<sup>2</sup> Para ler mais sobre o discurso do presidente da Uganda, Yoweri Museveni, acesse aqui: <https://veja.abril.com.br/mundo/apos-assinar-lei-antigay-presidente-de-uganda-diz-que-homossexuais-sao-nojentos/>

binarismo homem-mulher. Essas práticas eram consideradas “tradicionais” e naturais, como a existência de outros gêneros para além do binarismo homem-mulher em algumas comunidades, como por exemplo, homens se vestindo e vivendo conforme o que era associado ao feminino. Também havia relações, como as de marido e esposa, sobretudo entre homens mais velhos e homens mais jovens. Assim, os autores contestam o discurso de que as dissidências são provenientes dos europeus ou árabes, já que existem, no continente africano, evidências anteriores ao período de colonização de variações que se aproximam do que se considera, atualmente, sobretudo em contextos ocidentais, dissidências.

Com a colonização ocidental, houve uma imposição de valores dominantes associados à recusa moral e à criminalização jurídica das dissidências sexuais. Esse resquício colonial ainda se reflete em legislações contemporâneas, como o Código Penal do Quênia, que pune relações homoafetivas com até 14 anos de prisão. Mais recentemente, em maio de 2023, o presidente de Uganda, Yoweri Museveni, promulgou uma lei que prevê pena de morte para casos de “homossexualidade agravada”, como relações entre pessoas homossexuais soropositivas, e até 20 anos de prisão para aqueles que “promovam a homossexualidade”.

Uma das editoras do *Queer African Reader*, Sokari Ekine (2020) argumenta que a ideia de que a homossexualidade não faz parte da África se apoia em uma noção essencialista de uma africanidade “autêntica”, sustentada pela crença de que existe algo intrínseco e imutável chamado “Cultura Africana” ou “Tradições Africanas”. Já Thabo Msibi (2020), afirma que o desejo por pessoas do mesmo sexo não deve ser entendido como uma “doença ocidental”, mas sim como algo que sempre existiu e foi silenciado por meio da heteronormatividade.

Ele traz uma reflexão importante sobre o que se compreende como homossexualidade no Ocidente e na África: a homossexualidade não é africana, embora os desejos entre pessoas do mesmo sexo sempre tenham existido no continente; estes foram historicamente vivenciados de formas diferentes das ocidentais. Assim, sugere que as reações agressivas de muitos líderes africanos na atualidade estão ligadas, em grande parte, à associação desses desejos com a identidade gay personificada tal como ela é definida no Ocidente.

Neste ponto, é necessária uma reflexão crítica diante desse cenário e dos discursos propagados pelo Ocidente sobre as dissidências no continente africano, como propõem Rea *et al.* (2018), retratando a proposta da coletânea *Queer African Reader*, afirmam:

A África não é toda e integralmente homofóbica, nem é toda e exclusivamente heterossexual. Como em todo e qualquer contexto sociocultural, existem sexismo, machismo e homofobia, mas, também, existem sítios de resistência e de lutas feministas e em prol da libertação das comunidades LGBTIQ. É assim que países como Uganda, Nigéria ou Malauí, conhecidos como os mais inóspitos para as pessoas sexualmente dissidentes, são, ao mesmo tempo, teatros de intensas produções de práticas teóricas e de militâncias feministas e *queer*. Neste sentido, pode-se afirmar que a África, em seus vários contextos e regiões, está se transformando em um laboratório extraordinário do pensamento e do ativismo feminista e Queer (Rea *et al.*, 2018, p.10).

Dessa forma, compreende-se que as lutas das pessoas *queer* africanas se movem tanto contra o discurso de uma África homofóbica quanto contra ideia do *queer* ser anti-africano. É nesse laboratório de pensamento e ativismo feminista e *queer* que as autoras Rea *et al.* (2018) falam, que será retratado ao longo desta pesquisa, por meio do viés das cinematografias africanas *queer*.

É relevante compreender os contextos dos cinemas africanos em geral ao pensarmos sobre os filmes *queer* da África. As cinematografias africanas, que estão entre as mais jovens do mundo, segundo o pesquisador Mahomed Bamba (2008), intensificam suas produções a partir do processo de descolonização, principalmente na África negra, a partir dos anos 1950. Para o autor, o cinema africano “É um cinema que já começa a existir no plural. Essa pluralidade não está apenas na diversidade temática, está na renovação estético-estilística e na emergência de novas gerações cinematográficas do norte ao sul do continente.” (Bamba, 2008, p.216)

Logo, a inserção de produções *queer* africanas nos contextos dos cinemas africanos emerge como disputa de narrativas, afirmações e visibilidade para as existências *queer*. A pesquisadora Green-Simms (2022) avalia a ligação das cinematografias *queer* africanas com os conceitos de resistência. Para ela:

[...] cada filme que discuto aqui — abrangendo uma variedade de produções audiovisuais do continente, incluindo filmes vanguardistas, dramas realistas, melodramas populares, filmes sobre o oculto e um videoclipe — revela como os tipos de resistência nos cinemas queer africanos são sempre multifacetados, determinados por uma complexa interação de identidades raciais, de gênero e sexuais, bem como pelas políticas nacionais, pelas convenções de gênero e formato e pelos modos de circulação (Green-Simms, 2022, p. 9, tradução nossa<sup>3</sup>).

Diante dessas resistências, a cinematografia africana *queer* teve como marco o filme *Dakan* (1997) do diretor guineense Mohamed Camara. A obra contemporânea narra a história

---

<sup>3</sup> Trecho original: Rather, each film I discuss here—and I examine a range of audiovisual output across the continent that includes avant-garde films, realist dramas, popular melodramas, occult films, and a music video—reveals how the types of resistance in queer African cinemas are always multilayered, always determined by a complex entanglement of racial, gendered, and sexual identities and national politics as well as by conventions of genre and format and modes of circulation.

de amor e descobertas entre dois adolescentes que se apaixonam. Apesar de sua circulação mundial, o filme teve uma repercussão não receptiva nos cenários africanos por tratar de relações homoafetivas. Outros exemplos de produções que passaram por esses desafios de repercussão e até mesmo censura são os filmes *Inxeba – The Wound*, cujo título em português é *Os Iniciados* (2017), que retrata o processo ritualístico Xhosa e a relação homoafetiva entre dois instrutores, e, recentemente, o filme *Rafiki* (2018), que conta a história de duas garotas quenianas que se apaixonam em um cenário opressor.

É nesse contexto de censuras, repercussões negativas e pouca circulação no próprio continente que as cinematografias *queer* africanas resistem, demonstrando seus registros de resistência e resiliência crítica, como salienta a pesquisadora Green-Simms (2022). Ao mesmo tempo, não são somente esses fatores que permeiam as cinematografias *queer* africanas. Seus elementos estilísticos, estéticos, figurais e narrativos contribuem para a visibilidade dos cinemas *queer* africanos tanto no continente quanto no cenário global. Como será demonstrado em capítulos posteriores, há uma grande produção de filmes *queer* africanos contemporâneos, demonstrando que, apesar do contexto de lutas e resistências das pessoas *queer* africanas, há, por meio das obras, a propagação das existências das dissidências de gênero e sexualidade na África.

A pesquisa utiliza a análise fílmica como principal método. O corpus inclui três filmes africanos *queer* contemporâneos: os longas-metragens *Stories of Our Lives* (2014) e *Inxeba – The Wound*<sup>4</sup> (2017) e o curta-metragem *Heaven Reaches Down to Earth* (2020). Esses filmes foram selecionados pela relevância temática e pelos modos singulares de explorar recursos figurais, como paisagens, corpos e poéticas. Escolho esses filmes pelo desejo de querer trabalhar outras identidades. Assim, enquanto no TCC atuei com mulheridades, na dissertação discuto construções das masculinidades. Por esse motivo, seleciono essa filmografia que possui esse debate, além da presença de personagens homens. Incluo também a motivação de dois filmes em especial – *Stories of Our Lives* (2014) e *Inxeba* (2017), por terem sido censurados. O acesso ao primeiro filme foi realizado diretamente com o diretor Jim Chuchu, o qual pediu cuidadosamente para que eu não compartilhasse a obra, já que foi censurada no Quênia.

Em relação aos diretores dos filmes selecionados, há uma diversidade entre eles. *Stories of Our Lives* (2014) foi dirigido por Jim Chuchu, um homem queniano, negro e dissidente sexual. Ele é multi-artista, atuou no *The Nest Collective* até 2021, coletivo que participou da produção da obra estudada. Trabalha com identidades, cultura e as complexidades das questões

---

<sup>4</sup> Adianto que somente *Inxeba – The Wound* teve uma tradução para o português, sendo *Os Iniciados*. Os outros filmes não possuem tradução, assim seus títulos originais serão utilizados no texto.

africanas. Já *Inxeba* (2017) tem John Trengove na sua direção, sendo um homem sul-africano, branco, gay e de classe média. Já Tebogo Malebogo é um homem sul-africano, negro e dissidente sexual. É roteirista, possui outras obras cinematográficas e atualmente faz pós-graduação em cinema nos Estados Unidos. Trago essas breves informações direcionadas aos perfis dos cineastas, pois percebo que há intersecções étnico-raciais, de gênero e de classe entre os próprios diretores e como isso se reflete em suas filmografias.

Seguindo sobre a proposta da análise na pesquisa, esta segmentará sequências-chave para interpretar como esses elementos dialogam com as experiências *queer* retratadas. Dessa forma, os cinemas *queer* africanos, por meio de suas abordagens estéticas, narrativas e políticas, representam experiências *queer* com diferentes construções figurativas. Esta dissertação explora esses modos figurativos a partir da análise de uma seleção de filmes.

Embora os cinemas africanos *queer* tenham sido objeto de estudos significativos, sobretudo de produções na língua inglesa, há uma lacuna na análise de como os recursos figurais, nessas cinematografias, dialogam com as experiências *queer* retratadas em suas narrativas, visto que recursos figurais são elementos que adentram o sensível e as percepções dos espectadores por meio das imagens fílmicas. Contudo, a maioria das pesquisas foca em análises de representação relacionadas aos contextos de produção dos filmes ou em estudos relacionados à estética das obras, porém com ênfase em elementos narrativos, escolhas de paletas de cores, trilhas sonoras ou diálogos, não viabilizando o papel de outros elementos cinematográficos estéticos, como, por exemplo, os recursos figurais. Diante disso, a presente pesquisa busca contribuir para a discussão da seguinte questão: quais são os modos figurais apresentados pelos filmes que dialogam com as experiências *queer*? Investigar essa questão é fundamental para compreender como os próprios elementos fílmicos articulam essas vivências, possibilitando diferentes interpretações e priorizando a análise das obras em si e de seus contextos de produção.

Assim, o objetivo geral desta pesquisa é analisar como os modos figurais em filmes africanos *queer* dialogam com as experiências *queer*. Para alcançar esse objetivo, propõem-se os seguintes objetivos específicos: levantar as principais interpretações dos contextos africanos da dissidência sexual e de gênero por parte da crítica *queer* africana e sua interferência para os conteúdos cinematográficos, identificar os principais elementos figurais utilizados nos filmes africanos *queer* selecionados, comparar a abordagem desses elementos nos filmes em questão e interpretar as possíveis significações associadas a esses elementos a partir das próprias narrativas cinematográficas.

O tema desta pesquisa é relevante devido à crescente visibilidade dos debates sobre as dissidências sexuais e de gênero, considerando ainda que os cinemas *queer* desempenham um papel fundamental na reformulação dessas questões. Embora existam estudos relacionados às cinematografias africanas *queer*, grande parte se concentra na representação, alguns na estética relativa aos elementos narrativos, aos diálogos, às trilhas sonoras e às cores, porém sem explorar profundamente outros recursos, como os modos figurais das obras. Assim, esta pesquisa busca preencher essa lacuna, trazendo novas possibilidades teóricas e interpretativas sobre os elementos figurais e seu diálogo com as experiências *queer*, especialmente aquelas relacionadas aos desejos, prazeres e descobertas.

Além disso, o estudo contribui para ampliar o repertório acadêmico em língua portuguesa sobre os cinemas africanos *queer*, promovendo a emergência desse campo no cenário de pesquisas locais e internacionais. Dessa forma, ao analisar como os filmes articulam vivências *queer* por meio de seus elementos fílmicos, esta pesquisa busca enriquecer o debate sobre dissidências nos contextos africanos e globais.

### 1.3 ESTRUTURAÇÃO DA DISSERTAÇÃO

A presente dissertação está estruturada em quatro capítulos. O primeiro capítulo intitula-se “Cenários possíveis para as dissidências africanas”. Nele, trago referências teóricas sobre os contextos de pessoas *queer* na África, os debates associados ao uso da terminologia *queer* no campo dos estudos *queer* africanos e a inserção da africanização, movimento que busca evidenciar as referências e contextos africanos neste campo. Em outras seções, aborda-se os cenários de lutas de movimentos sociais relativos às dissidências sexuais e de gênero e as leis que criminalizam tais corpos dissidentes.

No segundo capítulo, intitulado “Caminhos imagináveis para as cinematografias africanas *queer*: possibilidades *queer* na África do Sul e no Quênia”, trago o contexto dos cinemas africanos *queer* com base em referências de pesquisadores, tais como Green-Simms (2022) e Ncube (2022). Reflito sobre os cinemas *queer* sul-africanos e quenianos, abordando os contextos de produção, circulação e repercussão dos filmes analisados.

A seguir, no terceiro capítulo, chamado “Figuratividade *queer*”, faço uma associação entre esse título e o conceito de *fugitividade queer* da pesquisadora Green-Simms e, a partir disso, discuto as possíveis conceitualizações de análise figural, direcionando aos estudos da autora Brenez (2023). A atenção à figuratividade fílmica, conforme Guimarães e Veras (2016):

[...] coloca em primeiro plano as variações formais ou estilísticas entre os filmes, mas as faz conviver fundamentalmente com algo que as excede: o caráter de forma pensante do cinema, a capacidade presente em uma obra fílmica de refletir – em seus próprios meios, imagéticos e sonoros – sobre problemas diversos (Guimarães; Veras, 2016, p. 28).

Por meio dessa relação entre o figural (sensível), as experiências geradas pelas imagens, além da sua capacidade de reflexão, analiso os elementos figurais dos filmes, ou seja, as imagens que estão para além do racional e consciente, permitindo criar associações com as sensações provocadas por tais imagens e narrativas. Convoco como categorias de análise os elementos naturais que constituem as paisagens presentes nas obras, as afirmações da fluidez sexual e poéticas de descobertas e fugas apresentadas nos filmes. É mediante essas segmentações, que foram abarcadas pelo que os filmes evidenciam, que analiso os elementos que abrangem e associam as diversas experiências das pessoas *queer* por meio das imagens.

O último capítulo, intitulado “Eu sou um homem! (?): A condição queer através dos corpos” discorre sobre a corporalidade presente nas obras selecionadas. Relaciono como esses corpos estão associados às ideias de masculinidades e performam a partir de suas subjetividades. Abordo outras linguagens visuais, como a fotografia por exemplo, estabelecendo a ligação da corporalidade dos filmes com imagens externas ao filme.

No apêndice, apresento um levantamento de obras cinematográficas queer sul-africanas e quenianas realizadas entre os anos de 2010 e 2020 (Apêndice A). A seleção contempla filmes com personagens queer, filmados na África do Sul e no Quênia. Embora se compreenda que os cinemas africanos correspondem a produções realizadas por cineastas do continente, ou na diáspora, com olhares específicos sobre narrativas locais, inclui-se também algumas filmografias dirigidas por realizadores não africanos, mas cujas obras foram rodadas na região, com o intuito de mapear o que ocorre nas cinematografias dos dois países que constituem objeto desta dissertação. As produções que possuem traduções para o português estão devidamente sinalizadas, com os títulos indicados entre parênteses. Assim, busca-se demonstrar a vastidão da filmografia queer sul-africana e queniana no período.

Como dito anteriormente, retrato neste tópico o levantamento de filmes que possuem personagens *queer*, produzidos entre os anos 2010 e 2020, que tenham sido filmados na África do Sul e no Quênia. Tenho como ponto de partida o relato de Green-Simms (2022), de que as cinematografias *queer* não são necessariamente realizadas por cineastas *queer* ou apoiadores. Portanto, há um leque de diversidade de gênero e sexualidade entre os diretores. Destaco que as informações contidas neste levantamento são provenientes de páginas de festivais e mostras de cinema, sites oficiais dos filmes e produtoras, sites de conteúdo e bases de dados com

informações sobre obras cinematográficas, como o IMDb, a lista de indicações filmicas do perfil LGBTQ Africans, além de referências do livro *Queer African Cinema* (2022), de Lindsey B. Green-Simms. É importante frisar que há uma parte dos filmes que não pude assistir, baseando-me, nesses casos, nas sinopses e informações encontradas nos meios de pesquisa.

## 2 CENÁRIOS POSSÍVEIS PARA AS DISSIDÊNCIAS AFRICANAS

### 2.1 CONTEXTOS *QUEER* NO CONTINENTE AFRICANO

Para iniciar os estudos referentes a gênero e sexualidade no continente africano, destaco uma declaração das editoras do *Queer African Reader*, a nigeriana Sokari Ekine e a egípcia Hakima Abbas, ambas mulheres feministas. As autoras discorrem sobre as possíveis definições e utilizações do termo “*queer*” nos contextos africanos:

Usamos o termo *queer* aqui e no título para denotar um quadro político mais do que uma identidade de gênero ou um comportamento sexual. Usamos *queer* para sublinhar uma perspectiva que abraça a pluralidade de gênero e sexual e que procura transformar, revisar e revolucionar a ordem africana, mais do que assimilá-la em um contexto hetero-patriarcal-capitalista opressivo. *Queer* é nossa posição dissidente, mas o usamos, aqui, conscientes das limitações da terminologia em relação com nossas realidades africanas neocoloniais (Ekine; Abbas, 2018, p. 26).

Dessa forma, compreende-se que ser *queer* na África e no Ocidente são concepções diferentes, até mesmo pelos cenários divergentes. Continuando o debate sobre o que significam as dissidências de gênero e sexualidade no continente africano, a autora e ativista Blessol (2018) alega que: “[..] é que as comunidades LGBTIQ são completamente africanas, são religiosas, são parte da rica diversidade cultural sendo formadas, ao mesmo tempo, por pessoas tradicionais e não tradicionais.” (Blessol, 2018, p. 101)

Assim, Blessol (2018) complementa que as pessoas da comunidade LGBTQIAPN+ são parte da estrutura familiar, sendo mães, pais, tios, avós, filhos e filhas. Trago essas declarações com a intenção de compreender o reforço político, ativista e acadêmico em reforçar a existência de pessoas dissidentes sexuais e de gênero na África. Entende-se que por mais que a terminologia e conceituações sejam ocidentais, é notória a presença de pessoas *queer* no continente em seus variados contextos. Além disso, essa existência não se limita aos tempos atuais, pois Blessol (2018) alega a existência histórica de identidades dissidentes no continente:

De fato, uma vez que você começa a examinar cuidadosamente o material sobre a homossexualidade ou a identidade sexual em geral nas antigas culturas africanas, é incrível quantos estudos e quantas histórias são reveladas que contradizem



completamente as rígidas noções sobre a sexualidade designada como africana. Esses estudos fornecem evidências históricas da homossexualidade na África Pré-Colonial, encontradas na linguagem, na denominação, em desenhos e práticas religiosas que vão do extremo Norte ao extremo Sul, do leste para o oeste (Blessol, 2018, p. 105-106).

Compreendendo as práticas de dissidências de gênero e sexualidade nos períodos pré-coloniais, Otu e Van Klinken (2023) consideram tais ações por meio da linguagem, argumentando que as línguas africanas, antes da conceituação do termo “*queer*”, possuíam terminologias e expressões para abarcar a ambiguidade e fluidez sexual e de gênero. Para os autores, mesmo que algumas sociedades africanas não tivessem termos designados para a população *queer*, essas expressões eram aceitas e em determinados casos, até vistas como algo sagrado. Eles ainda questionam que:

Nessa busca, perguntamos se a aparência do queer ou sua implantação na África retira as denotações ocidentais que o envolvem, ou se ele retém aqueles traços que são decididamente ocidentais. Portanto, o que significa queer no contexto africano? Como o queer é transformado por sua aparição na África? O queer e a África são realmente hostis um ao outro? (Otu; Van Klinken, 2023, p.515, tradução nossa<sup>5</sup>).

Ainda no que diz respeito à usabilidade do termo “*queer*” nos contextos africanos, mesmo sendo terminologias ocidentais e acarretando custos às histórias de dissidências africanas, Otu e Van Klinken (2023) alegam que o termo “*queer*” é relativamente recente e, ao mesmo tempo, controverso nos cenários africanos. Porém, ele está sendo produtivo para compreender as subjetividades das dissidências de gênero e sexualidade e para situar o continente africano na economia do conhecimento. Observo como é necessária a adoção de terminologias ocidentais para a inserção nessa economia. Ao mesmo tempo, os autores relatam as contestações existentes por parte de alguns acadêmicos sobre a usabilidade do termo “*queer*” no continente africano, as quais advêm de que o termo não é apropriado para conceituar as culturas e tradições africanas, tanto pela etimologia da palavra quanto pela dependência de teorias ocidentais.

Em relação ao campo de estudos africanos *queer* e ainda sobre a utilização do termo, os pesquisadores Chitando e Mateveke (2017) afirmam que essa discussão fez com que surgissem diversas questões:

Esses incluem, mas não se limitam a, os seguintes: os conceitos e categorias usados nos discursos sobre a homossexualidade na África são “indígenas”? Eles surgem de, e fazem justiça, às sensibilidades dos africanos? Os discursos sobre a homossexualidade na África conseguiram dar origem a “tradições africanas”

<sup>5</sup> Trecho original: In that pursuit, we ask whether the appearance of queer or its deployment in Africa strips from it the western denotations that enrobe it, or if it retains those traits that are decidedly Western? Hence, what does queer mean in the African context? How is queer transformed by its appearance in Africa? Are queer and Africa truly hostile toward each other?

(Adogame; Chitando; Bateye, 2012) no estudo da homossexualidade na África? A sigla LGBTI (lésbica, gay, bissexual, transgênero e intersexo) captura as experiências dos homossexuais na África? Pode ser expressa em línguas e expressões africanas? (Chitando; Matekeve, 2017, p.125, tradução nossa<sup>6</sup>).

Assim, os pesquisadores reiteram que diante desse cenário há um impacto sobre as produções acadêmicas que discutem a africanização dos discursos *queer*, pois:

Surtem perguntas sobre como começar a conceituar a ideia de africanizar o discurso sobre a homossexualidade quando as narrativas comuns sobre a homossexualidade na África são homofóbicas e estão fixadas em proibir a homossexualidade por meio de legislações repressivas e incitar violência (Chitando; Mateveke, 2017, p. 126, tradução nossa<sup>7</sup>).

Isso nos faz pensar sobre a legibilidade dessas nomenclaturas em um contexto de repressões às pessoas de identidades sexuais dissidentes. Quais são as terminologias possíveis que estejam alinhadas às conceitualizações de dissidências no continente africano, abarcando as possibilidades de diversidades na região? Para este assunto, Otu e Van Klinken (2023) adentram o debate de que, ao mesmo tempo que as terminologias “*queer*” e “LGBT” tornam legíveis as comunidades que são invisíveis, essas nomenclaturas podem tornar-se excludentes, tanto no sentido de homogeneização do que não é a norma, quanto por não incluírem questões de raça, classe e outros marcadores sociais.

Além disso, para os autores Matebeni e Msibi (2015), as palavras tiveram um papel significativo na vida de pessoas *queer*, principalmente para políticas públicas e críticas às categorias de identidade. Elas contribuíram para um vocabulário vasto e crescente sobre as dissidências sexuais e de gênero. Termos que antes eram depreciativos, como “*moffie*”, “*queer*”, “*dyke*”, “*istabane*” e “*tranny*”, foram ressignificados e reapropriados pelos dissidentes.

Logo, os autores Matebeni e Msibi (2015) dialogam com Otu e Van Klinken (2023) no que tange às questões de linguagem, que têm sido usadas como reação adversa e, simultaneamente, como formas de exclusão de pessoas dissidentes de gênero e sexualidade. Os pesquisadores utilizam o exemplo referente a pronúncia da palavra LGBT pelo escritor queniano Wainaina, que criou uma nova palavra para se expressar: “*ligibit*”.

---

<sup>6</sup> Trecho original: These include, but are not restricted to, the following: are the concepts and categories being used in discourses on homosexuality in Africa ‘indigenous’? Do they emerge from, and do justice to, the sensibilities of Africans? Have discourses on homosexuality in Africa succeeded in giving rise to ‘African traditions’ (Adogame, Chitando, and Bateye 2012) in the study of homosexuality in Africa? Does the tag LGBTI (lesbian, gay, bisexual, transgender and intersex) capture the experiences of homosexuals in Africa? Can it be rendered in African languages and idiom?

<sup>7</sup> Trecho original: Questions arise on how one can begin to conceptualize the idea of Africanizing the discourse on homosexuality when the common narratives on homosexuality in Africa are homophobic and are fixated with prohibiting homosexuality through repressive legislation and inciting violence.

Dessa forma, as pesquisadoras Rea et al. (2018) alegam que as linguagens e terminologias, como “gay”, “bi”, “lésbica”, “trans” ou “*queer*” não manifestam “uma exigência única e necessariamente compartilhada por todos os sujeitos da dissidência sexual nos contextos africanos”. (Rea et al., 2018, p. 13).

Sendo assim, disponho dessas complexas discussões nesta pesquisa para evidenciar os motivos pelos quais utilizo tais termos no decorrer do processo textual. As terminologias apresentadas, tais como “*queer*”, “LGBTQIAPN+”, “dissidências de gênero” e “sexualidade”, se referem também à forma como minhas referências tanto bibliográficas quanto filmicas se declaram e afirmam. Portanto, reconheço a importância da utilização de palavras africanas de diversas regiões para adentrar nesse campo, porém opto, por razões teóricas e geográficas, por utilizar as terminologias ditas ocidentais, com o respaldo e arcabouço das minhas próprias referências e objetos de estudos. Compreendendo a inclusão de diversas dissidências nas palavras selecionadas para o âmbito da pesquisa.

No que diz respeito ao campo acadêmico dos estudos sobre gênero e sexualidades africanas, menciono os autores Otu e Van Klinken (2023), pois eles abordam o crescimento do campo dos estudos africanos *queer* para além da África do Sul, a qual possui um grande foco nessa área. A República Democrática do Congo, Gana, Quênia, Nigéria, Moçambique e Uganda também têm produzido tanto no campo teórico quanto político nos últimos anos. Os pesquisadores alegam que em alguns estudos africanos sobre as dissidências sexuais e de gênero, o termo “*queer*” é utilizado como sinônimo para “LGBT”, entretanto há outras pesquisas em que o termo é usado para questionar a estabilidade dessas categorias ocidentais, e demarcar a fluidez por meio de conceitos nativos africanos referentes a gênero e sexualidade, como foi visto na discussão anterior.

Um dos exemplos de produção acadêmica é o livro *Queer African Reader* que as autoras Rea et al. (2018) retratam no livro *Traduzindo África Queer I*. Elas discorrem sobre a coletânea *Queer African Reader*, a qual foi a primeira a reunir textos escritos por autores africanos que se afirmam abertamente como *queer* ou que se solidarizam com a pauta.

*Queer African Reader* tem duas editoras, a nigeriana Sokari Ekine e a egípcia Hakima Abbas. As autoras argumentam sobre a importância das lutas e da visibilidade das comunidades *queer* africanas:

[...] para isso, é preciso contestar os discursos hegemônicos nos quais a África e a cultura africana são homogeneizadas, quando de sua representação em uma identidade única, uniforme e estática, seja por uma homofobia obsessiva e radical, seja por uma heterossexualidade compulsória e totalizante (Rea et al., 2018, p.9).

Para as autoras Rea *et. al* (2018), é necessário ter uma visão mais crítica sobre tais discursos acerca da sexualidade na África. A questão abordada não é contestar a existência de sexismo, machismo, homofobia e outros tipos de opressão no continente africano. Mas vislumbrar e visibilizar as lutas incessantes dos movimentos LGBTQIAPN+ locais, inclusive em países que possuem leis que criminalizam relações entre pessoas do mesmo sexo.

Em consonância com os discursos homogeneizantes, Chitando e Mateveke (2017) declaram que, o termo “africanidade” é problemático e não pode ser conceituado fora da opressão global baseada em raça. Além disso, as identidades, expressões e culturas africanas são diversas e múltiplas, e os autores afirmam, mais uma vez, que o discurso de que a homossexualidade não faz parte da África pode trazer uma visão essencialista, homogênea e universal sobre a sexualidade.

Similarmente, Matebeni e Msibi (2015) apontam em suas teses a importância de encontrar alternativas para narrativas de violências, perdas, criminalizações e mortes de pessoas *queer*, pensando também em prazer e desejo em suas vivências. Eles não afirmam que esses aspectos negativos não existam ou não sejam importantes de serem ditos. Entretanto, trazem a perspectiva de outras alternativas para as existências *queer* no continente africano.

Do mesmo modo, Reddy (2011) propõe a hipótese de que a percepção das sexualidades no continente africano está predominantemente associada a experiências de dor, sofrimento, luto e morte, especialmente no contexto do HIV/AIDS e da violência sexual. Enquanto no Ocidente, a retórica em torno da sexualidade é diferente, pois enfatiza valores como liberdade, prazer, desejo, sensualidade e, sobretudo, apoio. Além desses aspectos, a África é frequentemente representada sob a ótica do controle social e das restrições legais como premissas centrais.

Para o autor, o contexto do HIV/AIDS e as formas de violência possuem relações com raça, classe, masculinidade, sexualidade e desejo. Ele relembra a tese de Sanya Osha, a qual retrata a “invisibilidade” da sexualidade negra, que, segundo ele, é um efeito da “ideologização da sexualidade”, questão que representa o período pós-colonial no continente africano.

Em suma, observa-se neste tópico os enfrentamentos relacionados à utilização de terminologias ocidentais ou até mesmo à forma como ressignificá-las para os cenários africanos, recordando que há diferenças de contextos de um país para o outro, ao tratar-se de um continente de 54 países marcados internamente por significativa diversidade étnico-cultural. Percebo que a importância do campo dos estudos *queer* na África tem dado visibilidade e demonstrado a existência de pessoas dissidentes sexuais e de gênero no continente, e principalmente suas pautas. Constatar a África para além de conjunturas de repressões e

violências é extremamente necessário para compreender as dinâmicas de dissidências na região. Descolonizar o olhar sobre o continente e averiguar suas contribuições tanto acadêmicas quanto práticas na área dos estudos *queer* no âmbito mundial é imprescindível.

No próximo tópico serão abordadas as circunstâncias legais e jurídicas relativas aos direitos das dissidências sexuais e de gênero em países africanos. Quão resguardados estão os direitos das dissidências? E especialmente, quais são as consequências práticas das leis anti-homossexualidade nas vivências de pessoas *queer*?

## 2.2 LEIS

Este tópico retrata o histórico de legislações que criminalizam relações entre pessoas do mesmo sexo. Trago esse breve histórico para contextualizar as práticas legislativas e os cenários de alguns países africanos em relação aos direitos das minorias sexuais.

Segundo Caroline Renaux (2024), 31 países africanos criminalizam relações entre pessoas do mesmo sexo, com penalidades que incluem prisão e até mesmo pena de morte em quatro países, como é o caso de Uganda. Ela também destaca que dos 61 países que criminalizam essas relações no mundo, metade está no continente africano. Chitando e Mateveke (2017) apontam que alguns países africanos recebem ajuda ocidental para a reestruturação de suas sociedades. No entanto, diante da promulgação de leis discriminatórias, algumas nações ocidentais suspenderam ou ameaçaram suspender esse apoio. Assim, para os autores, a interrupção dessa ajuda deixa os estados africanos economicamente ameaçados, evidenciando como as pautas LGBTQIAPN+ na África estão extremamente interligadas a questões morais e políticas.

O ativista ugandense David Kato Kisule, assassinado em 2011 devido à sua sexualidade e ativismo, aborda em um ensaio o projeto de lei de Uganda que criminaliza relações entre pessoas do mesmo sexo. Diante da repercussão e das consequências para a população LGBTQIAPN+, Kisule (2018) afirma:

Por isso, é necessária uma abordagem que confronte esse projeto de lei como um problema universal com repercussões globais. Também é necessário o uso de estratégias vigorosas e sem rodeios para falar sobre esse projeto de lei não simplesmente como “expressão da homofobia”, mas como incitador de um ódio contínuo e de violência (Kisule, 2018, p.28).

No que diz respeito ao Quênia, Macharia (2018) apresenta três promulgações de leis e políticas referentes aos direitos das dissidências sexuais e de gênero no país, as quais são: a Lei

de Ofensas Sexuais (2006), a Política Nacional sobre Cultura e Patrimônio (2009) e a nova Constituição promulgada em 2010.

Em 2005, a deputada queniana Njoki Ndung'u concebeu um projeto de lei, chamado Lei de Ofensas Sexuais, que argumentava que não eram somente meninas e mulheres que poderiam ser vítimas desse tipo de ofensa, mas que homens e meninos também poderiam ser. Assim, para Macharia (2018), a parlamentar ampliou o projeto para proteger uma série de pessoas, incluindo profissionais do sexo e minorias sexuais.

Com essa ampliação, grupos conservadores e líderes religiosos tentaram delimitar o objeto da lei, alegando que ela deveria refletir os valores quenianos, valores estes que Wanjiru Muiruri defende baseada nas teorias da acadêmica estadunidense Lauren Berlant e do professor acadêmico estadunidense Michael Warner, como “heterossexualidade nacional”. Para Macharia (2018) não há como coexistir os ativismos pelos direitos humanos e a heterossexualidade nacional.

Com a movimentação de grupos religiosos, o discurso sobre a lei teve ênfase em outro escopo: o de esposa e mãe. Desse modo, mudou o lugar de vulnerabilidade, no qual as ofensas sexuais eram cometidas contra a instituição da família, de acordo com Macharia (2018). Portanto, o projeto era voltado à lealdade e à devoção à família, e principalmente à sua proteção. Para o autor, como a família heteronormativa era considerada vulnerável, entende-se que em seu interior não haveria ocorrências de ofensas sexuais, assim não houve criminalizações aos atos ocorridos na família heteronormativa e patriarcal, colocando-a em um espaço sagrado. A lei tinha como proposta defender a família de invasores, de pessoas externas dessa norma, tais como estrangeiros, prostitutas e dissidentes sexuais e de gênero.

Já um dos grandes pressupostos da Política Nacional sobre Cultura e Patrimônio instituída em 2009, segundo Macharia (2018), é que o casamento heterossexual seria o caminho para o acesso à modernidade da esfera íntima. Como mostram estudos recentes, diferentes formas de intimidade são cada vez mais apresentadas como provas de modernidade. Países que reconhecem os direitos *queer* são vistos como mais modernos, enquanto aqueles que ainda criminalizam essas questões são considerados primitivos. Ao tratar formas de intimidade como uma porta de entrada para a modernidade, esse documento político se alinha aos paradigmas já existentes.

No entanto, para o autor, a política queniana limita essa modernidade ao contexto da intimidade heterossexual, excluindo a ideia de que existem intimidades modernas que não se encaixam na heterossexualidade conjugal.

O segundo grande pressuposto dessa afirmação é que o casamento heterossexual, nesse contexto, é apresentado como algo cultural e tradicional, enquanto outras formas de intimidade – como ser mãe solteira, praticar a abstinência, viver com promiscuidade, ou seguir desejos e práticas queer – são implicitamente rotuladas como não culturais, não modernas, não tradicionais, sem contribuição para a história, o presente ou o futuro. (Macharia, 2018, p. 120-121)

O pesquisador alega que as comunidades rurais são consideradas “guardiãs da tradição e da memória”. Para ele, tais comunidades tornam-se espaços de tradição e continuação da intimidade heterossexual, sem que haja outras formas de diversidade e concepções de famílias heterogêneas.

Na nova Constituição, promulgada em 2010, há duas seções que desempenham o papel de limitar o que se compreende como família, sexo e gênero. Nessas seções, Macharia (2018) alega que família “é uma instituição heterossexual reprodutiva que se funda através do sangue.” Não há outras formas evidentes nessas seções de construções familiares, pois reconhecem apenas a binaridade entre homem e mulher, que são elementos primordiais da lei do casamento.

Para o autor, por mais que a nova Constituição promova o casamento heterossexual, ela não proíbe o casamento homossexual e não declara que só reconhece seres humanos generificados e genitalizados de acordo com a forma padrão. Apesar disso, afirma constantemente a relevância extrema da família e do casamento, com a intenção de defender e proteger tais instituições.

Fumanti (2017) traz outros exemplos de legislações em relação às dissidências sexuais e de gênero:

Exemplos frequentemente citados incluem o Projeto de Lei Anti-Homossexualidade de 2009 em Uganda, a proibição do casamento gay na Nigéria, a prevalência de "estupro corretivo" contra lésbicas na África do Sul, a prisão, julgamento e condenação por acusações de homossexualidade de Steven e Tiwonge no Maláui, e o assassinato do ativista Lésbico, Gay, Bissexual, Transgênero e Intersexo (LGBTI) David Kato em Uganda (Fumanti, 2017, p.1, tradução nossa<sup>8</sup>).

Sendo assim, Fumanti (2017) argumenta que as pessoas *queer* não têm suas cidadanias negadas com base em suas sexualidades, entretanto suas expressões e experiências de cidadania são restringidas pela opressão e por práticas excludentes no exercício de seus direitos.

---

<sup>8</sup> Trecho original: Frequently cited examples included the 2009 Anti-Homosexuality Bill in Uganda, the outlawing of gay marriage in Nigeria, the prevalence of ‘corrective rape’ against lesbians in South Africa, the arrest, trial and conviction on homosexuality charges of Steven and Tiwonge in Malawi, and the killing of Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender and Intersex (LGBTI) activist David Kato in Uganda.

No contexto brasileiro, Rea *et al.* (2018) destacam a forte presença da bancada evangélica na política, algo também presente em diversos países africanos. Nesses cenários, a bancada é impulsionada pelos Estados Unidos e outros países ocidentais, que encorajam políticas locais contra as dissidências de gênero e sexualidade. Ao mesmo tempo, esses países promovem um discurso “*gay-friendly*”, mas, contraditoriamente, apoiam repressões às dissidências sexuais sob a justificativa de promover a liberdade sexual.

Sucintamente, percebe-se hostis aos corpos dissidentes de gênero e sexualidade em determinados países africanos. Suas existências por muitas vezes estão em risco devido a legislações que condenam outras vivências que não estejam de acordo com a heteronormatividade. Quanto vale a permanência e segurança da estrutura familiar patriarcal e heterossexual? Quais são os valores estruturantes para a consolidação de políticas que são contra a dissidência?

Tendo discutido as conjunturas jurídicas relativas às dissidências, no próximo tópico buscaremos caracterizar os movimentos de luta das pessoas africanas *queer*, demonstrando a resistência e resiliência das comunidades locais na defesa de seus direitos, diante dos cenários que estamos discutindo neste capítulo.

## 2.3 LUTAS

Este tópico retrata os movimentos de luta pelos direitos das comunidades LGBTQIAPN+ na África, inclusive seus obstáculos, tanto no cenário local quanto internacional. Trago esta discussão, pois nas cinematografias africanas *queer*, diante de uma realidade de censuras relativas às questões de dissidências sexuais e de gênero e que por muitas vezes refletem nas produções africanas *queer*, por impossibilitar a circulação no próprio país de origem, os cineastas acabam sendo ativistas, tanto por abordar a temática em seus filmes quanto pela busca de direitos de exibição em seus locais de origem. Logo, esses cineastas se aproximam das mobilizações sociais que permeiam as discussões da condição *queer* africana.

Diante dessa conjuntura, inicio com a fala da autora e ativista Blessol (2018), que comenta que, em uma conferência, uma ativista alegou que a luta LGBTQIAPN+ na África é uma das mais isoladas, devido às múltiplas divisões do movimento, que se referem às diversidades políticas, culturais, tradicionais e de poder.

Blessol (2018) declara que os discursos propagados pelos extremistas religiosos na África são oriundos do Ocidente, assim como as noções de espiritualidade e religião. Muitos utilizam terminologias ocidentais para se referir a um Deus branco e masculino. Os líderes



religiosos pregam contra a condição *queer* (“*queerness*”) por questões morais, porém absolvem, por meio de suas ritualísticas, os assassinos, estupradores e opressores.

Ossome (2018) afirma que o processo de democratização no final dos anos 1980, nos países africanos, impulsionado também por pressões internacionais, resultou em eleições multipartidárias, na adoção de novas constituições e na valorização dos direitos civis, evidenciando o ativismo *queer* e as lutas de classes. Alguns dos países que passaram por esse processo foram, à época, Zâmbia, Moçambique, Benin e Guiné-Bissau. Esse período se caracterizou tanto pela visibilidade e conquistas dos direitos LGBTQIAPN+ quanto pelos discursos fundamentalistas e moralistas que almejam o retrocesso.

Nesta perspectiva de visibilizar suas existências e resistências na luta pelos direitos humanos da população africana *queer*, o Manifesto LGBTI Africano declara que:

Como africanxs, temos todxs um potencial infinito. Pleiteamos uma revolução africana que abranja a exigência de (re)imaginar as nossas vidas fora das categorias neocoloniais de identidade e poder. Durante séculos, fomos controladxs por estruturas, sistemas e indivíduos que fizeram desaparecer a nossa existência como pessoas detentoras de agência, coragem, criatividade e autoridade econômica e política (Manifesto, 2018, p. 89).

E continua: “Enquanto xs africanxs LGBTI forem oprimidxs, toda a África será oprimida.” (Manifesto, 2018, p. 89). Assim, utilizando a linguagem neutra como forma de inclusão de outras identidades de gênero, o Manifesto convoca a ideia da condição *queer* para o continente africano, proclamando suas existências por meio da revolução, a qual promova equidade e diversidade.

Há muitas afirmações - principalmente ocidentais - referentes à África, uma delas é a tentativa de homogeneizar o continente africano como se fosse um único país. Esse mesmo discurso é utilizado para as lutas LGBTQIAPN+ africanas, conforme a autora Ndashe (2018) argumenta que “A afirmação “a África é um continente, não um país” se torna mais importante onde a história única continua a permear o ativismo LGBTI no continente, ou seja, a ideia de que o ativismo não existe, que somente existe homofobia” (Ndashe, 2018, p. 78).

A pesquisadora alega que um dos perigos da história única é o de impor soluções externas como se não houvesse movimentos locais acontecendo. Esse tipo de imposição facilita a cooptação de tais movimentos para apoiar agendas ocidentais, tornando o discurso de que a homossexualidade é algo ocidental mais veemente.

Nesse sentido, as autoras Rea *et al.* (2018) declaram que a presença de sujeitos estrangeiros que assumem o discurso de defender os direitos da população LGBTQIAPN+

africana, porém com ações de desconhecimento e ocultação dos movimentos *queer* locais, assume uma postura colonizadora, dando continuidade à influência das potências ocidentais sobre as políticas locais. Ao mesmo tempo, essas organizações internacionais promulgam um único jeito de vivenciar a homossexualidade, como, por exemplo, a saída do armário. Essa publicização muitas vezes no contexto africano não é uma boa estratégia. Além disso, há uma oposição bem definida entre homossexualidade e heterossexualidade no cenário ocidental. Para as realidades africanas, assim como em outros contextos do Sul Global, não há a veemência dessas separações tão definidas referentes às orientações sexuais e seus modos de ação. Pois,

Da mesma forma, silêncio e discrição podem se mostrar estratégias mais eficazes de ativismo. E o próprio ativismo, em muitos contextos individuais, não é considerado um exercício intrínseco para a experimentação de sexualidades e tampouco para o pertencimento às práticas das sexualidades dissidentes. É esta diferença cultural de estratégias de luta que a Internacional Gay não consegue incorporar, suscitando reações negativas das populações locais contra a causa homossexual, identificada com uma preocupação do neo-imperialismo ocidental (Rea *et al.*, 2018, p.12).

Em relação aos direitos humanos e à ligação com o Ocidente, Ndashe (2018) aborda que: “Cada vez mais há uma visão de que a luta pelos “direitos gays” é mais do que apenas uma luta pelos direitos humanos. O envolvimento ocidental é facilmente denunciado como outra forma de colonialismo e algo que deve ser rejeitado por uma questão de princípio”. (Ndashe, 2018, p. 84)

Portanto, a autora afirma que, por mais que seja importante ligação com movimentos internacionais pela luta dos direitos LGBTQIAPN+, é extremamente relevante que os movimentos locais se apropriem de suas lutas e que os movimentos regionais e internacionais sirvam mais como apoio do que como uma delimitação do que se deve ou não fazer. Para ela, há uma homofobia forte no continente, porém é necessário observar a existência de grupos políticos e parlamentares que estão aptos a enfrentar a homofobia e fazer pressão para que os direitos LGBTQIAPN+ sejam garantidos e respeitados.

Sendo assim, nota-se a presença de movimentos locais pelos direitos humanos das comunidades africanas LGBTQIAPN+. Além disso, conforme os autores citados acima, os enfrentamentos tanto com as políticas internas anti-*queer* quanto com a interferência de movimentos ocidentais, que, por suas ações podem ser categorizados como práticas neocoloniais e neoimperialistas. A figura do Ocidente enquanto lugar da liberdade sexual, pode promover a ideia de uma África homofóbica e atrasada, além de assumir práticas de controle e cerceamento das ações dos grupos *queer* locais.

Observa-se, por meio deste capítulo, os cenários complexos enfrentados pelas dissidências sexuais e de gênero no continente africano, marcados por embates ideológicos, políticos, jurídicos, interferências internacionais e invisibilidade. Novamente, é importante questionar a visão reducionista que caracteriza a África como um continente homofóbico, tratando-a como passiva diante desse cenário. Essa abordagem não é justa, como se pode observar nas argumentações apresentadas nesta seção. Há ações de lutas e resistência contra leis e práticas que criminalizam as relações entre dissidentes. Dessa forma, o continente é promovido como um território de disputas, evidenciando suas diversidades e sua relevância no debate de gênero e sexualidade.

### 3 CAMINHOS IMAGINÁVEIS PARA AS CINEMATOGRAFIAS AFRICANAS *QUEER*: POSSIBILIDADES *QUEER* NA ÁFRICA DO SUL E NO QUÊNIA

#### 3.1 CINEMAS *QUEER* AFRICANOS

Neste tópico, trago algumas discussões relacionadas ao campo dos cinemas *queers* africanos. Pretendo identificar quais são suas características estéticas e, especialmente, suas formas de visibilidade diante dos cenários apresentados.

Ao retratar sobre os corpos *queer* nas conjunturas africanas, o que podemos considerar sobre essas representações nas telas? O pesquisador Ncube (2022) relata a marginalização, invisibilidade e ilegibilidade dos corpos *queer* no contexto africano. Pois, na África, há uma combinação de práticas culturais e religiosas, quantidades significativas de leis que foram promulgadas no período colonial e de nacionalismo homofóbico, que faz com que pessoas *queer* vivenciem suas identidades em espaços privados e marginalizados.

Logo, Ncube (2022) critica o modo como o Norte Global visibiliza os corpos *queer* africanos destacando suas condições precárias, como se ser *queer* na África fosse impossível. Faço um adendo de como o Ocidente evoca essa figura, esse imaginário da escassez, da ausência e da precariedade no continente africano e como isso ressoa até mesmo aos corpos africanos dissidentes de gênero e sexualidade e suas representações.

O autor afirma, no decorrer de sua pesquisa, que os corpos *queer* devem ser entendidos como possibilidades de entender o que é a condição *queer* na África, e não como indivíduos passíveis de intervenções no sentido de reprimir ou conceber o que o seria o ideal *queer* africano. Ele observa esses corpos como locais de compreensão, de multiplicidades e discursos interseccionais, mais do que de desejo, erotismo e sexualidade:

Minha leitura dos corpos queer observa como a pele e outras partes do corpo funcionam na encenação e materialização das experiências vividas queer. Eu reflito sobre como o toque dos corpos e o atrito entre corpos físicos produzem sentimentos e afeto e forjam (des)conexões. Além disso, os corpos queer africanos, como representados em diversos filmes, são entidades autoconscientes cuja representação desestabiliza a onda de homofobia e transfobia que continua a prevalecer no continente (Ncube, 2020, p. 2, tradução nossa).<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Trecho original: My reading of queer bodies looks at how the skin and other body parts function in staging and materialising queer lived experiences. I think through how the touching of bodies and rubbing together of physical bodies produce feelings and affection and forge (dis)connections. Moreover, queer African bodies, as represented in diverse films, are self-conscious entities whose representation unsettles the wave of homophobia and transphobia that continues to pervade the continent.

Da mesma maneira, ao retratar as representações de corpos *queer*, as autoras Green-Simms e Imma (2020) abordam o estudo da intimidade para além das expressões de violência nos contextos de representações e realidades *queer* africanas, com a premissa de fazer com que outras formas mais mundanas e cotidianas sejam exploradas, provocando engajamento no dia a dia entre corpos e espaços que não sejam mediados por restrições normativas. Isso é o que outras abordagens podem oferecer, inclusive visuais, que falem menos de narrativas de resistência e dominação, e mais sobre interação, toque e desejos, convocando a ideia de *queeridade* africana e suas possibilidades e pertencimentos. São essas abordagens visuais às quais recorro por meio da metodologia da análise figural nos filmes estudados, categorizando as experiências de corpos *queer* que são apresentadas nas telas.

Simultaneamente, Ncube (2022) destaca que a exibição do corpo *queer* faz repensar o que significa ser *queer* e africano, além do que é ser *queer* e estar no continente africano. Para o autor, a representação de tais corpos nas cinematografias africanas desestabiliza a homofobia e a visão heteronormativa. Assim, o desconforto desempenha um papel importante nesse processo de instabilidade do olhar heteronormativo sobre filmes com temáticas *queer*. Além disso, a aparição de corpos *queer* nos filmes de diversas regiões da África potencializa o envolvimento dos espectadores por meio da afetividade. De acordo com Green-Simms (2022), os cinemas africanos não podem ser compreendidos por entendimentos estreitos de resistência, pois os filmes *queer* africanos viabilizam outras formas de afirmação, além da “oposição estratégica visível ou audível ao status quo.” (Green-Simms, 2022, p. 7, tradução nossa)

Ela observa os cinemas africanos *queer* em uma variedade de países, com suas próprias tradições estéticas, cinematográficas, políticas, assim como práticas de censura. Tais aspectos vão determinar o que será produzido e como será circulado. Outro ponto importante para Green-Simms (2022) é que, os cinemas africanos *queer* não são apenas realizados por cineastas *queer* e apoiadores. Ela explica que muitos filmes populares (como produções de Nollywood) que retratam personagens *queer* são realizados como uma maneira de advertir sobre as práticas da condição *queer* (*queerness*), e não de apoiá-las. A autora argumenta sobre o quão difícil é colocar esses filmes, como *Men in Love*<sup>10</sup> (2010) ao lado de *Stories of Our Lives* (2014), por exemplo, porém acredita que essa justaposição traz a compreensão “da resistência como um processo complexo, que envolve tanto a oposição quanto a aceitação de formas de poder, que

---

<sup>10</sup> Mais informações: <https://nollywoodreinvented.com/2012/07/men-in-love.html>. Acesso em 26/02/2025.

inclui o medo do pior, mas também o sonho pelo melhor, e que, às vezes, exige formas de negociação lentas ou imperfeitas.”. (Green-Simms, 2022, p. 8-9, tradução nossa<sup>11</sup>)

Neste momento, trago uma declaração da autora em conjunto com as minhas propostas de pesquisa. Ao falar sobre seu estudo, Green-Simms (2022) alega que “Isso significa que estou trabalhando com vários termos — *queer*, África e cinema — que são múltiplos, às vezes arbitrariamente determinados e sem limites definidos” (Green-Simms, 2022, p. 11, tradução nossa<sup>12</sup>). Como dito anteriormente, são terminologias que podem ser utilizadas em contextos africanos, porém possuem diversas possibilidades de significados e conceituações.

Green-Simms (2022) divide os cinemas africanos em três categorias: 1) filmes de arte internacionais; 2) melodramas populares para públicos locais e 3) documentários feitos por e sobre comunidades *queer* africanas. Sobre os filmes de arte internacionais, ela relata serem os que mais circulam em festivais e os mais conhecidos pelo público do continente e do mundo. *Dakan* (1997), de Mohamed Camara, é considerado o primeiro longa-metragem africano *queer*. Já em 2001, a versão senegalesa da ópera *Carmen*, de Bizet, foi lançada como *Karmen Gei* (2001) e dirigida pelo cineasta senegalês Joseph Gaï Ramaka. O filme passou por diversos festivais, foi exibido durante seis semanas em Dakar, porém foi proibido devido à invasão do teatro onde estava sendo exibido, em represália à utilização da canção sagrada, da irmandade muçulmana Mouride, enquanto a amante de Karmen estava sendo enterrada em um cemitério católico. A situação não foi causada pela primeira representação de mulheres se relacionando na tela, mas, sim, por questões religiosas.

Além disso, Green-Simms (2022) afirma que os únicos filmes que receberam atenção dos festivais internacionais entre 2001 e 2014 foram os filmes sul-africanos. A pesquisadora observa a dificuldade de acesso aos filmes pelo público africano, notando que, em determinadas situações, na ausência de circuitos locais de exibição que recebam essas obras, o *download* ilegal ou o aluguel de plataformas digitais aparecem como as únicas opções de acesso. Até mesmo os filmes que circulam internacionalmente são difíceis de serem encontrados no próprio continente. Dessa forma, a premissa de combater a “desumanização dos africanos *queer*” (Green-Simms, 2022, p. 14, tradução nossa) e a homofobia por meio dos filmes se depara com o dilema de que tais filmes frequentemente não chegam aos públicos em seus países de origem.

---

<sup>11</sup> Trecho original: [...] invite an understanding of resistance as a messy process that entails both opposing and consenting to forms of power, that involves fearing for the worst but dreaming of the best, and that sometimes demands slow or imperfect forms of negotiation.

<sup>12</sup> Trecho original: This means that I am working with several terms—queer, Africa, and cinema—that are all multiply and sometimes arbitrarily determined and boundless.

Já para a segunda categoria, o cenário é outro devido à ascensão dos filmes em vídeo digital. Por mais que o acesso seja facilitado, essas produções em vídeo, principalmente na África anglófona, é recorrente o discurso patológico sobre a condição *queer*. As representações dos personagens dissidentes de gênero e sexualidade nesses filmes melodramáticos, além de construírem personagens por meio de estereótipos, têm como fundamentos de suas narrativas a condenação, a morte ou a salvação por Jesus. Entretanto, é importante salientar que a autora afirma a existência de organizações referentes aos direitos humanos nesses países, especialmente na Nigéria, que produzem vídeos contra este discurso, promovendo outros tipos de representações. Não se trata, portanto, de uma categoria homogênea e uniforme.

A última categoria, relacionada aos documentários, segundo Green-Simms (2022), é composta por filmes que circulam mais internacionalmente do que no continente africano. A pesquisadora afirma que muitos desses filmes inicialmente são produções feitas no Ocidente, com a intenção de evidenciar as vivências *queer* africanas. Alguns exemplos são: *Woubi Cheri* (1998), de Laurent Bocahut e Philip Brooks, referente às comunidades *queer* e trans da Costa do Marfim; *Call Me Kuchu* (2012), de Katherine Fairfax Wright e Malika Zouhali-Worrall, que aborda o assassinato do ativista David Kato em Uganda; *Born This Way* (2013), de Shaun Kadlec e Deb Tullman, sobre a comunidade *queer* clandestina em Camarões; e *The Pearl of Africa* (2016), de Jonny von Wallström, que acompanha as experiências de uma mulher trans de Uganda que migra para o Quênia.

Sob o mesmo ponto de vista, Green-Simms e Imma (2020) questionam a produção e os elementos logísticos das cinematografias africanas *queer*:

Como encontrar um diretor ou financiamento? Que tipo de histórias pode engajar um público homofóbico? Que tipo de histórias as pessoas queer querem ver e contar? Quais estratégias são necessárias para exibir um filme queer em um país que recentemente codificou penas severas contra a homossexualidade? (Green-Simms; Imma, 2020, p.8, tradução nossa<sup>13</sup>).

Referente às representações dos corpos queer, Ncube (2022) argumenta que há uma marginalização do Norte da África nos Estudos Africanos. As diferenças culturais, linguísticas e territoriais não devem ser obstáculos para a inclusão dessas regiões nas representações e estudos sobre o continente. Sobre as limitações geográficas da África, Ncube (2022) defende a importância de fragmentar a África e repensar o imaginário sobre o continente para além das

<sup>13</sup> Trecho original: How does one find a director or funding? What types of stories might engage a homophobic audience? What types of stories do queer people want to see and tell? What types of strategies are necessary to get a queer film screened in a country that has recently codified harsh penalties against homosexuality?

fronteiras coloniais. O autor propõe pensar a partir da desagregação regional da África, ou seja, adotar como ponto de partida a ideia de que as regiões do continente não devem ser vistas de forma homogênea, mas reconhecendo suas diversidades e especificidades. Portanto, está interessado em "mapear as geografias afetivas que os corpos *queer* possibilitam e tornam visíveis." (Ncube, 2022, p. 3, tradução nossa<sup>14</sup>)

O autor traz à tona o debate sobre o uso do termo “subsaariana”, que, conforme Tatenda Mashanda, carrega um cunho racista. Ncube (2022) questiona as divisões geopolíticas e destaca que está mais empenhado em ler os filmes de maneira interligada, confrontando suas diversas camadas e significados. Seu foco está em como esses filmes estão comprometidos com um discurso pan-africano, que reflete as multiplicidades linguísticas, culturais, religiosas e históricas da África. Nesse contexto, o autor argumenta que esses discursos descentralizam a hegemonia da África do Sul, evidenciando que existem produções e experiências significativas em outras partes do continente.

O pesquisador não foca, em sua pesquisa, nos efeitos das vivências *queer* exibidas nos filmes para os espectadores, pois está mais interessado no que os *queer* fazem e vivenciam no espaço fílmico. Para ele, as realidades experienciadas pelas pessoas *queer* não são somente visíveis, mas também legíveis. Assim, os filmes desempenham um papel relevante de revelar como as “vidas *queer* são vivenciadas e negociadas na África”. (Ncube, 2022, p.8, tradução nossa)

O autor traz questões interessantes sobre sua pesquisa, que podem ser aplicadas aos estudos de cinemas *queer* africanos de modo geral:

Como ponto de partida ao pensar nos corpos *queer* nos filmes africanos, eu proponho um conjunto de perguntas. O que, por exemplo, é africano na noção de *queer* africano quando relacionada aos filmes? Quais lentes definem um corpo como *queer* nos filmes africanos? Um corpo *queer* em um contexto africano é necessariamente *queer* em um contexto cultural e racial não africano? E, claro, que tipos de filmes merecem ser chamados de africanos? Um filme é africano porque é produzido e dirigido por um africano? Ou é uma questão do conteúdo do filme ou uma combinação dos dois? (Ncube, 2022, p. 9, tradução nossa<sup>15</sup>).

<sup>14</sup> Trecho original: mapping the affective geographies that queer bodies enable and make visible.

<sup>15</sup> Trecho original: As a point of departure in thinking of queer bodies in African films, I pose a set of questions. What, for example, is African about the notion of African queer as it relates to films? What lenses define a body as queer in African films? Is a queer body in an African context necessarily queer in a non-African cultural and racial context? And, of course, what kinds of films deserve to be referred to as African? Is a film African because it is produced and directed by an African? Or is it rather a question of the content of the film or a combination of the two?



Com tais questionamentos, o pesquisador menciona que os filmes *queer* não dão somente visibilidades a estes corpos, mas chamam “a atenção para a complexidade e materialidade dos corpos *queer*” (Ncube, 2022, p.15, tradução nossa). Em continuidade, Ncube (2022) expõe a tendência de considerar as visibilidades dos corpos *queer* somente como ativismo, a qual ignora a amplitude dos corpos *queer* para além da visibilidade. Para o autor, tais corpos almejam por intimidades, por serem tocados e existirem enquanto corpos, e esse anseio é tão recorrente, pois a intimidade é vista como imprudente e incorreta. Portanto, é relevante compreender “Os corpos como importantes locais de construção de significados das subjetividades *queer* africanas” (Ncube, 2022, p. 15, tradução nossa<sup>16</sup>).

Segundo ele, “O foco no prazer e na intimidade não deve reproduzir, como Xavier Livermon aponta, sistemas de pensamento que são fundamentados na “sexualização do corpo negro”” (Ncube, 2022, p. 17, tradução nossa<sup>17</sup>). O autor complementa que visualizar o prazer e o desejo *queer* por meio dos filmes traz a possibilidade de vislumbrar um futuro da condição *queer* africana como uma condição liberta das restrições do heteropatriarcado. E relembra a sua tese sobre como o corpo é um espaço de criação de significados e como essa hipótese é extremamente importante para os estudos *queer* africanos. Por meio da sua ênfase em materialidade e relacionalidade, Ncube (2022) defende como as identidades de gênero são construídas, executadas e vivenciadas no continente por meio dos corpos.

Devido às particularidades sociais e históricas de diversas regiões da África, faz com que sejam necessários modos de pensar baseados em suas especificidades. Impor epistemologias ocidentais em locais não ocidentais é visto, por Ncube (2022), como um desserviço.

Em relação aos modos de circulação das cinematografias africanas *queer*, Green-Simms (2022) afirma que os ativistas africanos se esforçam em reunir o público para assistir produções *queer*. O festival *Out in Africa South African Gay and Lesbian Film Festival*, que durou 20 anos, entre 1994 e 2014, foi o único festival de cinema *queer* em África. Em 2011, com uma parceria entre a organização *Gay Kenya Trust*, a embaixada suíça e o *Goethe Institut* do Quênia, Nairóbi passou a sediar o festival *OUT Film Festival* sendo assim o primeiro festival de cinemas africanos *queer* fora da África do Sul.

---

<sup>16</sup> Trecho original: Examining queer bodies in films avoids the abstractions that often surround the discussion of queer bodies and centre the bodies as important sites of meaningmaking of African queer subjectivities.

<sup>17</sup> Trecho original: A focus on the pleasure and intimacy should not reproduce, as Xavier Livermon points out, systems of thought which are founded on the ‘sexualisation of the black body’ (2012, 302)

Green-Simms (2022) menciona sobre os conceitos de resistências, relacionando com as cinematografias africanas *queer*. Sobre esta ampliação das possíveis significações de resistências neste cenário, Green-Simms (2022) questiona:

[..] O que acontece quando intimidade, prazer, pequenos gestos de indisciplina, práticas de sobrevivência e fuga, ou até mesmo de negociação, são imaginados como condições ou recursos para a resistência? O que acontece quando enxergamos a resistência não como o oposto da subordinação e da complacência, mas como algo que se entrelaça a elas? O que acontece quando levamos a sério a abordagem do Qintu Collab, que enquadra a resistência como algo que pode ser rotineiro ou vago, algo que paira nos espaços do entretempo? Minha posição é que, ao desvincularmos a resistência de sua teleologia progressista e de suas relações binárias (com a subordinação, a dominação, a vulnerabilidade etc.), podemos nos atentar melhor a todas as formas imperfeitas de adaptação, construção de vida e pertencimento que essas formas mais indeterminadas de resistência possibilitam — e que coexistem com o trabalho necessário de organização política explícita e estratégica (Green-Simms, 2022, p. 21-22, tradução nossa<sup>18</sup>).

A partir destes questionamentos, Green-Simms (2022) argumenta que, por mais que isso possa ser de difícil compreensão, é importante entender que o termo resistência pode significar tanto oposição ao status quo quanto oposição à mudança. Em sua análise, a autora encontrou diversos personagens *queer* que transitavam por essas dualidades. Além disso, ela aborda o entendimento dos tipos de resistências do público conforme as interpretações singulares dos filmes e enfatiza a importância de observar os modos pelos quais a resistência pode ser registrada pelos diversos públicos.

A autora propõe o conceito de *fugitividade afri-queer* como uma maneira de compreender os registros de resistência, que se estabelecem entre a agência heroica e a negação dos direitos de pessoas *queer*. Assim, tal fugitividade pode ser encarada como modos de “fuga, escape e reimaginações do passado/futuro” (Green-Simms, 2022, p. 26, tradução nossa).

Nesse sentido, e em seu nível mais básico, a fugitividade afri-queer trata de resistir às limitações do presente ao buscar algo que possa superá-lo. Mas também quero enfatizar que a fugitividade afri-queer marca a maneira como as restrições do passado e do presente continuam a ter influência, mesmo quando se escapa delas (Green-Simms, 2022, p. 27, tradução nossa<sup>19</sup>).

<sup>18</sup> Trecho original: What happens when intimacy, pleasure, small gestures of unruliness, practices of survival and fleeing, or even of negotiation, are imagined as conditions or resources for resistance? What happens when we see resistance not as the opposite of subordination and complacency but as something that is entangled with it? What happens when we take seriously the Qintu Collab’s framing of resistance as something that might be routine or vague, as something that hovers in the spaces of the meanwhile? My position is that when we disengage resistance from its progressive teleology and its binary relations (to subordination, to domination, to vulnerability, etc.) we can better attend to all of the imperfect forms of adaptation, lifebuilding, and belonging that more indeterminate forms of resistance make possible and that exist alongside the necessary work of overt and strategic political organizing.

<sup>19</sup> Trecho original: In this sense, and at its most basic level, Afri-queer fugitivity is about resisting the limitations of the present by searching for something that can surpass it. But I also want to emphasize that Afri-queer fugitivity marks the way that constraints of the past and present continue to hold sway even as one escapes them.

O último termo definido pela pesquisadora é a resiliência crítica, a qual ela considerada como: “[...] uma resiliência que não apenas repete e reproduz mantras neoliberais de superação e resistência, mas que abraça modos de sobrevivência e atos imaginativos que são não lineares e não desconsideram a vulnerabilidade, a ternura e a derrota.” (Green-Simms, 2022, p. 33, tradução nossa<sup>20</sup>)

Com tantos conceitos abordados pela autora, percebe-se a notável presença das terminologias resistência, fugitividade e resiliência para descrever as cinematografias africanas *queer*, seja pelos seus cenários, construções de narrativas, personagens ou modos de circulação. Para os pesquisadores que trago nesta seção, diante de contextos de marginalização e ilegibilidade, e principalmente de dificuldade de exibições em seus próprios países, dificultando a propagação da existência de corpos africanos *queer* nas telas, os cinemas africanos *queer*, por meio de suas premissas estéticas, narrativas e políticas, apresentam modos figurativos de experiências *queer* através de suas construções. São esses modos que serão abordados a partir de uma seleção de filmes nesta dissertação.

Dessa forma, é possível compreender, de maneira geral, o panorama dos cinemas africanos *queer* e suas intersecções em diferentes contextos. A seguir, abordo os filmes *queer* contemporâneos da África do Sul e do Quênia, não como uma tentativa de categorização estrita por nacionalidade, mas, em consonância com Ncube (2022), com o objetivo de mapear geograficamente as experiências e intimidades *queer*. Para isso, utilizo um *viés figurativo*, ou seja, uma abordagem que analisa como as representações simbólicas, narrativas e visuais dos filmes constroem significados, sobretudo, subjetivos sobre as vivências *queer* nessas regiões. Esse viés será mais presente nos capítulos dedicados à análise fílmica, nos quais examino três filmes contemporâneos e relevantes dessas cinematografias.

### 3.2 CINEMAS *QUEER* DA ÁFRICA DO SUL E DO QUÊNIA

Neste tópico, trago uma breve discussão sobre os cinemas *queer* da África do Sul e do Quênia, com a intenção de contextualizar as obras cinematográficas que analiso nesta pesquisa. Compreendo suas diferentes origens e consequentemente seus diversos cenários. Localizados em diferentes regiões do continente africano, os dois países diferem em questões históricas, políticas e sociais.

---

<sup>20</sup> Trecho original: [...] a resilience that does not just repeat and reproduce neoliberal mantras of overcoming and enduring, but that embraces modes of survival and imaginative acts that are nonlinear and nondismissive of vulnerability, tenderness, and defeat.

Entretanto, não vejo essas diferenças como impeditivos para trabalhar com países tão diversos entre si. Busco, por meio da análise, verificar as semelhanças e divergências nas cinematografias africanas *queer* e, principalmente, discutir como tais obras trabalham as noções de dissidências sexuais por meio dos elementos figurativos apresentados. Dessa forma, não agrupo esses dois países, como se fossem iguais, mas também não desconsidero as conexões entre eles.

Sobre as cinematografias sul-africanas *queer*, encontrei mais materiais bibliográficos, dessa forma a discussão será mais aprofundada em relação aos cinemas *queer* quenianos. Começo com o autor Ncube (2022) que diz que na África do Sul, a condição *queer* existe em meio a outros sistemas de opressão, os quais são relacionados com o *apartheid*.

Para ele:

No caso da África do Sul, devido aos efeitos duplos da colonização e do *apartheid*, o gênero foi invariavelmente racializado e, simultaneamente, a raça sempre foi genérica e geradora de gênero. No caso da queeridade, ela também foi invariavelmente racializada e associada à classe. Eu uso a interseccionalidade porque ela está sintonizada com as histórias e realidades específicas da África do Sul (Ncube, 2022, p. 91, tradução nossa<sup>21</sup>).

Diante disso, o autor afirma que focar somente na narrativa da raça por meio da pele, reforça as epistemologias do *apartheid*, o qual tinha como premissa regular e segregar populações definidas em termos racializados. E complementa, que por mais que esse sistema de opressão tenha se encerrado oficialmente em 1994, raça e classe continuam desempenhando importantes papéis como marcadores de diferença e identidade.

No que diz respeito às intersecções identitárias no período do *apartheid*, Ncube (2022) argumenta:

Os elementos sociais mais vigiados durante o *apartheid* foram, sem dúvida, a raça e a sexualidade. A sexualidade precisava ser regulamentada para garantir que pessoas de diferentes raças não mantivessem relações sexuais. O envolvimento de diferentes raças em relações sexuais ia contra a ideia fundamental do *apartheid*, que era garantir a separação rigorosa das raças (Ncube, 2022, p.92, tradução nossa<sup>22</sup>).

---

<sup>21</sup> Trecho original: In the case of South Africa, owing to the double effects of colonisation and apartheid, gender has invariably been racialised and, concurrently, race has always been gendered and gendering. In the case of queerness, it has invariably been racialised as well as linked to class. I use intersectionality because it is attuned to the specific histories and realities of South Africa.

<sup>22</sup> Trecho original: The most policed social elements during apartheid were undoubtedly race and sexuality. Sexuality had to be regulated to ensure that people of different races did not engage in sexual relations. Different races being involved in sexual relations went against the fundamental idea of apartheid, which was to ensure the strict separation of races.

Em relação às produções cinematográficas da África do Sul, Ncube (2022) aponta que os filmes pioneiros que retrataram dissidências sexuais na África do Sul ao longo do *apartheid* são *Seuns van die Wolke [Wing Commander]* (1975) e *40 Days* (1979). No entanto, a presença de corpos negros queer nas telas só se tornou mais visível após o fim do regime, especialmente em produções de dramas e novelas populares, como *Yizo Yizo*, *Rhythm City* e *Generations*.

Similarmente, Green-Simms (2022) relata que, durante o *apartheid*, que criminalizou relações entre pessoas do mesmo sexo, houve algumas representações de pessoas *queer* nas telas. Porém, tais representações eram de homens brancos transvestidos para efeitos cômicos. Além disso, a censura limitava as intimidades dissidentes e inter-raciais nos filmes locais e internacionais. No entanto, houve produções com conteúdo *queer*, como uma maneira de fazer críticas ou provocações ao governo local. Alguns filmes passaram pela censura da época, tais como *Quest for Love* (1988), de Helen Nogueira, e *Out in Africa* (1988), feito por Melanie Chait.

Para a pesquisadora, após o *apartheid* ser finalizado, a Constituição da África do Sul de 1996, pelo seu processo democrático, foi a primeira do mundo a proibir discriminação com base na orientação sexual. Tal processo culminou para a legalização do casamento entre pessoas do mesmo sexo no país em 2006. Dessa forma, nesse período surgiram representações de pessoas *queer* nas telas, para além do estereótipo, cômico ou unidimensional. Assim, “[...] as representações da África do Sul frequentemente faziam parte da nova imagem moderna que a chamada nação arco-íris estava muito empenhada em projetar.” (Green-Simms, 2022, p. 126, tradução nossa<sup>23</sup>).

Ademais, Livermon (2012) aborda uma questão racial importante no cenário dos direitos humanos no período pós-apartheid. Para ele, a figura emblemática de tais direitos, posicionando a África do Sul como um destino *queer-friendly* e progressista, é o *queer* branco. Para o autor, essas legislações garantem a proteção do corpo *queer* branco, enquanto os corpos *queer* negros são extremamente policiados.

Além disso, de acordo com Livermon (2012), há uma resistência nas comunidades negras em ver a condição *queer* como negra. Para a maioria, essa condição é racializada como branca e, portanto, a negritude é heteronormativa. Dessa forma, não há recursos de pertencimento para os corpos *queer* negros. O pesquisador argumenta que a constituição em relação aos direitos das minorias sexuais foi voltada para que a África do Sul pós-apartheid

---

<sup>23</sup> Trecho original: [...] South Africa's representations were often part of the new, modern image that the so-called rainbow nation was very keen to project.

retivesse a população branca no país, mesmo sendo uma minoria em termos numéricos e ainda que alguns fossem vistos como abjetos por conta das dissidências.

Em relação à condição *queer* e à negritude, Livermon (2012) relata que “*Queers* negros desafiam ativamente como seus corpos são marcados como o exterior constitutivo da negritude.” (Livermon, 2012, p. 299, tradução nossa<sup>24</sup>). Logo, Green-Simms (2022) declara que, embora existissem esperanças de melhorias nos anos imediatos após o *apartheid*, o racismo e a homofobia não desapareceram no país:

Ao longo do início do século XXI, o aumento da pobreza, as altas taxas de crime e violência e a epidemia de AIDS tornaram-se sinais irrefutáveis de que a nação arco-íris talvez não fosse tão colorida assim e, à medida que a retórica homofóbica aumentava em todo o continente, a África do Sul não foi uma exceção. De fato, embora haja uma quantidade considerável de representações queer tanto no cinema quanto na televisão sul-africana, muitos desses filmes e programas destacam a persistência da homofobia, da violência e da desigualdade racial (Green-Simms, 2022, p. 128, tradução nossa<sup>25</sup>).

Do mesmo modo, Livermon (2012) argumenta que por mais que existam direitos legais garantidos na constituição, as noções de liberdade devem ser ampliadas para além do legal, político e econômico, considerando essas perspectivas de liberdades para os *queer* negros no âmbito social e cultural. Especialmente, no que diz respeito ao pertencimento das pessoas *queer* negras nas comunidades negras. Para ele, a “Visibilidade refere-se não apenas ao ato de ver e ser visto, mas também ao processo pelo qual os indivíduos se tornam conhecidos nas comunidades como sujeitos *queer*.” (Livermon, 2012, p. 300, tradução nossa<sup>26</sup>) Dessa forma, pessoas negras dissidentes de gênero e sexualidade demonstram que a vivência queer também faz parte das comunidades negras, contrapondo a visão de que essa identidade seria exclusivamente ocidental. Conclui-se, então, que, para que um corpo negro queer experimente a liberdade na África do Sul pós-apartheid, ele precisaria negar sua condição queer, ou seja, viver sua negritude sem expressar sua sexualidade. Entretanto, o autor alega que os *queer* negros estão lutando contra definições de negritude que são excludentes e normativas.

<sup>24</sup> Trecho original: Black queers actively challenge how their bodies are marked as the constitutive outside of blackness.

<sup>25</sup> Trecho original: Throughout the early twentyfirst century, growing levels of poverty, high rates of crime and violence, and the aids epidemic all became irrefutable signs that the rainbow nation was perhaps not so rainbowy after all, and as homophobic rhetoric increased across the continent, South Africa proved no exception. Indeed, while there has been a considerable amount of queer representation on both big and small screens in South Africa, many of these films and shows have highlighted the continuation of homophobia, violence, and racial inequity.

<sup>26</sup> Trecho original: Visibility refers not only to the act of seeing and being seen but also to the process through which individuals make themselves known in the communities as queer subjects.

Destaco como as dissidências sexuais e de gênero precisam ser compreendidas em relação à racialização, pois as experiências dos corpos *queer* diferem entre si, especialmente quando há outras intersecções de identidades em questão. Portanto, é necessário a compreensão de que essa pesquisa trata de corpos *queer* nas telas, mas corpos que são racializados enquanto negros. Dessa forma, suas experiências e realidades se distinguem daquelas de outras pessoas *queer*.

É importante considerar, segundo o autor Ncube (2022), que por mais que tenha tido progresso na televisão sul-africana, há a propagação de representações de estereótipos de protagonistas *queer* nas produções exibidas. Green-Simms (2022) afirma que, após as eleições democráticas na África do Sul em 1994, as representações de pessoas *queer* nas telas mudaram imediatamente. Nesse mesmo ano, surgiu o *Out in Africa Film Festival*, o primeiro festival nacional de cinema *queer* no continente a ganhar reconhecimento internacional. A autora também menciona a existência de outros festivais com a mesma temática, porém, devido ao apartheid, muitos não foram documentados, pois eram colocados à clandestinidade. Com a abertura do festival, muitas produções *queer* sul-africanas foram desenvolvidas na primeira década pós-apartheid, tais como: *Simon and I* (2001), da ativista Beverley Ditsie, *Proteus* (2003), de John Greyson e Jack Lewis, entre outras obras.

A pesquisadora nota que os filmes *queer* sul-africanos são em sua maioria produzidos por homens e que as estruturas raciais e de gênero ainda impõem barreiras para mulheres negras e pessoas trans na direção de longas-metragens. Os cinemas ainda são localizados em bairros brancos e de elite, fazendo com que seus financiadores exibam e apoiem filmes que eles acham que seu público gostaria de ver. Fora isso, há um dado importante que a autora traz: os longas-metragens *queer* sul-africanos mais exibidos nacional e internacionalmente são focados nas relações masculinas, entre homens.

Trago duas produções sul-africanas contemporâneas nesta pesquisa: *Heaven Reaches Down to Earth* (2020) e *Inxeba - The Wound* (2017). Sobre o filme *Heaven Reaches Down to Earth* (2020), o diretor Tebogo Malebogo alega que o filme foi construído a partir de ondas de assassinatos de pessoas *queer* na África do Sul. “Queríamos mostrar que éramos mais do que os traumas em torno do filme, tão vivos quanto o ambiente ao nosso redor.” (Malebogo, 2022, tradução nossa<sup>27</sup>). O cineasta afirma que a sua narrativa precisava de conflitos externos, como aqueles entre os personagens e a tradição, ou envolvendo sociedade, cultura e família, para que sua atração prevalecesse.

---

<sup>27</sup> Trecho original: We wanted to show that we were more than the traumas around the film, as alive as the environment around us.

Malebogo (2022) relata que antes da gravação a locação teve que ser substituída por conta de um incêndio florestal e a equipe teve que lidar com novas incertezas. O curta foi filmado na Montanhas Du Toitskloof, na província do Cabo Ocidental, África do Sul. O diretor diz que o protagonista, interpretado por Thapelo Maropefela, se sentia pequeno em comparação às montanhas e, por este motivo, o cineasta “sabia que queria que a narração no filme parecesse emanando da própria Terra: onisciente e infinita” (Malebogo, 2022, tradução nossa<sup>28</sup>).

Para o cineasta, durante o processo de edição do curta, o filme ainda parecia estar incompleto. Malebogo se sentiu pressionado pelos anseios formais de precisar de conflito externo para chegar a uma cena final envolvente. Ele alega a necessidade de se permitir estar presente para que o filme se revelasse. Após esse momento, foi filmada a última cena: a escalada da montanha. Segundo o diretor, o filme precisava de algo que “batesse na porta do desejo puro e tentasse personificar aquele momento da primeira atração” (Malebogo, 2022, tradução nossa<sup>29</sup>). Com a inserção da montanha, criou-se a sensação de desejo e exalação.

Meses após as gravações, algo transcende o filme, o ator que interpretou o protagonista, Thapelo Maropefela, foi brutalmente assassinado em 24 de outubro de 2021, segundo o jornal sul-africano IOL<sup>30</sup>. Para o diretor, essa situação é uma forma de apagamento, que o leva a se questionar se há como demonstrar que pessoas queer são mais que a violência do próprio país. E relembra com afetividade as memórias do protagonista.

Dessa forma, percebe-se que a violência contra pessoas dissidentes sexuais e de gênero também está presente no filme, mesmo sendo ambientado em um país pioneiro na legalização contra a discriminação por orientação sexual.

Algo importante no filme e que trago na minha análise por meio da figuratividade é a abordagem da sensação do desejo. Como por meios figurais os personagens exalam seus desejos um pelo outro? Como eles lidam para além dos conflitos externos, com os internos também? E principalmente, como a natureza pode ser relacionada com todas essas questões de afetividade, descobertas e anseios? São essas questões que trago no presente trabalho, selecionando elementos que tragam essas possibilidades de interpretações e significações por meio da análise figural.

---

<sup>28</sup> Trecho original: I knew I wanted the voiceover in the film to feel like it was emanating from the earth itself: all-knowing and infinite.

<sup>29</sup> Trecho original: The film needed a release that knocked on the door of pure desire and attempted to personify that moment of first attraction.

<sup>30</sup> Consultar: <https://www.iol.co.za/entertainment/celebrity-news/local/kingdom-actor-thapelo-maropefela-dies-on-eve-of-birthday-23ef6bd5-4d1b-49bd-98b9-04645b885a8d>. Acesso em: 26/02/2025.



Já o filme *Inxeba* (2017), dirigido por John Trengove, se concentra na cerimônia tradicional da etnia Xhosa, chamada *ulwaluko*, relativa aos rituais de circuncisão e iniciação à masculinidade. Para Ncube (2022), “A condição *queer* em *Inxeba - The Wound* é construída e definida por uma interação entre os sistemas hierárquicos de raça, gênero, tradição e classe. (Ncube, 2022, p.105, tradução nossa<sup>31</sup>).

Além disso, Livermon (2023) traz essa relação das visibilidades e invisibilidades *queer* através dos contextos geográficos, especialmente entre o urbano e não urbano. Como essas diferenças geográficas podem contribuir para as (in)visibilidades *queer*? Para ele, o ritual Xhosa busca essa passagem da infância para a idade adulta. É um dos rituais mais antigos da África do Sul, e marca uma resiliência do grupo em frente ao colonialismo e ao *apartheid*, sendo um ritual resguardado culturalmente. Dessa forma, percebe-se a importância desta ritualística para o grupo e quais são suas reverberações na sociedade sul-africana. Em relação ao Estado, criaram-se salvaguardas para a prática do ritual, assegurando mais segurança em relação aos ferimentos e que homens não sejam forçados a participar da iniciação.

Ademais, o autor questiona as questões de sexualidade dentro dessa prática. Para ele, homens *queer* não são bem-vindos no ritual caso demonstrem sua sexualidade abertamente. Muitos, segundo ele, são forçados por suas famílias a participar, como se o ritual pudesse “curá-los” de sua condição *queer*, já que, ao concluí-lo, são social e culturalmente reconhecidos como homens. Dessa forma, esses participantes afirmam masculinidades moldadas pela heteronormatividade, mesmo sendo dissidentes, como uma forma de validação perante a comunidade.

Em suma, o pesquisador fala sobre a construção da paisagem na narrativa e especialmente na constituição das masculinidades Xhosa. O urbano é visto pela comunidade como algo não autêntico e desviante dos princípios dos homens Xhosa, enquanto a montanha é o espaço onde tais homens podem ter suas práticas tradicionais e terem o espaço adequado para exercerem seus papéis de homens. Esse distanciamento entre o urbano e o rural, assim como a significação e relevância do espaço da montanha para este grupo, leva o autor a refletir sobre as visibilidades e invisibilidades *queer* em sua pesquisa. Para ele, ao estabelecer essa separação e relacioná-la ao ritual iniciático Xhosa, o que vem de fora, ou seja, o urbano e seus diversos comportamentos considerados estranhos pela comunidade nas construções de masculinidades, é eliminado pelo processo iniciático, até que os participantes se tornem homens adequadamente Xhosas. E afirma que mesmo diante da estranheza e suavidade da narrativa, a montanha é o

---

<sup>31</sup> Trecho original: Queerness in *Inxeba/The Wound* is constructed and defined by an interaction between the hierarchical systems of race, gender, tradition, and class.

espaço de relações e ternuras *queer*.

Kiguwa e Siswana (2018) evidenciam a multiplicidade e interseccionalidade do filme *Inxeba* a partir de possibilidades de representações referentes à libertação da sexualidade. Tanto nos seus processos de vigilância, descobertas e receios da prática fora da normatividade imposta pela sociedade. Para os autores, a obra explora as diversas camadas do ferimento, como diz o próprio nome do filme. No ritual de iniciação Xhosa e na afirmação das masculinidades por diversos meios, há o processo de ferida e simultaneamente de cura. Questiono, porém, se pode falar em cura, quando temos um desfecho trágico principalmente com o personagem Kwanda, que afirma sua sexualidade mesmo diante de um cenário de repressões e outros tipos de afirmações de masculinidades.

Eles alegam que o personagem Kwanda torna-se emblemático por questionar e tensionar essas feridas da sociedade, especialmente no ambiente do filme, que levam para processos de autopoliciamentos e internalizações de vergonha, medo, receio e, principalmente, de negação de si.

Para os pesquisadores, o ritual Xhosa representa, para além da passagem para a vida adulta, a compreensão do processo iniciático como representação cultural e simbólica do processo de construção de identidade. Os autores também relacionam as curas simbólicas psíquicas com a construção das masculinidades, sobretudo do pênis circuncidado. Essa relação da ferida psíquica e seu processo de cura não é concluída, ao haver os impedimentos da sociedade heteronormativa.

Kiguwa e Siswana (2018) relatam que após o *apartheid* na África do Sul, as relações de classe e raça são importantes fatores ao abordarem as questões de gênero e sexualidade. Ou seja, há a interseccionalidade nesses processos de configurações sociais na África do Sul. Aproveito o ensejo para indagar, quais são as possibilidades a partir da obra que internaliza e simultaneamente externaliza essas configurações pós-*apartheid*? Quais são os caminhos para os cinemas sul-africanos *queer* relativos a essas intersecções de identidades?

Os autores salientam que o filme dialoga com masculinidades negras, ao mostrar homens negros se relacionando com outros homens negros. Assim, poderíamos questionar se o percurso da obra seria diferente ou semelhante se não houvesse a presença de personagens negros com suas diferentes interseccionalidades. Percebo que, ao falar de cinemas *queer* africanos e, principalmente, das obras que relaciono na pesquisa, não há como não falar de interseccionalidade, não há como olhar somente para as questões de dissidências sexuais e de gênero. Nota-se que as vivências são diferentes quando se trata de marcadores sociais diversos.

De acordo com Green-Simms (2022), em uma entrevista concedida a Joffe (2018) por

John Trengove, o diretor de *Inxeba* afirma que, na África do Sul, ser uma pessoa gay assumida e orgulhosa é um privilégio da classe média. Nas áreas rurais e mais pobres do país, esse privilégio não existe. Para Green-Simms (2022), o diretor, que é sul-africano, branco, da classe média e gay, retrata seu próprio filme como uma apresentação de diferentes personagens *queer*, desafiando as expectativas do que é ser um filme gay.

Diante disso, a autora acredita que, para Xonali e Vija, assumir e demonstrar orgulho diante de suas dissidências e direitos é bem diferente do que para Kwanda, que coloca o relacionamento entre os dois instrutores em risco, por essa ideia de ser orgulhoso pela sua própria identidade. Assim, a pesquisadora afirma que o Trengove quer desafiar com o filme a classe média orgulhosa e suas expectativas e, além disso, os tradicionalistas que não concebem a condição *queer* nos processos de iniciação. Para ela, o comentário do Trengove evidencia como os filmes *queer* são produzidos e consumidos no país. Por mais que a África do Sul tenha leis progressistas em relação às dissidências sexuais e de gênero, o país enfrenta uma homofobia intrínseca aos processos coloniais e do *apartheid*, o que está em desacordo com o ideal da nação arco-íris.

Green-Simms (2022) reitera que “*Inxeba* não busca apenas desafiar a imagem da África do Sul como uma sociedade liberal e aberta. O filme também investiga as conexões entre a continuidade das instituições heteropatriarcais e a persistência da homofobia no país”. (Green-Simms, 2022, p. 129, tradução nossa<sup>32</sup>)

Em relação à repercussão da obra, a pesquisadora afirma que Trengove recebeu diversas críticas em relação ao filme. Uma delas é que ele tinha exposto segredos dos Xhosa, e foi recebido por essa comunidade com grande resistência, antes mesmo do filme ser exibido. Para os Xhosas, o filme era um projeto colonial que minou as práticas tradicionais africanas pelo ocidente. Referente às críticas das pessoas que achavam que Trengove não deveria realizar o filme por não ser da etnia Xhosa, o diretor alega que foi um processo colaborativo, de pesquisas que duraram meses em relação ao processo iniciático Xhosa, além de enfatizar que homens xhosas que participaram do ritual *ulwaluko* compuseram sua equipe.

A autora relata que, mesmo com essas defesas, o filme teve sua suspensão em algumas cidades da África do Sul, como na região do Cabo Oriental, Cabo Ocidental e na Cidade do Cabo. Com a forte tentativa de líderes tradicionais em reclassificar o filme, houve a retirada do mesmo em todos os cinemas no país por quase cinco meses. No lançamento do filme em 2017,

---

<sup>32</sup> Trecho original: And *Inxeba* does not only seek to challenge the image of South Africa as a liberal and open society. The film also probes the connections between the continuation of heteropatriarchal institutions and the country's continued homophobia.

*Inxeba* recebeu uma classificação de 16 anos pelo órgão regulador de filmes da África do Sul, Film and Publication Board, devido à presença de sexo, nudez e linguagem ofensiva. Entretanto, a organização Congresso de Líderes Tradicionais da África do Sul realizou uma queixa dizendo que *Inxeba* “era culturalmente insensível e deturpava o *ulwaluko*” (Green - Simms, 2022, p. 142-143, tradução nossa<sup>33</sup>). Juntamente com a Man and Boy Foundation, solicitou que o filme tivesse a classificação de 18 anos. Em fevereiro de 2018, o Conselho atendeu ao pedido e alegou que a obra só poderia ser exibida em espaços adultos e forçou a retirada imediata nos cinemas. Os produtores se opuseram em relação a essa reclassificação e, em junho de 2018, o Tribunal Superior de Gauteng, em Pretória, determinou novamente a classificação de 16 anos, com a retomada do filme nos cinemas.

Para Green-Simms (2022), “O que o filme parece realmente desafiar e romper, então, não são os ritos do *ulwaluko* em si, mas a hipermasculinidade que posiciona a masculinidade como algo fixo e parte de uma prática cultural autêntica.” (Green-Simms, 2022, p. 144, tradução nossa<sup>34</sup>). “Além disso, continua, “o *ulwaluko* é um ritual que tem o potencial de despertar a capacidade dos homens de cuidar e nutrir uns aos outros.” (Green-Simms, 2022, p. 144, tradução nossa<sup>35</sup>).

Segundo Green-Simms (2022), os filmes *queer* sul-africanos masculinos parecem concentrar mais suas críticas nas desigualdades do passado e do presente, incluindo as violências de gênero, sexualidade e raça, do que considerar em seus filmes espaços para *fugitividade afri-queer*. Pois há dificuldades em romper com tais sistemas de violências, já que continuam dominados pela masculinidade e suas opressões.

Já no que se refere ao Quênia, Ncube (2022) alega que na África Oriental, como em outras regiões do continente, as questões culturais coloniais e os códigos penais atribuem ilegibilidade às identidades dissidentes sexuais de gênero, transformando-as em tabu.

Segundo ele, o que torna a África Oriental um espaço interessante para a análise é que, “Além da onda de imperialismo cultural ocidental que exterminou identidades e intimidades indígenas durante o período colonial, um imperialismo mais contemporâneo tem sido observado nesta parte do continente.” (Ncube, 2022, p.61, tradução nossa<sup>36</sup>). O autor se referencia a

<sup>33</sup> Trecho original: it was culturally insensitive and misrepresented ulwaluko.

<sup>34</sup> Trecho original: What the film seems really to be challenging and rupturing, then, are not the rites of ulwaluko itself but the hypermasculinity that positions manhood as something fixed and part of an authentic cultural practice.

<sup>35</sup> Trecho original: [...] ulwaluko is a ritual that has the potential to bring out men’s ability to care for and nurture one another.

<sup>36</sup> Trecho original: [...] in addition to the wave of Western cultural imperialism which stamped out indigenous identities and intimacies in colonial times, a more contemporary imperialism has been witnessed in this part of the continent.

Adriaan van Klinken e Ezra Chitando, quando ambos, alegam que esse imperialismo contemporâneo se refere a ascensão do pentecostal do cristianismo no continente africano junto a relação com a direita cristã americana, e se isso influi na “politização da homossexualidade”.

Outro elemento importante levantado pelo pesquisador é que a África Oriental, assim como todo o continente, não possui uma única religião. Existem fricções entre diferentes crenças, como o islamismo e o cristianismo, que influenciam diretamente as construções das identidades queer.

Dessa forma, conforme Ncube (2022) as realidades geopolíticas influenciam na visibilidade e invisibilidade dos corpos *queer* na África Oriental. Por mais que haja leis contra as dissidências sexuais e de gênero, tornando os corpos *queer* invisíveis, há movimentos que, por outro lado, evidenciam a existência de pessoas *queer* na África Oriental e a necessidade de garantia de direitos. Para o autor, “Fora da África do Sul, Quênia e Uganda são exemplos de tentativas de garantir a visibilidade e legibilidade dos corpos queer no continente, onde a queerfobia continua a crescer.” (Ncube, 2022, p. 62, tradução nossa<sup>37</sup>)

No que concerne aos modos de exibição e circulação dos filmes desta região, Green-Simms (2022) afirma que os festivais de cinemas *queer* na África Oriental, especialmente no Quênia e Uganda, têm sido espaços de construção e visibilidade *queer*. A autora relata que a produção cinematográfica tanto no Quênia quanto na Uganda é limitada a alguns longas-metragens e documentários. E relembra que os festivais se tornam oportunidades para a celebração da comunidade *queer* e onde a censura fica mais evidente.

Relacionando as produções e festivais de cinemas *queer* desta região com seus conceitos de resiliência, Green-Simms (2022) argumenta:

[...] esses filmes e festivais de cinema queer da África Oriental demonstram como a resiliência, quando desvinculada dos imperativos neoliberais e quando abraça, em vez de rejeitar, a vulnerabilidade, a ternura e a derrota, pode servir como uma ferramenta crítica para a transformação política (Green-Simms, 2022, p. 168, tradução nossa<sup>38</sup>).

A pesquisadora acrescenta que, diferente do *Queer Kampala International Film Festival*, o primeiro e único festival LGBT de Uganda, gerido por cineastas independentes, o *Out Film Festival* de Nairóbi tem sido ignorado pelo governo, mesmo com sua ascensão.

<sup>37</sup> Trecho original: Outside of South Africa, Kenya and Uganda are examples of attempts to ensure the visibility and legibility of queer bodies on the continent, where queerphobia continues to rage.

<sup>38</sup> Trecho original: [...] these queer East African films and film festivals demonstrate how resilience, when it is delinked from neoliberal imperatives and when it embraces rather than disavows vulnerability, tenderness, and defeat, can serve as a critical tool for political transformation.

Já sobre as possíveis representações de corpos quenianos *queer*, Ncube (2022) argumenta: “Legitimar corpos queer e a construção de mundos são características definidoras para tornar os corpos legíveis.”. (Ncube, 2022, p. 63, tradução nossa<sup>39</sup>). E salienta que os corpos *queer* tornam-se legíveis quando deixam de ser corpos marginalizados. Pois “eles se tornam corpos que podem mapear existências nas quais são reconhecidos como corpos de gênero e sexo legítimos e aceitáveis.”. (Ncube, 2022, p. 63, tradução nossa<sup>40</sup>)

No que se refere aos cinemas *queer* quenianos, Green-Simms (2022) utiliza o termo resiliência crítica, pois para ela a resiliência dos filmes e espaços *queer* podem ser vistos com esse tipo de resiliência por serem espaços que desenvolvem a ternura.

Enfatizo que a resiliência é frequentemente crucial—essencial para a sobrevivência—e que, ao mesmo tempo, a linha entre estar vivo e não estar é instável. Além disso, a resiliência crítica muitas vezes se encontra em uma condição crítica, onde a morte iminente é uma possibilidade tão real quanto a recuperação. Nos modos críticos de resiliência, ao contrário dos neoliberais, a morte, a derrota e a ferida não são simplesmente superadas (Green-Simms, 2022, p. 171, tradução nossa<sup>41</sup>).

Por fim, a pesquisadora observa o cenário da África Oriental em relação aos espaços dos cineastas e ativistas como resiliência crítica por utilizar a vulnerabilidade como recursos para transformações sociais.

E relembra que, os códigos penais do Quênia e da Índia são oriundos do período colonial britânico, e assim foi importado elementos do Código Penal indiano referentes a proibição da homossexualidade. Havia o discurso de que a descriminalização da homossexualidade é algo ocidental. Porém, em 2018, a Índia descriminaliza a homossexualidade, dificultando a argumentação dos líderes que se opõem aos direitos de gênero e sexualidade.

Desse modo, nota-se nas cinematografias da África Oriental especialmente no Quênia a resistência na produção e circulação das obras *queer*, que por conta da sua temática podem ser objetos de censura, ao retratarem positivamente as vivências e experiências *queer*, tornando-as, como afirma Green-Simms (2022), “espaços de ternura”.

Abordando sobre espaços de trocas de intimidades e afetividades *queer*, trago nesta seção a contextualização do filme queniano que analisarei em breve, *Stories Of Our Lives* (2014). Sobre a obra, Green-Simms (2022) narra, que foi feita em 2014 pelo coletivo de artes

<sup>39</sup> Trecho original: Legitimising queer bodies and worldmaking are defining features in rendering bodies legible.

<sup>40</sup> Trecho original: [...] they become bodies that can map existences in which they are recognised as legitimate and acceptable gendered and sexed bodies.

<sup>41</sup> Trecho original: I emphasize that resilience is often critical – essential for survival – and that, at the same time, the line between being alive and not is unstable. Moreover, critical resilience is often itself in a critical condition, with imminent death being just as possible an outcome as bouncing back. In critical modes of resilience, unlike neoliberal ones, death, defeat, and injury are not simply overcome.

sediado em Nairóbi, *The Nest Collective*, e dirigido por Jim Chuchu. A autora relata que o filme foi feito acidentalmente. Após o coletivo trabalhar em um livro homônimo, que coletou histórias de pessoas *queer* no Quênia, o grupo decidiu transformar as histórias em curtas-metragens. O coletivo filmou em preto e branco com uma câmera DSLR e apresentou um dos curtas para o curador do Festival Internacional de Toronto, que perguntou ao coletivo se poderiam gravar mais vinhetas e transformá-las em um longa-metragem. *The Nest Collective* concordou e o filme foi programado para ser exibido em Toronto. Os curtas demonstram as vivências e histórias de diferentes pessoas *queer* quenianas.

E sobre essas experiências, a pesquisadora afirma que:

Mas, assim como é importante destacar o compromisso de *Stories of Our Lives* com o amor, o prazer e as possibilidades imaginativas, é igualmente essencial ressaltar como o filme registra e acompanha o aumento do medo, da ansiedade e da vulnerabilidade que muitos africanos queer estavam vivenciando, tanto no Quênia quanto em todo o continente, nesse momento histórico específico, à medida que exposições públicas, ataques violentos e apelos para a maior criminalização da homossexualidade proliferavam em muitos países africanos nas primeiras décadas do século XXI (Green-Simms, 2022, p. 6, tradução nossa<sup>42</sup>).

Assim, em 2014, o filme *Stories of Our Lives* se tornou o primeiro filme *queer* da África Oriental a circular pelos festivais internacionais de cinemas. Porém, mesmo ganhando diversos prêmios, foi censurado em seu país. Esse evento precedeu censuras em outros filmes *queer* do continente africano, como o filme sul-africano, *Inxeba* em 2017.

Green-Simms (2022) relata que *Stories of Our Lives* (2014) foi banido no Quênia por ter um final esperançoso. O órgão de classificação, *Kenyan Film Classification Board*, alegou que o final do filme era positivo e pró-gay. Caso os membros do coletivo desejassem que o longa fosse exibido no país, precisariam mudar o final da obra. Entretanto, *The Nest Collective* não atendeu essa solicitação e se manteve firme mesmo sem o seu filme ser exibido no próprio país. Acrescento aqui que este caso é parecido com o *Rafiki* (2018), o qual passou por um processo de censura semelhante pelo órgão de classificação do Quênia. Para o filme ser exibido na nação, tinha que ser retirado o final que sugere um reencontro feliz das personagens, sugerindo que elas continuaram a se relacionar. Assim, o órgão tinha como premissa não aceitar narrativas que sugerissem finais felizes para pessoas *queer*.

---

<sup>42</sup> Trecho original: But just as it is important to highlight *Stories of Our Lives*' investment in love, pleasure, and imaginative possibilities, it is no less essential to underscore how the film records and tracks the increased fear, anxiety, and vulnerability many queer Africans were experiencing both in Kenya and across the continent at this particular historical moment, as public outings, violent attacks, and calls to further criminalize homosexuality were proliferating in many African countries in the first decades of the twenty-first century.

Para a autora, o coletivo não fez apenas um filme de resistência, mas, ao mesmo tempo, enfrentou a resistência às dissidências sexuais e de gênero e suas expressões no Quênia. Eles optaram por não alterar o final. Por descumprirem a lei, seu filme não foi autorizado para exibição e, portanto, os quenianos não têm acesso ao conteúdo, a menos que se utilizem de cópias piratas ou assistam à obra fora do Quênia. Essas divergências entre o órgão de classificação e o grupo demonstram que a resistência não segue caminhos claros e não é tão simples transmitir formas de resistências ou transgredir o poder.

Trago outra referência para falar sobre o livro homônimo do coletivo, a partir das visões de Ombagi (2019). Para ele, o coletivo *The Nest Collective* nos lembra das multiplicidades de contradições relacionadas às narrativas *queer* no livro *Stories of Our Lives*. O pesquisador destaca dois pontos na leitura dos *Stories of Our Lives*: primeiro, como, ao narrar suas histórias, os corpos *queer* elaboram significados, mobilidades e negociações em suas subjetividades; segundo, como esses elementos podem oferecer meios de análise e compreensão *queer*.

Para o autor, é difícil compreender somente um *self queer*, pois a prática da narração dos *Stories of Our Lives*, faz-nos analisar múltiplos sujeitos narrativos, criando outras possibilidades de interpretações e significados das histórias *queer*.

Aqui, eu pergunto: que tipo de narrativas construímos quando contamos histórias queer? Que tipo de potencial imaginativo podemos convocar para contar nossas histórias queer de forma única? Em outras palavras, como nos engajamos com e por meio de outros seres de maneiras nas quais a vida sociopolítica e as histórias coletivas constituem sujeitos individuais? (Ombagi, 2019, p. 3, tradução nossa<sup>43</sup>).

Ao mesmo tempo, Ombagi (2019) alega que há diversos acadêmicos que, ao retratar sobre intimidades entre pessoas do mesmo sexo, clamam pela relevância do prazer e do desejo, em contraposição às narrativas de identidade e políticas de reconhecimento.

Segundo o autor, quando o coletivo *The Nest Collective* afirma no livro

“[Se você acredita que pessoas queer existem no Quênia, então as pessoas neste livro podem desapontá-lo. Elas não se encaixam na história estreita do Homossexual Africano que caracteriza o Homossexual Africano]” (The NEST Collective 2015). Escavar essas narrativas estabelece de imediato o projeto arquivístico como uma práxis recuperativa” (The Nest Collective, 2015 *apud* Ombagi 2019, p. 5, tradução nossa<sup>44</sup>).

<sup>43</sup> Trecho original: Here, I ask, what kinds of narratives do we build when we tell queer stories? What kind of imaginative potential can we summon to tell our queer stories uniquely? Put another way, how do we engage with and through other selves in ways in which socio-political life and collective histories constitute individual subjects?

<sup>44</sup> Trecho original: “[i]f you do believe that queer people exist in Kenya, then the people in this book might disappoint you. They don’t fit into the narrow African Homosexual story that characterizes the African



Para mim, isso demonstra que pessoas *queer* no Quênia não são um grupo homogêneo e muito menos representam o que quer que se entenda por homossexualidade africana como se isso fosse algo unificado. Tanto o livro quanto o filme, realizam o discurso de pluralidade de narrativas e vivências de pessoas *queer* quenianas. Pois para o pesquisador, a subjetividade *queer* não pode ser colocada enquanto uma estrutura comum a todos, pois as narrativas e especialmente as subjetividades são diversas.

Igualmente, o pesquisador relata um dos temas que discuto também nesta pesquisa, a fluidez e a mutabilidade sexual. Nos cinemas africanos *queer*, não há denominações fixas para as identidades sexuais e até mesmo de gênero. São identidades mutáveis, que podem transitar entre determinações e nomeações, muitas vezes ocidentais, para suas experiências sexuais. Considerando essa multiplicidade de categorias, Ombagi (2019) questiona:

Especificamente, que arquivo é construído pelos respondentes quando eles transitam fluidamente entre as categorias móveis de gay, lésbica, bissexual ou heterossexual? Que(s) conhecimento(s) o corpo cria por si mesmo e para si mesmo quando flui no espaço entre esses gêneros? Além disso, o que esses momentos de oscilação significam para o projeto *queer*? Esses momentos são transitórios, fluidos e efêmeros, mas são, ainda assim, processos de experiências vividas. Os narradores são atraídos por categorias de gênero sem nomear ou se importar em fixar identidades a essas atrações, apontando para uma matriz instável e mutável que fala sobre a própria natureza do potencial *queer* (Ombagi, 2019, p.8, tradução nossa<sup>45</sup>).

Em suma, o autor declara que, o livro também produz um contradiscurso *queer* no Quênia atrelado a algo que é visto como anti-*queer*, a religião. Há relatos que abordam essa conexão com a espiritualidade e pessoas *queer* em espaços religiosos, reivindicando a vontade de estar atrelados a tais grupos e narrando, assim, a religião como compatível com as pessoas *queer*.

Assim, observamos os contextos de produções e repercussões dos filmes que serão analisados nos capítulos seguintes. Além da compreensão das características das cinematografias *queer* de cada nação. Por acreditar na importância desses cenários, trago anteriormente à análise para vislumbrar o que os filmes apresentam enquanto recursos figurais

---

Homossexual” (The Nest [...] 2015). Excavating these narratives at once sets up the archival project as a recuperative praxis.

<sup>45</sup> Trecho original: Specifically, what archive is built by the respondents when they fluidly transition between the mobile categories of gay, lesbian, bisexual or straight? What knowledge(s) does the body create by itself and for itself when it flows in the in between? Also, what do these moments of oscillation mean for the *queer* project? These moments are transient, fluid and fleeting but are, nonetheless, the processes of lived experiences. Narrators are attracted to either gendered categories without naming or caring to fix identities to these attractions, pointing to an unstable and shifting matrix that speaks to the very nature of the *queer* potential.

e quais são seus modos de representações relativos ao que se encontra ao seu redor. E principalmente, como esses fatores se relacionam ou não no decorrer da narrativa.

#### 4 FIGURATIVIDADE QUEER

Este capítulo apresenta e explora a metodologia de análise fílmica escolhida para esta pesquisa. Seleciono a abordagem da análise fílmica figural por buscar compreender quais são os elementos figurativos relacionados nos filmes escolhidos para evidenciar as dissidências sexuais em personagens *queer*. Por meio de quais elementos figurativos os filmes abordam as emoções, descobertas, fugas, afirmações e poéticas referentes às sexualidades dos personagens?

Considero filmes africanos *queer* contemporâneos: dois sul-africanos, o longa-metragem *Inxeba - The Wound* (2017) e o curta *Heaven Reaches Down to Earth* (2020); e o longa queniano *Stories of Our Lives* (2014). São filmes contemporâneos que se categorizam por conta de suas narrativas enquanto obras *queer*. Escolho esse conjunto por apresentar questões que perpassam o universo das sexualidades, como masculinidades, descobertas, afetos, fugas e entre outras possibilidades de significados.

Assim, começo com um breve histórico da análise figural, retomando principalmente os conceitos com a pesquisadora Brenez (2023), que propõe, como um dos principais objetivos da análise figural, o exame de aspectos e problemas que são negligenciados nos filmes – ou, ao menos, eram negligenciados quando a autora publicou seu livro pela primeira vez, na década de 1990. Essa análise não parte de regras terminológicas, mas do próprio filme. Um dos princípios desta análise é que, apesar da abordagem figural considerar que o filme tem precedência sobre o seu contexto, aqui relaciono essa dimensão com o cenário, ainda mais por se tratar de cinematografias com cunho ativista, sujeitas a repressões e censuras. Dessa forma, essa perspectiva dialoga com a análise da representação, por trabalhar, diante da realidade de produção das filmografias apresentadas.

Guimarães e Veras (2016) destacam que a atenção ao movimento e à forma plástica e seu referente distinguem a ênfase na figuratividade de outros modos de entender a imagem, e questionam: “de que modo uma figura fílmica é capaz de alterar o modo como percebemos um fenômeno? De que maneira um trabalho figurativo é capaz de construir relações novas entre as categorias da experiência?” (Guimarães; Veras, 2016, p. 18)

Para Brenez (2023), é importante analisar as imagens por si mesmas e da perspectiva das questões e indagações que elas colocam ou criam. Trata-se de uma proposta de difícil efetivação, uma vez que o cinema tem um fundamento mimético, o que faz com que muito frequentemente a nossa percepção conecte a imagem à sua fonte, tomando assim os registros como equivalentes aos fenômenos registrados. Um dos princípios que Brenez (2023) aborda é referente à economia figurativa, partindo do questionamento da equivalência entre registro e

fenômeno, para tratar os componentes do filme como elementos formadores, e não entidades pré-constituídas e meramente refletidas ou reproduzidas (representadas) nas imagens.

Para a autora, o cinema faz com que seja necessária a abertura sobre as noções e divisões que concebemos dos fenômenos de presença, identidade e diferença. Quando Brenez (2023) diz que, no cinema, “uma silhueta não produz um corpo”, percebemos a distinção do mundo real para o cinema, especialmente, as diferenças de materialidades entre esses dois universos. Portanto, concluo, a partir da autora, que é necessário compreender e analisar os filmes mais pelo que eles invocam do que a partir de uma suposta correspondência com o real. Brenez (2023) afirma que a abordagem da análise figural não hierarquiza as relações entre figura e narrativa, a qual é simplesmente um componente, um meio, e não um fim. Essa abordagem considera as figuras na sua construção interna e não tenta presumir coerência.

Outro princípio da análise figural levantado por Brenez (2023) é a lógica figurativa dos próprios filmes, considerando os elementos das obras como questões. Para a pesquisadora, a abordagem figural retoma as questões fundamentais, especialmente sobre o corpo, no intuito de compreender essa lógica sem reduzi-la a dinâmicas extra-filmicas: “[...] o cinema é um campo cujos únicos limites são o próprio cinema.” (Brenez, 2023, p. 18, tradução nossa)

Comentando os estudos de Brenez, Guimarães e Veras (2016) reiteram que as questões apresentadas pela autora sobre o que é um corpo, indivíduo ou grupo no cinema podem ser respondidas nas tradições filosóficas e nos códigos comuns, porém o que a mesma defende é buscar respostas “na produtividade singular dos filmes, em sua capacidade de figurar, desfigurar, refigurar, transfigurar as mais variadas categorias da experiência.” (Guimarães, Veras, 2016, p.21). Assim, para Guimarães e Veras (2016): “O figural é, então, essa força capaz de intervir sobre o referente: dissolvê-lo, torná-lo opaco, refigurá-lo outramente.” (Guimarães, Veras, 2016, p. 22)

Guimarães e Veras (2016) discutem sobre as distinções entre o que está em jogo em abordagens figurativas e o que se costuma elaborar, no campo da análise fílmica, com base em noções de representações. A abordagem da representação tem como princípio analisar os filmes com base no reconhecimento dos fenômenos a que se referem, buscando discutir como os filmes refletem tais fenômenos, que são, assim, entendidos como algo exterior. Já a proposta da figuratividade fílmica é analisar e compreender os filmes por meio de sua “matéria sensível” e dos modos de problematizar, intervir, reconfigurar as maneiras como percebemos os diversos fenômenos.

Para Guimarães e Veras (2016), é necessário repensar as obras a partir de suas potências singulares. A representação é uma “figuração embaraçada”, pois está comprometida com algo

que está fora do texto, e não com as “modulações textuais e as categorias de experiências” (Guimarães, Veras, 2016, p. 27)

Já as abordagens multiculturalistas enfatizam mais a verossimilhança, o regime mimético dos estereótipos de grupos minoritários, não categorizando, segundo os autores, outros aspectos dos filmes, para além dos temáticos, narrativos e construção de personagens.

O estudo da figuratividade fílmica coloca em primeiro plano as variações formais ou estilísticas entre os filmes, mas as faz conviver fundamentalmente com algo que as excede: o caráter de forma pensante do cinema, a capacidade presente em uma obra fílmica de refletir – em seus próprios meios, imagéticos e sonoros – sobre problemas diversos (Guimarães; Veras, 2016, p. 28).

Fico pensando em como essa relação de corpo, indivíduo e grupo, que podem ser noções externas ao cinema, são reconfiguradas quando estamos falando do espaço fílmico. A ideia de representatividade e principalmente de representação pode se configurar enquanto uma noção externa em que se tem o cinema, os filmes enquanto objetos? Pelo que entendo, a noção de figurar é trabalhar a partir do filme, como são as variadas experiências por meio ou não dessas categoriais. Se o filme tem prioridade sobre seu contexto, como deslocar isso em relação ao contexto da produção dos cinemas *queer* africanos? Há possibilidades de priorizá-los sobre seu contexto? Estou pensando nas dificuldades de circulação e na censura dos filmes, além dos cenários de repressões das dissidências sexuais e de gênero, como foi dito anteriormente.

São essas tentativas de focar no filme, não excluindo o seu contexto, porém priorizando as questões que são trazidas pelas obras cinematográficas, principalmente seus elementos figurais, que me interessa aprofundar aqui. O objetivo principal desta presente pesquisa é compreender como as identidades sexuais, especialmente masculinas, são construídas e se relacionam por meio de elementos figurais. Como esses elementos figurais reforçam ou perturbam as identidades dos personagens? Como tais elementos se aproximam ou se afastam da subjetividade? E, principalmente, quais são as possibilidades variáveis de interpretações e significações que podem ser associadas a esses elementos ao longo da narrativa dos filmes?

Dessa forma, neste capítulo construo a análise com base em algumas categorias: (1) paisagens, (2) afirmações da fluidez sexual e (3) poéticas de descoberta/fugas. Por mais que haja essa divisão, contudo, todos os tópicos se relacionam entre si. Selecionei as cenas em que mais sobressai a ideia de determinado tópico, categorizando e construindo uma análise mais complexa a partir disso.

Apesar de serem de contextos geográficos diversos, as obras se assemelham em alguns pontos, que serão discutidos no decorrer deste capítulo. Embora terem temas em comum, as

obras se diferenciam de diversas formas. Alguns elementos que se destacam nessa análise de semelhanças e diferenças são: a diversidade de significações do espaço montanha em *Inxeba* (2017) e *Heaven Reaches Down to Earth* (2020), a semelhança da simbologia da água em ambos os filmes, a diferença entre o cenário rural e suas possibilidades metafóricas em *Inxeba* (2017) e *Stories of Our Lives* (2024) e a semelhança das poéticas de fuga e descobertas entre os curtas *Stories of Our Lives* (2014).

#### 4.1 PAISAGENS

Este tópico seleciona as cenas em que as paisagens geográficas estão presentes na narrativa. Não me refiro apenas à presença física, mas à construção e possivelmente à relação desses elementos naturais com a subjetividade dos personagens nos filmes. As paisagens não aparecem somente como pano de fundo e podem ser consideradas até mesmo personagens da própria narrativa, pois se apresentam enquanto elementos formadores (e não entidades pré-constituídas e dissociadas da narrativa), sendo assim extremamente relevantes para os personagens e as histórias das obras analisadas.

Para Rosário e Álvarez (2016):

[...] a paisagem é, desde a sua génese, um conceito subjetivo e visual, e, por depender do olhar de quem a retrata e de quem a contempla – ou vice-versa – permite interpretações multidisciplinares daquele espaço/lugar, daquela representação de espaço/lugar. Tudo isto leva a que a paisagem se defina pela sua transdisciplinaridade” (Rosário; Álvarez, 2016, p. 57).

É essa transdisciplinaridade do subjetivo e do visual que será abordada neste tópico. Tanto pelas diferentes paisagens naturais quanto pelas suas possibilidades de significações, adentrando em “interpretações multidisciplinares” (Rosário; Álvarez, 2016, p. 57). Quais são os elementos naturais que atravessam e constroem as subjetividades dos personagens? Divido-os aqui em subtópicos: Montanha/Floresta; Fogo e por último, Água. Por meio da minha análise dos filmes, observei a presença desses elementos e suas relações com a narrativa.

Pode-se construir diversas hipóteses sobre quais são as concepções das paisagens naturais nas histórias dos filmes selecionados, especialmente para a recorrência com que as narrativas exploram as passagens entre o rural e o urbano. Uma interpretação para os enredos acontecerem através de paisagens naturais é que o distanciamento do contexto urbano para o rural, para o natural, faz com que haja possibilidades de descobertas sexuais e afetivas que não são influenciadas apenas por fatores urbanos, os quais remetem até então a experiências de opressão.

No primeiro momento da análise, pensei que os diretores relacionavam as paisagens com as descobertas sexuais, no intuito de querer “naturalizar” essas identidades em meio a sociedades que refutam as dissidências sexuais e de gênero. Acredito que isso pode ser uma possibilidade de visão para esses elementos, porém, ao longo da pesquisa, percebi o quanto importante essas paisagens são para os personagens e como estes compartilham suas subjetividades através delas. Portanto, vejo neste momento que o movimento aponta para além da naturalização e envolve a emoção, a descoberta, o afeto, o carinho, o sentimento.

#### 4.1.1 Montanha/Floresta

**Figura 1** – Prancha a): Paisagens montanhosas dos filmes *Heaven Reaches Down to Earth* (2020) e *Inxeba - The Wound* (2017)

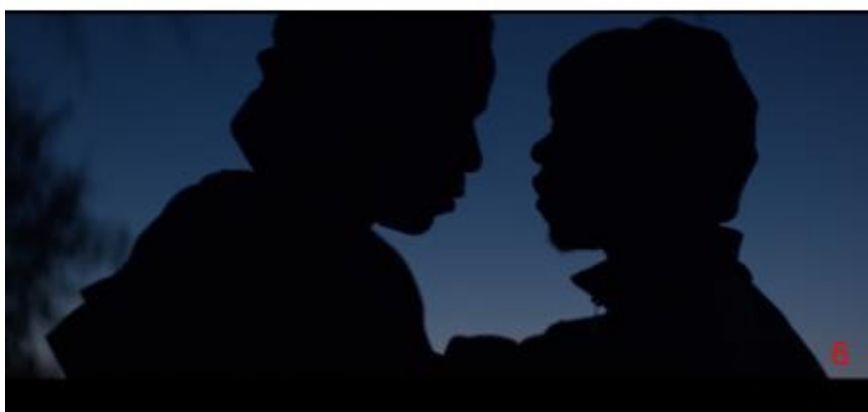
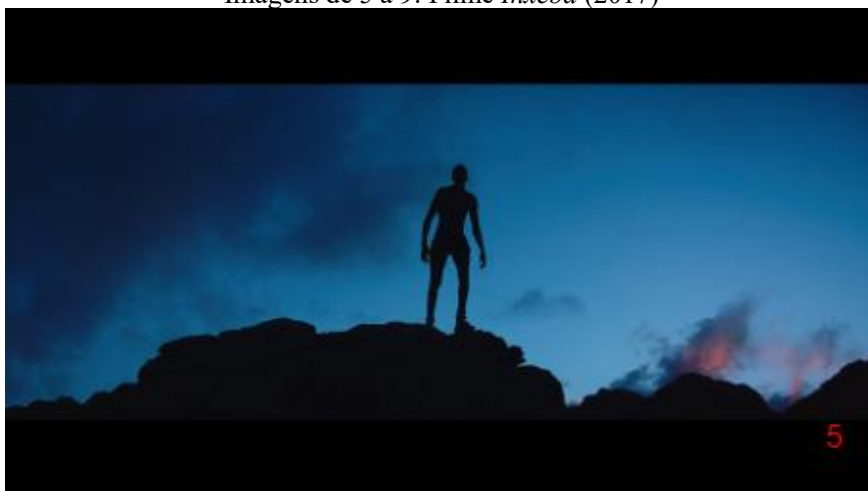
Imagens de 1 a 4: Filme *Heaven Reaches Down to Earth* (2020)







Imagens de 5 a 9: Filme *Inxeba* (2017)





Fonte: Capturas de telas dos filmes Inxeba – The Wound (2017) e Heaven Reaches Down to Earth (2020).

*Heaven Reaches Down to Earth* (2020) se inicia com faíscas e sons de fogueira queimando. Em seguida, surge o protagonista Tumelo, apesar de não ter nomeação direta dos personagens na narrativa. À sua frente, está o outro personagem Tau, ambos estão caminhando pela montanha, uma caminhada que parece longa. Antes de sabermos que são, os personagens são figuras que interagem com a paisagem, como a posição de um sempre a frente do outro ao longo da caminhada, os enquadramentos do caminhar de acordo com a luz sejam do sol ou do anoitecer, a relação dos personagens com o espaço ao redor constrói a sensação de desbravamento, de descoberta e interesse pelo espaço que está sendo inserido, demonstrando assim que as imagens iniciais dos personagens, mesmo sem nomeações, são construídas visualmente. E dessa forma, no decorrer dos planos há a passagem temporal do dia: no início, eles são acompanhados pela luz do sol; depois, pelo entardecer (Figura 1 – Imagens 1 a 3).

Podemos pensar quais são as motivações deste caminhar e sobretudo qual é o destino. Não se sabe o ponto de partida e nem de chegada. Mas há um elemento figural importante na história, a montanha. Ela conduzirá toda a estrutura narrativa do filme. Simultaneamente deste início, temos uma narração, declamada pela acadêmica e multi-artista sul-africana Balindile ka Ngcobo. Uma narração poética, que no começo discorre sobre o sangrar da luz pela terra como se fosse o último incêndio. Qual é esta luz e por qual terra ela sangra? Mais uma vez, há a presença, tanto nos planos quanto na narração, das paisagens, dos elementos da natureza. (Figura 1 – Imagens 1 a 3)

Na barraca, Tumelo dialoga pelo celular sobre um possível check-in que gostaria de realizar, não se tem acesso às respostas de quem está do outro lado da linha. Com o suor no rosto, diz para a pessoa com quem está conversando que a verá assim que retornar. Não sabemos para onde e quando será esse retorno. Neste mesmo momento, Tau está fumando e atento à conversa, caminhando pelo espaço em frente à barraca. Neste plano, há a montanha ao fundo.

Quando Tumelo desliga a ligação, percebe que está sendo observado pelo outro e ocorre uma sincronia da narração com este mesmo tempo de ação (Figura 1 – Imagem 4). A narradora afirma: “A montanha me observa, esperando para ser explorada”, focalizando em Tau. O outro protagonista abaixa a cabeça e fica pensativo, talvez sobre como reagir a esta situação.

A conjunção dos elementos da paisagem, da narrativa e das ações dos personagens nos faz questionar o que se sobressai ou se complementa. Quais são as possibilidades de significações para que no mesmo ato de entreolhares, a narração discorra sobre a montanha, a qual justamente está ao fundo de Tau? Observo este elemento da natureza tanto como um movimento de barreira quanto de concretização do desejo entre os personagens. A montanha aparece enquanto algo sólido, e até se chegar ao seu topo, é necessária uma caminhada. É esse

processo de chegada, de percurso, que nos leva a entender que essa emoção precisa de tempo e espaço para ser materializada. O desejo é compreendido pelos personagens, porém ainda não é realizado. A presença da natureza não é coadjuvante; ela é necessária, um apoio para que as sensações de Tau e Tumelo sejam corporificadas.

Sobre as perspectivas de significações em relação às paisagens, Rosário e Álvarez (2016, p. 57) alegam que a paisagem filmica pode ser psicológica e alegórica, pois os cenários podem se manifestar enquanto alegorias da mente dos personagens diante das paisagens geográficas que já foram culturalmente codificadas, atribuindo a um leque de possíveis conceitos.

Dessa forma, a presença do elemento-montanha pode ser interpretada enquanto uma personagem. Podemos pensar a montanha enquanto barreira, já que pela sua grandiosidade e extensão física pode impedir algo ou alguma ação? A montanha pode remeter a exploração da própria subjetividade? Com esses vários sentidos ao mesmo tempo, o filme se refere à ideia da montanha enquanto exploração e, sincronicamente, existe um impedimento para isso na trama. Com Tau em frente à montanha, podemos pensar nas perspectivas afetivas dúbias, e até mesmo com dimensões sexuais, entre os personagens. Sobretudo, o lugar do desejo e da tensão.

No decorrer do filme, reiteram-se os questionamentos a respeito de quem são esses personagens, como eles se chamam, para onde estão caminhando, quais são as dinâmicas de relações entre ambos e o que os une para caminhar em uma montanha a sós. Essa indagação sobre o não saber, revela a dimensão figural da experiência de contato de cada pessoa espectadora com os personagens, produzindo sensações e expectativas em relação à narrativa.

Os dois personagens estão escalando a montanha e continuamos sem saber qual é o destino de chegada e até mesmo o seu lugar da partida. Neste plano (Figura 1 – Imagem 5), especificamente, Tumelo caminha até o pico da montanha e, chegando perto das nuvens, observa a grandiosidade do espaço onde se encontra. “Para onde o céu encontra a terra”, como diz o narrador, no que constitui o próprio título do filme.

Acrescento que a analogia de contextualizar e transformar a narrativa em conjunto dos elementos naturais traz a ideia da natureza enquanto espaço de isolamento para as práticas e descobertas das próprias identidades, neste caso da pluralidade da sexualidade. Ao chegar no pico da montanha, será que Tumelo se descobriu enquanto dissidente sexual? Será que ele descobriu seus próprios sentimentos por Tau? O que ele observa do alto da montanha? São esses questionamentos que podem ser cogitados nesta cena ao final do filme. A montanha os observava, agora são eles que observam a montanha. E o que encontram?

Já no filme *Inxeba* (2017), a montanha também faz parte da paisagem do romance entre os instrutores Xolani e Vija – (Figura 1 – Imagens 6 a 8). Ambos os filmes utilizam a figura da montanha na construção da história. Será que são as mesmas significações? O que sua presença quer dizer? Escalar a montanha equivale a ascender sobre as próprias emoções? Pois, “[...] se queremos perceber o mundo através das suas imagens, devemos perceber antes os mecanismos de construção de significado dessas imagens.” (Rosário, Álvarez, 2016, p. 61). São essas possibilidades de significações e os modos como elas são construídas que estão dialogando nesta pesquisa. Os significados das paisagens são mutáveis e relacionais, podem ser construídos alegoricamente e, no caso desta análise, de modo figural, interagem com as subjetividades apresentadas pelos personagens ao longo da narrativa.

Em *Inxeba* (2017), Xolani e Vija vão para a montanha. Neste momento da narrativa, já sabemos quem são os personagens e seus modos de identificação em relação ao grupo. A cena está escura e só vemos a silhueta dos personagens, com o fundo escuro do pôr do sol. Xolani tenta beijar Vija, o qual não corresponde à tentativa e incita Xolani, de forma agressiva, à realização de sexo oral. Mais uma vez, mesmo que isso o coloque numa posição submissa, Xolani se submete aos desejos do seu amante e realiza o que é pedido. A conexão afetiva que o personagem deseja não é correspondida. Logo depois do sexo oral, Vija o empurra e vai embora. Xolani acaba ficando sozinho na montanha.

A minha primeira percepção ao ver esses atos sexuais inseridos nas paisagens naturais em *Inxeba* (2017) foi de que havia uma tentativa de construir um discurso de naturalização dessas práticas e relações — como se o filme estivesse sugerindo que essas identidades sempre existiram e estivessem ligadas a algo essencial, e não fossem “invenções” humanas. Reconheço, no entanto, que essa leitura pode ser problemática, justamente por reforçar uma ideia de naturalidade que é bastante usada dentro de certos discursos da militância LGBT para afirmar uma condição inata da homossexualidade e, com isso, exigir reconhecimento e tolerância. Essa narrativa surge como reação à perspectiva conservadora que entende a homossexualidade como uma escolha, algo antinatural e, portanto, condenável. Ao longo da minha análise, percebo que as paisagens naturais no filme carregam sentidos mais densos: elas não apenas evocam uma suposta naturalidade, mas também funcionam como espaços de segredo, descoberta, desejo e prazer. São lugares onde os personagens vivenciam experiências intensas e contraditórias, onde tradição e transgressão se cruzam. “Além de funcionarem como cenários de apoio, essas

paisagens tornam-se personagens por si mesmas, estabelecendo uma noção de resistência à vontade obsessiva dos protagonistas desses filmes.” (Melbye, 2010, p. 6, tradução nossa)<sup>46</sup>.

Dessa forma, a paisagem da montanha é aliada das subjetividades de quem a rodeia e ao mesmo tempo se torna um personagem por tantas significações que carrega para a narrativa. Assim, a diferença de um filme para o outro é que em *Heaven Reaches Down to Earth* (2020) a montanha está para ser explorada subjetivamente, está mais presente enquanto um elemento dotado de agência (por não ser um elemento coadjuvante, mas presente na narrativa), aproximando-se da condição de personagem, na medida em que consiste em uma presença relacional no filme. Já em *Inxeba* (2017), a montanha é o refúgio para os desejos carnaais, para a materialidade da relação entre os protagonistas, aparentemente ela não é um elemento tão intencional, tão observado e relacionado como no outro filme.

Portanto, tanto para Xonali e Vija quanto para Tumelo e Tau, a montanha guarda e revela segredos. Além da possibilidade do distanciamento do espaço urbano, é possível vivenciar o que se sente, prazer, vontade e desejos, e principalmente intimidade. A montanha é capaz de externalizar o que se sente mesmo diante de maneiras confusas de comportamento e ação, ao mesmo tempo que assegura a capacidade de realização e materialidade das emoções.

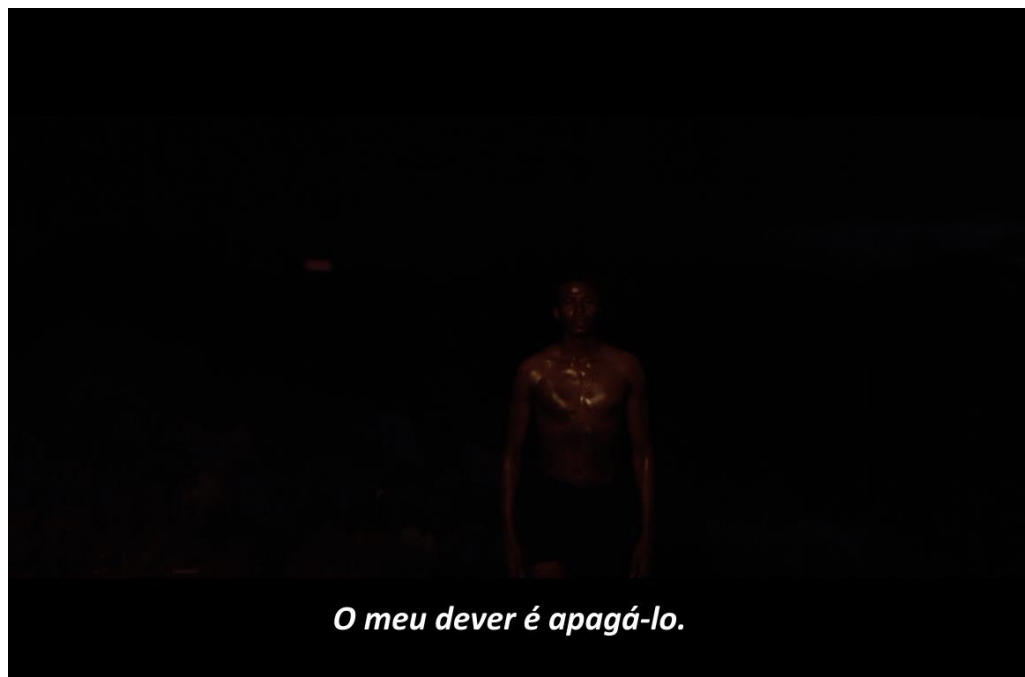
Mais adiante em *Inxeba*, quando Vija corre atrás de Kwando (Figura 1 – Imagem 9) após ele ter descoberto seu segredo, ele não consegue encontrar o iniciado pela floresta. Este plano remete à visão que Xolani tem ao tentar acompanhar o percurso da busca pelo iniciado. Neste enquadramento, Vija está desolado por não encontrar quem procura e ainda mais sobre a descoberta e a possível repercussão disso para a comunidade. Mais uma vez, a natureza como um lugar de refúgio, mas também de momentos de apreensões e medos, diante da realidade e suas consequências.

---

<sup>46</sup> Trecho original: Beyond functioning as supportive backdrops, these landscapes become characters unto themselves, establishing a notion of resistance toward the obsessive will of these films’ protagonists.

#### 4.1.2 Fogo/ Água

**Figura 2** – Momento da fogueira no filme Heaven Reaches Down to Earth (2020)





Fonte: Capturas de tela do filme *Heaven Reaches Down to Earth* (2020).

Em *Heaven Reaches Down to Earth* (2020), a primeira aparição de Tumelo ocorre com o fogo (Figura 2). Só ao final do filme que entenderemos que essa cena é a mesma do início da obra, onde os personagens se entreolham ao redor de uma fogueira, suados pelo calor do fogo, demonstrando suas reações por meio deste elemento da natureza. Ela e suas faíscas surgem na narrativa com a voz poética do narrador, levando-nos a pensar qual é a relação do fogo com Tumelo e, principalmente, por quais motivos ele deveria apagar o fogo, o elemento que possui ligação com o protagonista.

O fogo, com sua função de aquecer, pode ter uma simbologia relacionada, nesse contexto, com a identidade e os desejos reprimidos do personagem, que deve apagá-lo, como a voz narradora - poética sugere em certos momentos do filme, especialmente no começo da narrativa. O fogo aparece como pulsão de desejos, vontades, construções de identidades e pode ser especialmente relacionado ao conflito interno do personagem.

Já que diante da simbologia deste elemento, o autor Melbye (2010) alega que o cenário é mais do que pano de fundo, ele pode ter um sentido psicológico, relacionando o espaço com a subjetividade e com o estado mental dos personagens no filme. Os elementos da natureza podem ser utilizados como forma de demonstrar – ou relacionar elementos da narrativa com – o estado mental do indivíduo. É justamente essa busca por elementos da natureza e a construção das subjetividades por meio deles que este tópico está retratando. Quais elementos figurais apresentados nos filmes podem ser relacionados com o que os personagens sentem e



demonstram? Podemos pensar que o cenário da natureza pode trazer elementos figurais no processo de subjetivação dos personagens.

A cena do fogo (Figura 2) remete à sequência inicial do filme. Os dois personagens, que seguem em direções opostas, encontram-se ao redor da fogueira. Ambos se olham, com a luz do fogo se projetando sobre seus corpos. Este é o momento em que o narrador menciona novamente a recusa dos homens em apagar o fogo. Os personagens estão nessa decisão, e pelo decorrer da narrativa, eles se recusam a apagá-lo.

Essa seria uma possibilidade de leitura para o desfecho do filme, conduzindo à questão: o que significa não apagar o fogo? Se sabemos que a chama representa os desejos reprimidos um pelo outro, ao não apagar, eles se concretizam ou continuam reprimidos, sem vazão, apenas tensão? Acredito que quando eles se tocam na montanha e se observam em meio ao fogo, eles afirmam o que sentem um pelo outro.

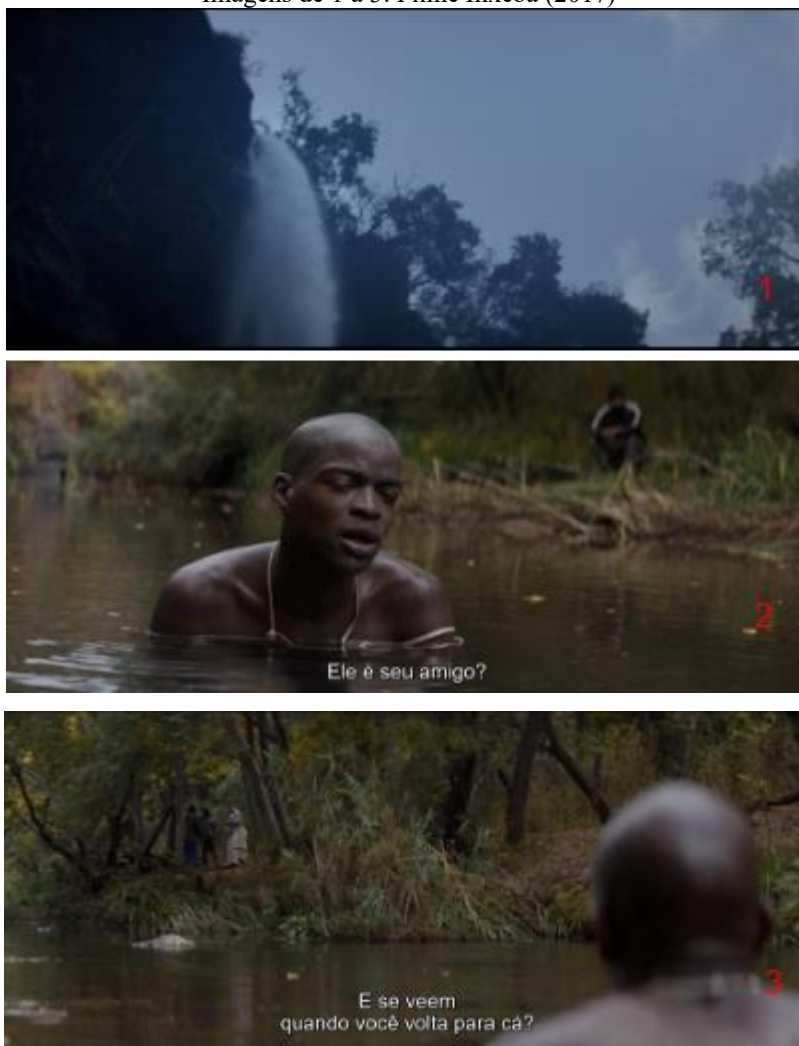
Diante de tantos questionamentos em relação a esta cena, Melbye (2016) afirma que “[...] Um protagonista deve enfrentar algum tipo de conflito interno (a trama) precisamente através da transformação de um "espaço" selvagem e inóspito em um "lugar" temporário de autoconfrontação (*mise-en-scène*).” (Melbye, 2016, p. 114, tradução nossa<sup>47</sup>). Pode-se relacionar o espaço selvagem como o fogo, ao confronto subjetivo dos próprios personagens enquanto a cena de ambos se olharem, por meio da fogueira, visualizando as faíscas dos conflitos externos e, principalmente, internos de Tumelo e Tau.

---

<sup>47</sup> Trecho original: [...] a protagonist must mete out some form of internal conflict (the plot) precisely through the transformation of an inhospitable wilderness “space” into a temporary “place” of self-confrontation (*mise-en-scène*).

Figura 3 – Prancha b): Elementos aquáticos nos filmes Inxeba - The Wound (2017) e Heaven Reaches Down to Earth (2020)

Imagens de 1 a 3: Filme Inxeba (2017)



Imagens de 4 a 6: Filme *Heaven Reaches Down to Earth* (2020)



Fonte: Capturas de tela dos filmes *Inxeba – The Wound* (2017) e *Heaven Reaches Down to Earth* (2020)

A presença da água se evidencia logo no início da narrativa do filme *Inxeba - The Wound* (2017). Considerando os vários sentidos da água, pode-se questionar o que está jorra e o que está em movimento para ser submerso pelas águas? E, principalmente, o que será que emergirá em algum momento da narrativa? Será a revelação de algo ou alguém? São essas interrogações que esta cena simplesmente nos causa no decorrer da abertura do filme, nos preparando para o que irá surgir.

Ao banhar-se no rio (Figura 3), Kwanda vê Vija acenando do outro lado para Xonali e começa a questionar a relação entre os dois. Pergunta se eles são amigos e questiona se foram iniciados juntos e se reencontram anualmente no ritual iniciático. Xolani responde todas as perguntas, mas afirma no final que o iniciado não deve se aproximar de Vija. Kwanda diz que não tem medo dele e sai do rio.

Em ambos os filmes, *Heaven Reaches Down to Earth* (2020) e *Inxeba – The Wound* (2017), o rio está presente enquanto espaços de diálogos e trocas afetivas. A água pode ser entendida como um princípio do que está emerso/submerso. Quais são as histórias, as trocas, os segredos, as falas que estão sendo reveladas ao ato de banhar-se no rio? A água e seu emaranhado possuem também ligações com os estados emocionais dos personagens. O que está sendo dito, o que está sendo exposto de afeto, abertura e conversas? Pode-se conceber o rio enquanto espaço de revelação e descoberta de si e do Outro.

Considerando o ato de Kwanda perguntar sobre a relação estando no meio do plano, onde Vija está ao fundo e Xonali do outro lado do rio (Figura 3), pode-se dizer, por analogia, que o iniciado está no meio desta relação, instigando questões sobre a ligação de seu instrutor com Vija e quais são as dinâmicas entre os dois, pois o mesmo está desconfiado de que ambos possuem trocas afetivas para além de amizade.

Já em *Heaven Reaches Down to Earth* (2020), Tau entra na água do rio e pergunta a Tumelo, que o observa, se veio de longe só para ficar olhando para ele (Figura 3). Tumelo decide entrar no rio, mesmo sentindo a água fria. É o primeiro diálogo na narrativa entre os dois. A água serve de ponte como um elemento de aproximação entre ambos os personagens. Eles nadam e brincam entre si. A água também pode ter um teor subjetivo, nadar a partir de qual profundidade? Ficar submerso para qual motivação? O que está submerso? Uma resposta simplória diante desta análise seria que provavelmente os desejos de um pelo outro estejam submersos, necessitando de ações dos próprios personagens para que se concretize no plano real.

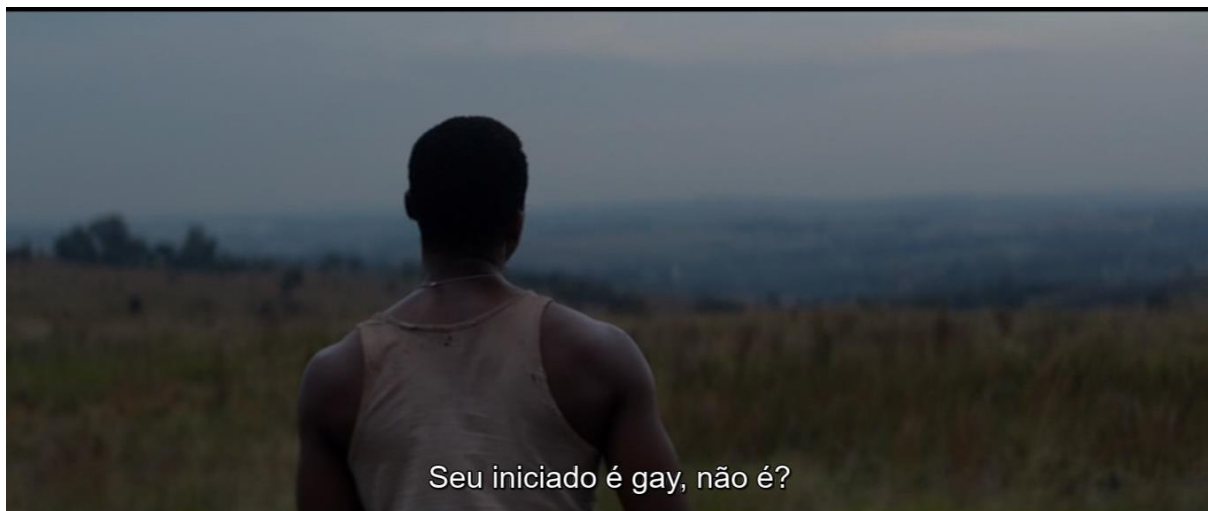
#### 4.2 AFIRMAÇÕES DA FLUIDEZ SEXUAL

Este tópico aborda como as próprias estruturas filmicas podem produzir um discurso em relação ao modo como os personagens afirmam suas sexualidades ao longo das narrativas. O que se espera aqui é discutir quais são os modos figurais presentes nos filmes que demonstram essa sensação, essa expectativa de afirmações vindas dos personagens e dos próprios filmes, em relação à temática da sexualidade.

Importante a compreensão de que há a tendência, tanto nos filmes das cinematografias *queer* africanas quanto em determinados movimentos sociais que lutam pela existência e resistência das pessoas dissidentes sexuais e de gênero no continente, de atribuição de fluidez ao campo da sexualidade. Com isso, esta passa a ser definida não como algo fixo, mas passível de mutabilidade e flexibilidade.

Assim, trago neste tópico afirmações que são referentes às sexualidades, porém em um cenário fluido, englobando tanto afirmações normativas quanto fora da norma. As sexualidades são passíveis de transformações, até mesmo na forma como o sujeito se identifica no decorrer das suas experiências. No livro *Traduzindo a África Queer* (2018), muitos autores africanos *queer* relatam sobre a não-necessidade de categorias tão fechadas quando se trata de sexualidades e gêneros e, principalmente, sobre a não usabilidade da sigla LGBTQIAPN+ e até mesmo do termo *queer* nos contextos africanos. Isso ocorre não somente por essas denominações serem ocidentais, mas porque é necessário mudar as perspectivas e reconhecer os cenários, especialmente suas diferenças no continente, sua população *queer* e quais são as nomeações mais próximas das realidades dessa população.

**Figura 4** – Momentos de afetividade no filme Inxeba - The Wound (2017)





Fonte: Capturas de tela do filme *Inxeba – The Wound* (2017).

Em momentos de risadas relativos às lembranças da infância, quando chegam na montanha (Figura 4), Vija pergunta - quase afirmando - para Xolani se o iniciado dele, Kwanda, é gay, dizendo para o instrutor Xonali não se apegar e ir embora enquanto pode. Por quais motivos há essa preocupação por parte de Vija sobre Kwanda ser gay? E, principalmente, com a dinâmica de relação entre o iniciado e o instrutor? Vejo que nas entrelinhas, essa parte da cena pode ser configurada como uma maneira de afirmação pelo filme das possíveis sexualidades não heteronormativas tanto do iniciado quanto de Xolani, reconhecidas por Vija, que não se coloca como fluido sexualmente, apesar de se relacionar com outro homem anualmente.

Depois desta ação, ambos estão sentados na montanha (Figura 4). Vija afirma para Xolani que são amigos. Mais uma vez, não há uma afirmação do que eles fazem na montanha como outros tipos de dinâmicas relacionais para além da amizade, e observamos ao longo da narrativa, que o desejo de Xolani vai além disso. Talvez o de Vija também, só que não nessa

autocompreensão ou afirmação de desejos, dado que há muitos conflitos nesta concepção de masculinidade.

Para Livermon (2023), “O filme demonstra que, longe de ser um espaço onde a queeridade e a suavidade não podem existir, a paisagem montanhosa da iniciação pode, na verdade, fornecer o espaço para criar e manter formas de relacionamento queer e ternura.. (Livermon, 2023, p. 216, tradução nossa<sup>48</sup>). Nesta ternura, eles se beijam, Xolani diz para Vija os motivos por ele não ter mudado e sempre voltar para o ritual iniciático, é o seu relacionamento com Vija e o desejo de ajudá-lo financeiramente. Vija devolve o dinheiro dado tempos atrás por Xolani e se levanta. Começam a discutir, especialmente sobre a relação entre os dois. Vija afirma que eles não podem fazer isso, Xolani pergunta o motivo já que eles fazem isso todos os anos e instiga Vija a responder quando ele parará de se esconder. Ao final da cena há agressões físicas e verbais entre eles.

Este momento afirma diretamente sobre as questões de fluidez sexual. Vija beija Xolani mas continua afirmando sua heteronormatividade compulsória ou a associação de sua masculinidade com a brutalidade de um homem considerado firme e forte. Já Xolani, pela primeira vez na narrativa, diz diretamente sobre o que sente e questiona a dinâmica da relação de ambos. Considerando a possibilidade de eles não mais se esconderem. Toda essa ação ocorre no espaço da montanha, sendo tanto o distanciamento, quanto o local de refúgio e de descobertas diante de sua imensidão.

---

<sup>48</sup> Trecho original: [...] the film demonstrates that far from being a space where queerness and softness cannot exist, the mountain-scape of initiation might actually provide the space to create and maintain forms of queer relationality and tenderness.



**Figura 5** – Momento em que Kama e Patrick observam as pessoas queer em frente à boate no filme *Stories of Our Lives* (2014)



Fonte: Captura de tela do filme *Stories of Our Lives* (2014).

Na coletânea de curtas *Stories Of Our Lives* (2014), especificamente no curta *Corra (Run)*, os personagens Patrick, Kama e seu amigo negociam vendas de DVDs logo no início da narrativa. Em seguida, Kama e Patrick retornam do local e passam por um espaço específico. Enquanto caminham (Figura 5), os dois observam uma boate gay e com algumas pessoas dissidentes sexuais e de gênero em frente ao estabelecimento. Há um olhar dos dissidentes sobre os corpos até então normativos por quem os julga, podemos pensar até mesmo como um “olhar queer”, uma visão de dissidentes sexuais e de gênero permeadas pela existência de seus corpos e vivências sobre o mundo que experiencia, incluindo as violências direcionadas a estes mesmos grupos.. Patrick faz contato visual com os chamados por eles de *fags*, que podemos traduzir para português como bichas ou viados. Este termo é proclamado pejorativamente pelos personagens, na intenção de repressão, mas, concomitantemente, existe na própria comunidade LGBTQIAP+ a reapropriação e ressignificação dessas palavras de maneira positiva.

Por mais que exista a curiosidade de Patrick sobre a boate e quem a frequenta, há a contradição da fala “Eu poderia queimá-los” com o desfecho que se desenvolverá durante o curta da antologia. Ao exclamar essa frase logo após seu amigo expressar raiva de pessoas *queer*, ele reafirma a masculinidade — até então percebida como heterossexual —, reforça a normatividade da sexualidade e contribui para a propagação do discurso de ódio contra corpos *queer*. O filme evidencia esta afirmação como complexa, violenta e por último contraditória, já

que há gestos de rejeição, fascínio e curiosidade, principalmente por parte de Patrick. Demonstrando a ambiguidade deste discurso e consequentemente, desta afirmação sexual.

Acerca da criminalização, violência e ódio pelo Estado do Quênia direcionados às pessoas dissidentes sexuais e de gênero, Ombagi (2019) relata um discurso dessas práticas pelo governo: “Falando em um culto religioso em 5 de julho de 2015 em Nairóbi, Quênia, o vice-presidente William Ruto declarou que não há espaço para indivíduos *queer* no país, acrescentando que as relações homossexuais são antinaturais e anti-africanas.” (OMBAGI, 2019, p. 2, tradução nossa<sup>49</sup>).

No que diz respeito a nova Constituição do país promulgada em 2010, Macharia (2018) discorre sobre seções específicas do documento:

Ainda mais reveladoras, a linguagem e a intenção do projeto de casamento foram incorporadas à nova constituição. A seção 45.1, no capítulo 4, sobre a Carta de Direitos, diz: “A família é a unidade natural e fundamental da sociedade e a base necessária da ordem social, e gozará do reconhecimento e proteção do Estado”. A seção 45.2 continua: “Todo adulto tem o direito de se casar com uma pessoa do sexo oposto, com base no livre consentimento das partes”. A justaposição dessas duas seções delimita o que entendemos por família, sexo e gênero. No rascunho da constituição, ‘família’ não é uma metáfora para as relações de cuidado entre os indivíduos, mas é uma instituição heterossexual reprodutiva que se funda através do sangue. A constituição não reconhece relações fictícia de parentesco baseadas em classe e outras afinidades. Em segundo lugar, esta seção reconhece apenas duas configurações de gênero e corporais: os adultos vêm em pares binários, o “homem” e a “mulher” mencionados explicitamente na lei do casamento (Macharia, 2018, p. 127).

Por mais que não haja na Constituição a negação de relação homoafetivas, Macharia (2018) questiona a ideia de proteção à família queniana, a qual é diretamente reconhecida como heterossexual. Trata-se de protegê-la de quem? Pode-se inferir que tais ações protetivas são direcionadas aos grupos dissidentes sexuais e de gênero.

Incluindo estes parágrafos da Constituição, têm-se o Código Penal do Quênia, o qual possui resquícios do período colonial até os dias atuais. Este código criminaliza relações sexuais entre dois homens, com pena de até 14 anos de prisão. Assim, percebe-se que no Quênia a temática sobre sexualidade e gênero são assuntos bem delicados, e nos exemplos mostrados acima, até mesmo juridicamente e legalmente, o que faz com que se crie um clima de tensão no país quando se trata de direitos de minorias sexuais e de gênero.

---

<sup>49</sup> Trecho original: Speaking at a church service on July 5 2015 in Nairobi Kenya, Deputy President William Ruto declared that there is no room for queer individuals in the country, adding that homosexual relations are unnatural and unAfrican.

**Figura 6** – Momento em que Patrick vai para a boate queer no filme *Stories of Our Lives* (2014)





Fonte: Captura de tela do filme *Stories of Our Lives* (2014).

Patrick caminha pela rua da boate depois que buscou os DVDs negociados no início da narrativa. Nesta ocasião, há a troca de olhares entre Patrick e o personagem *queer* em frente ao estabelecimento. Posteriormente ao ocorrido, o protagonista surge se vestindo com o som de festa ao fundo da cena (Figura 6), antecipando para o espectador para qual local o personagem se destinará. Ao chegar na balada, ele observa a entrada, demonstrando um sentimento de curiosidade e, ao mesmo tempo, um comportamento dúbio e relutante. Diante do misto de sensações, ele decide entrar, e surgem fumaças artificiais nesta ação.

Podemos fazer a associação desta fumaça como uma abertura de portal, diferenciando o ambiente interno e externo da balada (Figura 6). Este portal pode evidenciar um novo mundo, um novo universo, e em particular um lugar seguro e libertador para as expressões das dissidências sexuais e de gênero. Neste local, as repressões que acontecem mundo afora dão espaço para haver liberdade de ser quem se é. As danças, as musicalidades, as expressões são modos de afirmação de fluidez das sexualidades, só que ao contrário do que foi afirmado no início do filme, é uma afirmação não-normativa, que se contrapõe ao *status quo*.

**Figura 7** – Momento de indecisão de Patrick em relação aos seus desejos e quando Kama o vê na boate queer no filme *Stories of Our Lives* (2014)



Fonte: Captura de tela do filme *Stories of Our Lives* (2014).

Patrick e o homem que está paquerando dançam e sorriem um para o outro, como um momento de investida de ambas as partes, mesmo que da parte de Patrick seja com receios e maíus sutil. Após esse momento, Patrick fica indeciso sobre o que está acontecendo, se deixa se levar pelos seus desejos de beijar o homem à sua frente ou não. Assim, Patrick sai da festa e

fica em dúvida se reprime ou não aos seus desejos. Aparentemente na narrativa, o personagem está no processo de curiosidade sobre o universo *queer*, porém há o choque diante do que ele apresenta e representa na sociedade, a normatividade, e o receio sobre as próprias perspectivas de descobertas que confrontam a fluidez da sua identidade, surgindo a dúvida em como lidar com o próprio desejo.

Enquanto o protagonista está nesse redemoinho de emoções, Kama passa pela rua e vê Patrick em frente à balada (Figura 7), de uma forma que o mesmo não sabe que está sendo visto. A curiosidade e desejos de Patrick são descobertos neste momento por Kama, que o nota de longe o então amigo frequentando a boate *queer*. Podemos compreender Kama como um elemento opressor, o qual reverbera as normatividades impostas pela sociedade queniana. Recordando que mesmo que haja espaço para ser quem você é, existe a figura opressora ao lado observando seu comportamento, além desta ser contra sua própria existência pelo fato da identidade dissidente, mesmo que seja fluida.

**Figura 8** – Recursos de flashbacks no filme *Stories of Our Lives* (2014)



Fonte: Captura de tela do filme *Stories of Our Lives* (2014).

Ao sair da balada para pensar sobre seus desejos e receios em relação a se relacionar com o personagem *queer* ou não, o recurso do filme para este ensejo de tomada de decisões para este conflito é o uso dos *flashbacks* (Figura 8), que servem para apresentar memórias, lembranças do personagem sobre o que aconteceu minutos atrás, tornando-se uma possível

forma de contribuir para entender sua decisão ou demonstrar as batalhas subjetivas que Patrick está enfrentando na sua própria mente.

Acredito que esta cena está confrontada com a perspectiva de “sair do armário”. Em um viés ocidental, essa prática é bem quista dentro da comunidade LGBTQIAPN+, sendo vista como necessária enquanto política de (auto)afirmação. E no cenário africano, como isso se dá? Convoco o trecho do livro *Um dia vou escrever sobre este lugar* (2011) do escritor queniano Binyavanga Wainaina. Este trecho fala sobre o processo de “sair do armário” e a afirmação de dizer que é homossexual para a família, no caso a mãe:

Mamãe. Vou dizer. Mamãe? Vou dizer. O ritmo é tão fácil, um suspiro, um ruído saído da minha boca, misturado à respiração dela, e ela expira. Meu coração dá um suspiro cortante e agora minha mente está gritando, cortante, tão, tão machucada, tão, tão brava.

- Nunca abri meu coração para você, Mamãe. Você nunca me pediu para fazer isso. Só minha mente diz. Isso. Não minha boca. Mas com certeza o solavanco da minha respiração e do meu coração, ali, ao lado dela, foi percebido? Ela está me deixando entrar?

Ninguém, ninguém na minha vida ouviu isso, nunca. Nunca, Mamãe. Eu não confiei em você, Mamãe. E. Eu. Puxei o ar com força e o segurei em uma bola no meu umbigo, e soltei pela boca devagar e continuamente, regular e sem tropeços, alto e claro por cima de um ombro, em seu ouvido.

- Mãe, eu sou homossexual.

Tenho vinte e nove anos. É dia 11 de julho, 2000. Eu, Binyavanga Wainaina, honestamente juro que sei que sou homossexual desde os cinco anos. Nunca toquei em um homem sexualmente. Dormi com três mulheres na vida. Com uma, tive sucesso. Só uma vez com ela. Foi maravilhoso. Mas no dia seguinte, não consegui. Só cinco anos após a morte de minha mãe é que encontrarei um homem que vai me massagear e me entregar um pouco de amor breve e pago. [...] Não consigo dizer a palavra gay até ter trinta e nove anos, quatro anos após aquele breve encontro de massagem. Hoje é 18 de janeiro de 2013, e tenho quarenta e três anos (Wainaina, 2018, p. 269-270).

**Figura 9** – Momento de retorno do Patrick na boate, quando ele vê sua paquera dançando com outro homem no filme *Stories of Our Lives* (2014)



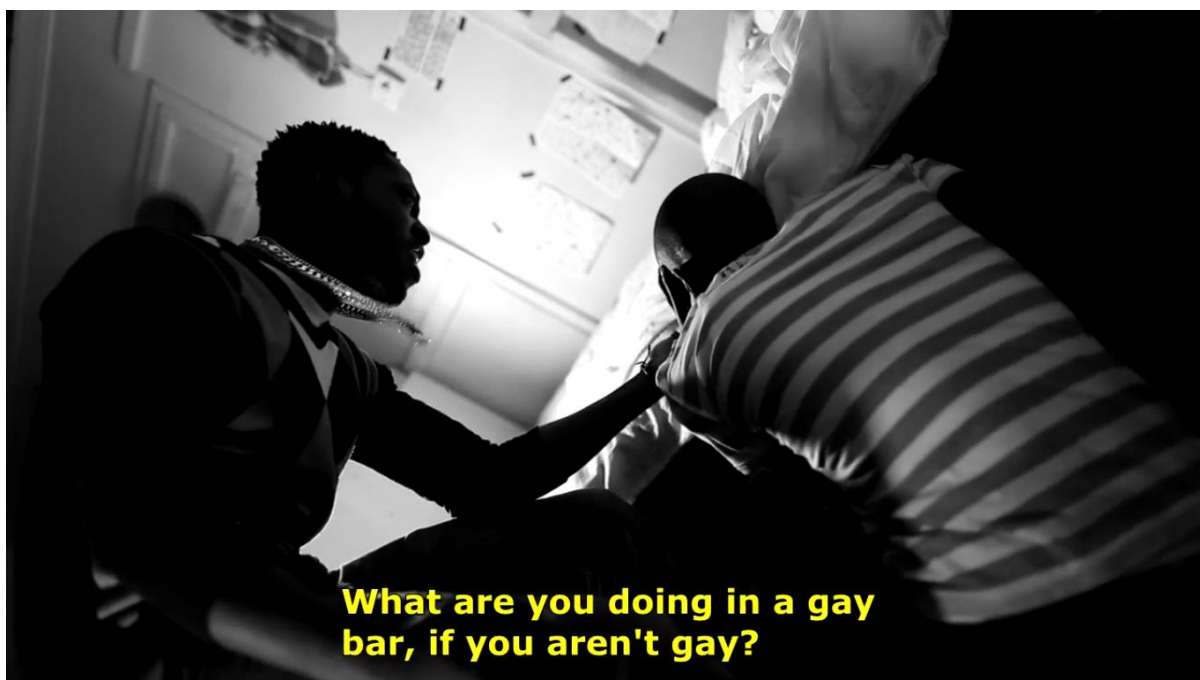
Fonte: Captura de tela do filme *Stories of Our Lives* (2014).

Ao retornar para a balada, imagina-se que a decisão tomada por Patrick foi de vivenciar suas vontades ou pelo menos as experimentar. Contudo, ele observa sua paquera dançando com outro homem (Figura 9). Esta cena nos traz algumas reflexões. Primeiro, que não existe o momento de espera, no qual o outro ficará aguardando Patrick decidir sobre suas próprias emoções, ou até mesmo a prática de “sair do armário”. Esta circunstância evidencia haver outras pessoas assumindo seus desejos e experienciando suas sexualidades livremente, ao menos naquele ambiente.

Outro ponto a ser considerado é o jogo da paquera e da sedução, conjuntamente à presença da dança. A boate é o espaço seguro das performatividades e expressões dos corpos *queer*, com diversas possibilidades de performarem suas singularidades de encantamento e atração sexual.



**Figura 10** – Momento em que Kama vai até a casa de Patrick confrontá-lo por conta de sua sexualidade no filme *Stories of Our Lives* (2014)



Fonte: Capturas de tela do filme *Stories of Our Lives* (2014)

Ao perceber que perdeu o jogo da sedução na festa, Patrick retorna sozinho para casa. Pensativo sobre o que vivenciou no espaço, inclusive com um sorriso no rosto. Todavia, algo interfere em suas recordações. Alguém bate na porta e ordena que o mesmo lhe atenda: é o Kama. Ao atendê-lo, ele já pergunta hostilmente a Patrick: “Você leva no cu?”(Figura 10).

Neste momento, há agressões tanto físicas quanto verbais sobre a suposta sexualidade do amigo. Os planos indicam a posição de opressão e vulnerabilidade que Patrick sofre em relação a tanta violência praticada por Kama. O que está em xeque e se torna um conflito é a norma. Observa-se também discursos referentes ao ideal de masculinidade, principalmente quando Kama afirma que Patrick está manchando a imagem dele ao verem que está com um gay e pensarem que ele é também. Para Kama, não existem outras possibilidades fluidas de sexualidades, no seu lugar de alteridade, ele logo afirma que seu ex-amigo é gay.

Outros elementos substanciais são os questionamentos normativos e relativos às práticas sexuais dissidentes. Kama profere: “Você tem um pênis? Por que você não pode o usar?” e complementa “Você é uma vagina!”. Evidenciando o discurso de que homens que se relacionam com outros homens estão distantes dos ideais de masculinidades, e, portanto, mais próximos da feminilidade, ou seja, são destituídos do que se entendem ser homens. A todo momento, Patrick tenta dialogar, alegando que não é homossexual, mas acaba fugindo da sua própria casa diante das agressões e ameaças de morte pelo suposto amigo.

**Figura 11**– Momento em que Fiona confronta Raymond em relação aos seus desejos pelo amigo no filme *Stories of Our Lives* (2014)



Fonte: Capturas de telas do filme *Stories of Our Lives* (2014).

Continuando com *Stories of Our Lives* (2014), no curta *Athman*, nesta cena, Fiona vai ao encontro de Raymond e inicia o diálogo (Figura 11):

- (Fiona) Você é o Raymond, certo?
- (Raymond) Sim, eu sou.

- (Fiona) Eu sou a Fiona.
- (Raymond) Eu sei. Athman me contou.
- (Fiona) Você e Athman são amigos há algum tempo?
- (Raymond) Muitos, muitos anos.
- (Fiona) Você já contou para ele como se sente?
- (Raymond) Não sei sobre o que você está falando.
- (Fiona) Você sabe. Eu vejo como você olha para ele.
- (Raymond) Escute. Não sei o que você está dizendo.
- (Fiona) Ele te ama do próprio jeito dele.
- (Raymond) Escute. Eu não estou interessado na sua fofoca.

Trago este trecho neste tópico, pois acredito que a negação do desejo e sentimentos também é um tipo de afirmação, mesmo que seja negativamente. Acredito que possa ser uma possibilidade de negação, mas não só, como veremos à frente. Ao não confirmar e não expor o que sente pelo seu amigo, Raymond pode também afirmar o discurso e o processo de negação da sua própria identidade e subjetividade. O seu tipo de reação, como, por exemplo, olhar cabisbaixo diante da pergunta, revela haver sentimentos reprimidos e não ditos pelo personagem.

Ou será que ele realmente está negando ou necessariamente não quer expor sua sexualidade, mesmo vivenciando de outras formas? Vivenciar a sexualidade sem a necessidade de publicizá-la. Como dito anteriormente, o sair do armário em contextos africanos pode ter outra concepção comparada aos ocidentais. O filme corrobora com esta ação do personagem por demonstrar as complexidades de expor abertamente sobre as suas sexualidades, e principalmente as consequências deste ato.

Não é necessário e nem obrigatório que Raymond revele o que sente por Athman para outras pessoas. Mas este diálogo evidencia o quanto a sexualidade neste contexto em que os personagens se encontram no campo - é levada para o campo da intimidade e até de algo secreto, a ser escondido. Sabemos que isso ocorre tanto no contexto urbano quanto no rural, o que o filme traz são as diferentes visões desses cenários para compreender as diversidades de experiências dissidentes, porém estes olhares são oriundos da relação com contextos urbanos, já que o coletivo que o produz se encontra em Nairóbi, capital do Quênia.

Dialogando sobre a Política Nacional de Cultura e Patrimônio (2009) do Quênia, Macharia (2018) alega que esta política determina que:

As comunidades rurais são especialmente importantes porque continuam a ser consideradas como guardiãs da tradição, na memória, se não, necessariamente, na prática. Neste documento, as “comunidades rurais” são implicitamente distintas daquelas que se casam com “estrangeiros” e, assim, inovam as formas modernas da família heterossexual. As comunidades rurais tornam-se museus íntimos, dedicados a manter formas “tradicionais” de intimidade que, neste documento, são roubadas de sua diversidade e heterogeneidade (Macharia, 2018, p. 124).

Dessa forma, as comunidades rurais são vistas como a preservação do que é tido como família queniana, com noções que estão relacionadas aos valores da tradição. Assim, a expressão da “condição *queer*” pode ser muito mais sutil e até mais restrita por conta de pressões sociais no que diz respeito aos contextos rurais do que nos urbanos. Repito, que o cenário urbano não é de fácil aceitação e passibilidade acerca das dissidências sexuais e de gênero, porém são contextos e demandas que se diferenciam de algum modo.

**Figura 12** – Conversa entre Raymond e Athman no filme *Stories of Our Lives* (2014)





Fonte: Capturas de telas do filme *Stories of Our Lives* (2014).

Chega o anoitecer, Raymond se encontra em seu quarto. Athman bate em sua porta e diz:

- (Athman) Hey! Como está? Todo mundo está lá fora. Você está vindo? Você está bem?

- (Raymond) Estou bem. Não se preocupe.

- (Athman) Ray. Você está agindo estranho recentemente.

- (Raymond) O que você contou a Fiona?
- (Athman) O que você quer dizer?
- (Raymond) Ela me disse algumas coisas estúpidas.
- (Athman) Que tipo de coisa?
- (Raymond) Escute, Athman. Não diga para suas namoradas idiotas sobre mim. Ok?
- (Athman) Então é disso que se trata? Você e eu? Ray. Eu já te disse antes. Eu sou hétero.
- (Raymond) Eu sei. Eu sei que você é hétero. Mas eu não consigo lidar com você agindo como um louco na minha frente. Flertando e ficando com a Fiona.
- (Athman) Fiona e eu não ficamos na sua frente.
- (Raymond) Eu não sou cego, Athman. Eu vejo vocês.
- (Athman) Ok. Desculpa. Eu não fiz para te machucar. Eu nem percebi.
- (Raymond) Vou procurar emprego em outro lugar. Outra fazenda. Eu não sei o que doerá mais: ver você todos os dias ou nunca ver você novamente. Você sentirá minha falta se eu for embora? – e ri depois da pergunta.
- (Athman) Que tipo de pergunta é essa? Claro que eu sentirei sua falta. Você sabe que sentirei. Escute, Ray. Eu não entendo como lidar com isso. Eu nem sei por onde começar. Essa coisa, vamos ser honestos a partir de agora. Se você fizer alguma coisa idiota, eu falarei para você. Se eu faço algo idiota, você me conta. Mas não vá embora. Ok?
- (Raymond) Ok. Posso te beijar? Esquece isso. Isso é bobagem.
- (Athman) Deixe-me ir jantar com os outros. Vejo você amanhã?
- (Raymond) Ok.

E Athman sai do quarto. Importante dizer que todo esse diálogo acontece no quarto de Raymond, ambos sentados na cama (Figura 12). Esta pergunta sincera em relação ao beijo, é como se fosse a conclusão do protagonista sobre tudo o que sente e deseja pelo seu colega. O ambiente onde há essa conversa é em um quarto, isolado de outras pessoas, possibilitando mais intimidade para uma conversa reveladora e difícil.

A afirmação de Athman dizendo ser heterossexual, também conta como uma afirmação de sexualidade na narrativa, é tida como uma barreira da concretização do desejo de Raymond. Porém, ao contrário dos outros filmes, neste curta da antologia o amigo Athman se demonstra aberto ao diálogo sobre os sentimentos do amigo por ele e alega por meio de uma forma afetuosa e delicada a sua sexualidade e mesmo diante da não materialização das vontades de Raymond, ele está disposto para o diálogo e para outras afetividades, como a amizade.



**Figura 13** – Pedido de desculpas de Raymond para Athman no filme *Stories of Our Lives* (2014)



Fonte: Captura de tela do filme *Stories of Our Lives* (2014).

Após a noite anterior, Athman e Raymond conversam durante o trabalho na fazenda. Athman afirma que não foi legal o pedido do beijo mesmo entendendo como o amigo se sente. Raymond pede desculpas, dizendo que foi idiota e que não acontecerá novamente (Figura 13). Aparentemente fica tudo bem entre eles. Só que há alguns fatores: o pedido de desculpa por demonstrar seus desejos, o pedido de desculpa por querer vivenciar sua sexualidade e o pedido por ser quem se é. Essas desculpas vêm emaranhadas de vontades que não puderam ser concretizadas. Athman se define como heterossexual e, por mais que seja aberto ao diálogo, não está aberto à possibilidade de se relacionar com outro homem.

Não sabemos como Raymond se identifica, qual é a sua orientação sexual. Mas há uma compreensão que ele deseja se relacionar com homens. A paixão é tão ardente pelo amor do amigo que não pode ser concretizado, que Raymond toma a decisão de se expor intimamente, pede desculpas e depois parte para outra fazenda.

#### 4.3 POÉTICAS DE DESCOBERTAS/FUGAS

Neste tópico serão abordados os meios poéticos encontrados nos filmes que se relacionam com a própria história dos personagens. Seus momentos de aflições, de descobertas



e de fugas permeados nas estruturas fílmicas por tais poéticas. Aqui argumenta-se os meios poéticos que são utilizados enquanto modos figurais.

O que o desejo de fuga representa na narrativa e de qual maneira a fuga, quando ocorre, é apresentada? Quais são as descobertas dos personagens em relação aos seus processos de identificação com as dissidências sexuais? O ato de se descobrir é libertador ou limitante? Sendo assim, quais são as motivações das fugas? São questões internas ou externas aos protagonistas?

São esses questionamentos que serão discutidos durante esta seção. As possíveis respostas não são fixas e muito menos concretas, porém, como será visto na análise, esses conteúdos são direcionados de forma poética nas obras. O que eu questiono é de que maneira figural essas poéticas podem ser utilizadas para representar emoções dos personagens, principalmente nos momentos de fuga e descoberta? Quais são as simbologias que são utilizadas nas cenas para evidenciar essas sensações?

Por mais que os filmes, especialmente *Stories of Our Lives* (2014), retratem esses processos de fugas e descobertas relacionados ao campo da sexualidade, Green-Simms e Imma (2020) argumentam que:

Analisar um estudo da intimidade além de suas manifestações violentas no contexto das representações e realidades queer africanas permite uma exploração das formas mais mundanas e cotidianas de engajamento entre pessoas, corpos e espaços, não totalmente mediados por regimes normativos. Mais especificamente, para as culturas queer africanas no cinema, seguimos a intimidade como um imaginário crucial, onde o desejo, em seu sentido mais amplo, pode nos oferecer uma nova linguagem visual, uma que fale em termos menos investidos em narrativas explícitas de resistência e dominação, mas que, em vez disso, encene visões de interação, toque e desejo que antecipam a queeridade africana como possibilidade e pertencimento (Green-Simms, Imma, 2020, p. 5, tradução nossa<sup>50</sup>).

Concebe-se como essencial falar sobre as ações de violências nos cenários ambientados pelos filmes. Porém, as fugas e descobertas não são relacionadas somente aos movimentos de violência, mas também à busca de intimidades em outras categorias da “condição *queer*” africana, como por exemplo, o desejo e o prazer. Utilizando o erótico enquanto categoria para imaginar contextos possíveis para as pessoas *queer* africanas.

---

<sup>50</sup> Trecho original: Attending to a study of intimacy beyond its violent manifestations in the context of African queer representations and realities, allows for an exploration of the more mundane and everyday forms of engagement between persons, bodies, and spaces not entirely mediated by normative regimes. More specifically, for African queer screen cultures, we follow intimacy as a crucial imaginary where desire, in its broadest sense, might offer us a new visual language, one that speaks in terms less invested in explicit narratives of resistance and domination, but instead enacts visions of interaction, touch, and longing which anticipate African queerness as possibility and belonging.

Dessa forma, busco nesta seção trazer as indagações feitas acima e realizar o exercício, por meio de modos figurais, de imaginar perspectivas que saem do escopo do que parece ser apenas permitido para os dissidentes sexuais e de gênero no continente africano, ser atrelado às conjunturas de violências e doenças.

**Figura 14** – Momento de fuga de Patrick no filme *Stories of Our Lives* (2014)





Fonte: Capturas de tela do filme *Stories of Our Lives* (2014).

Ao fugir das agressões de Kama, surge uma tela preta e a voz off de Patrick afirmando “Levantei-me e corri. Não sabia para onde estava indo.” Em seguida, aparece ele correndo pelas ruas da cidade (Figura 14). Questiono-me se o ato de correr e a ação de fugir são sobre sua própria identidade ou as opressões sofridas por vivenciá-las? Neste caso, acredito que a provável resposta é que isso envolve ambas as opções.

O protagonista não sabe para onde está correndo, não sabe seu destino. Mas pela preservação da sua existência, ele precisa correr, é necessário fugir mesmo não sabendo para onde. Pois é a sua sobrevivência que está em risco. Desse modo, podemos fazer o paralelo com a realidade de muitas pessoas *queer* ao serem descobertas pela sociedade opressora. Amplio o ato de correr como elemento figurativo, ao trazer, de modo poético, os conflitos subjetivos do personagem e como ele lida sobre ser quem se é, lhe traz riscos e até mesmo riscos de morte.

É correr pela sua existência e sobrevivência. Nesta situação, correr também é afirmação, mesmo que o processo de descoberta não seja tão diretamente explícito ao espectador. Não sabemos se Patrick conseguirá vivenciar suas descobertas e expectativas referentes à sua identidade e fluidez sexual. Contudo, ao correr, ele afirma para si e para o espectador sobre a própria aceitação da sua subjetividade.

Haverá algum espaço seguro para as pessoas dissidentes sexuais e de gênero no mundo, especialmente no Quênia, local de origem do filme? O nome desta vinheta é *Run*, que significa em português, Corra!. Será que os dissidentes sempre estarão em estado de alerta e precisarão correr a todo momento?

Outro ponto importante é que no decorrer da corrida aparecem *flashbacks*, os quais são apresentações de lembranças do próprio personagem. Ele rememora tanto o momento da balada quanto uma das consequências de experimentar suas vontades, a violência.

Patrick não tem como correr para sempre, em algum lugar ele chegará. Após a incessante corrida, com a trilha sonora em ritmo acelerado, acompanhando o estado do personagem, surge a cena do mesmo deitado em uma mata, supostamente, distante do espaço urbano (Figura 14). Podemos fazer determinada comparação com os outros filmes analisados neste presente estudo, como eles denotam a natureza e seus elementos, a partir de abordagens figurais e simbólicas, e até mesmo poéticas, de como ela pode representar o ambiente seguro para descobertas e fugas intrínsecas aos sujeitos das narrativas.

Como por exemplo, no filme *Inxeba* (2017), a montanha se torna um espaço de refúgio e concretização da relação entre os instrutores Xolani e Vija, um local para que haja a materialidade da experiência *queer* entre eles. Já no *Heaven Reaches Down to Earth* (2020), a montanha é um local que observa as ações dos personagens, ações essas que demonstram as experiências de descobertas de identidades, desejos e prazeres. Em conjunto a elementos da natureza como a água e o fogo que complementam a narrativa, com simbologias de conexão, aproximação e revelação do que se sente. Portanto, a natureza neste curta *Corra (Run)*, do *Stories of Our Lives* (2014), denota, assim como *Inxeba* (2017), a natureza enquanto refúgio. É

o local onde Patrick chega depois de fugir das agressões de Kama e é na mata que Patrick revela seu desejo de vivenciar sua sexualidade e afirmar sua identidade.

Pois, Patrick dialoga com o espectador em voz *off* e diz que retornou para sua casa, pegou seus pertences e foi morar em outro lugar. Afirma que ele nunca mais viu Kama depois do dia da balada. Mas o mais interessante que ele alega nos segundos finais da vinheta é: “Se eu encontrar Kama, eu não correrei. Eu terminei de correr”. Isso dialoga com a viável analogia que proponho: correr enquanto fuga e simultaneamente descoberta. E principalmente, afirmação.

**Figura 15** – Momento de saída de Raymond da fazenda no filme *Stories of Our Lives* (2014)









Fonte: Capturas de tela do filme *Stories of Our Lives* (2014).

Retomando ao curta *Athmam* do filme *Stories of Our Lives* (2014), depois do pedido de desculpas para Athman em relação ao beijo, se desculpando pelo seu desejo pelo o amigo, Raymond decide arrumar suas coisas e ir embora da fazenda. Parecia estar tudo bem entre os amigos. Porém, Raymond não consegue lidar com o que sente por Athman, ainda mais por seu desejo não ser atendido pelo fato do amigo ser homossexual. Sincronicamente, no mesmo momento que Raymond sai pelo portão da fazenda, é o momento que Athman abre a porta do antigo quarto de Raymond, demonstrando a conexão entre os dois, mesmo diante do momento da partida (Figura 15). Athman ao descobrir que o amigo foi embora, corre pela fazenda o procurando. Mas já é tarde, pois Raymond encontra-se no carro para seu novo destino.

O ato de correr também está presente neste curta, mas pelo fato de correr atrás de um relacionamento significativo, não como forma de atendê-la em suas expectativas, porém por criações de afetos e compreensões do que se passa com o Outro, ao contrário dos outros filmes analisados nesta pesquisa. Athman não vai materializar os desejos de Raymond, mas possui uma afetividade de amizade com Raymond. Ao mesmo tempo, essa não concretude do desejo, angustia Raymond, que deseja a evolução desta relação. O correr de Athman é pela fuga do seu amigo, que não consegue lidar com seus anseios não serem atendidos, talvez uma paixão não correspondida. Apesar de ser Raymond que foge, ele não corre. Ele já expôs o que sente e quais são suas intenções, mas Athman corre com o desejo de manter o amigo por perto e pela não compreensão da reação de Raymond pelas suas emoções: se apaixonar por um hétero.

Evidenciando as experiências *queer* e seus múltiplos desejos, incluindo as possibilidades de concretude ou não.

A não materialização dos desejos de Raymond nos leva aos questionamentos: Ir embora quando o desejo não é atendido, não é aceito, também é um ato de coragem ou de fuga de quem você é? É um espaço/momento de afirmação sobre o que se é e o que se quer para a vida? A força do ir embora é tão grande para o personagem, que ele mesmo não permitiu ter a despedida com seu amigo, mesmo ele perguntando em cenas anteriores se ele fosse embora Athman sentiria saudades. A ruptura da não despedida com o ir embora pode significar uma fase de descoberta e, ao mesmo tempo, fuga para o personagem, tanto a libertação quanto a privação/repressão dos seus desejos, além da não materialização de suas expectativas e prazeres.

Diante de tudo o que analisei sobre o filme *Stories of Our Lives* (2014), trago indagações do pesquisador Ombagi (2019) referente ao livro homônimo:

Aqui, eu pergunto: que tipo de narrativas construímos quando contamos histórias queer? Que tipo de potencial imaginativo podemos invocar para contar nossas histórias queer de maneira única? Em outras palavras, como nos envolvemos com e através de outros eus de maneiras nas quais a vida sociopolítica e as histórias coletivas constituem os sujeitos individuais? (Ombagi, 2019, p. 3, tradução nossa<sup>51</sup>).

São esses os questionamentos que fazem perceber a potencialidade da obra: a construção imagética de histórias *queer* quenianas. E em quais aspectos e possibilidades elas são contadas. Não na perspectiva de construir enunciados únicos, entretanto de promover pluralidades narrativas, e consequentemente imaginárias.

---

51 Trecho original: Here, I ask, what kinds of narratives do we build when we tell queer stories? What kind of imaginative potential can we summon to tell our queer stories uniquely? Put another way, how do we engage with and through other selves in ways in which socio-political life and collective histories constitute individual subjects?



## 5 “SOU UM HOMEM !(?): A CONDIÇÃO *QUEER* ATRAVÉS DOS CORPOS

Neste capítulo, discuto como os corpos são apresentados ao longo das narrativas dos filmes selecionados. Como os enquadramentos são realizados a partir da corporalidade e performance? Quais são os elementos que complementam a visualidade desses corpos e quais são os próprios significados na narrativa que possam ser incorporados?

Compreende-se aqui o corpo enquanto elemento figural, apresentando por meio da materialidade as questões relativas às dissidências sexuais. Em sua maioria, são corpos *queer* interagindo com outros corpos que não se consideram dissidentes. De quais formas são elaboradas essas relações? Quais são as maneiras dessas interações por meio da tangibilidade dos corpos? Como pode o corpo questionar e afirmar as questões que o atravessa?

Dialogando com essa ideia da tangibilidade, Ncube (2022) discute a marginalização, a invisibilidade e a ilegibilidade dos corpos *queer* no contexto africano em seu livro *Queer Bodies in African Films* (2022). Ele critica como o Norte Global visibiliza os corpos *queer* africanos destacando suas condições precárias, demonstrando que ser *queer* na África fosse impossível. Faço um adendo de como o Ocidente associa essa figura, esse imaginário da escassez, da ausência e da precariedade ao continente africano, e como isso ressaí até mesmo aos corpos *queer* africanos e suas representações.

Ao contrário desta perspectiva, o autor convoca o corpo *queer* enquanto local de compreensão, de multiplicidades e discursos interseccionais. Mais do que desejo, erotismo e sexualidade. Na sua análise, Ncube (2022) utiliza a pele como materialidade e encenação das experiências *queer* vividas.

Dessa forma, essas reflexões e questionamentos serão discutidos no percurso da pesquisa. Apresentando a relação da materialidade dos corpos com as narrativas. E especialmente, as vivências *queer* africanas. Trago também outras linguagens artísticas, como a fotografia do fotógrafo anglo-iorubano Fani-Kayodé para dialogar com os assuntos apresentados nos filmes. O foco do corpo é mais evidenciado na obra *Inxeba* (2017), de tal maneira, a maior parte das cenas selecionadas são do mesmo. Porém, compreende-se a relação do corpo com os outros filmes, como *Heaven Raches Down to Earth* (2020), onde os corpos aparecem em contraluz, suados diante do calor da fogueira, ou se banhando no rio. A corporalidade sendo demonstrado através dos elementos que interligam com as subjetividades dos personagens. Já em *Stories of Our Lives* (2014) o corpo está presente nas sensações de fuga e descobertas, como no impulso de correr, o contato e exaltação de corpos dançando e se

desejando. Assim, este capítulo, por mais que seja mais focado em *Inxeba -The Wound* (2017), se relaciona com as seções anteriores e a obras selecionadas para o estudo.

**Figura 16** – Corpos sendo banhados no filme *Inxeba - The Wound* (2017)



Fonte: Captura de tela do filme *Inxeba – The Wound* (2017).

Em *Inxeba* (2017), após o discurso dos mais velhos sobre a abertura do processo iniciático de transformação de jovens em homens adultos, os iniciados se levantam, em fileira tiram seus trajes iniciáticos e ficam despidos (Figura 16). Escolho esta imagem por apresentar adolescentes negros despidos em um momento ritualístico, e o que trago aqui é a possibilidade de interpretações e intenções de expor tais corpos dessa maneira na tela. Este momento é o que antecede o ato da circuncisão. Eles são banhados por um homem mais velho apenas na parte da frente do corpo, talvez por essa lógica de preparo da circuncisão.

Acerca do ato ritualístico apresentando no filme, Livermon (2023) alega que:

A iniciação para os meninos Xhosa, como prática, mantém um grande significado cultural e social, e seu papel é geralmente duplo. Primeiramente, o rito de iniciação serve como um rito de passagem que marca a transição da infância para a vida adulta e, dentro da comunidade Xhosa, confere os direitos e responsabilidades da vida adulta aos jovens homens. Em segundo lugar, a cerimônia de iniciação serve como um símbolo da resistência Xhosa e da preservação cultural diante da violência do colonialismo e do apartheid. Por essas razões, como prática, ela é frequentemente guardada e defendida com zelo. O rito tradicional de circuncisão Xhosa é considerado uma das práticas culturais mais antigas da África do Sul. [...] (Livermon, 2023, p. 214, tradução nossa<sup>52</sup>).

<sup>52</sup> Trecho original: Initiation for Xhosa boys as a practice maintains a great deal of cultural and societal significance and its role is generally twofold. First, the initiation rite serves as a rite of passage that marks the transition from childhood to adulthood and within Xhosa community confers the rights and responsibilities of adulthood onto young men. Secondly, the initiation ceremony serves as a symbol of Xhosa resilience and cultural retention in the face of the violence of colonialism and apartheid. For these reasons, as a practice it is often jealously guarded and

No decorrer da ritualística, o governo implementou salvaguardas para a prática, adotando táticas de segurança, como afirma Livermon (2023):

Grande parte da tensão em relação à prática na África do Sul gira em torno da questão da segurança para os iniciados, por um lado, e o sentimento de que, para alguns iniciados, a participação na iniciação parece ser forçada ou obrigatória. Para lidar com essas questões, o governo implementou uma série de medidas de segurança para prevenir mortes e lesões durante a iniciação e criou uma legislação tornando crime forçar alguém a participar das práticas de iniciação contra sua vontade (Livermon, 2016, p. 215, tradução nossa<sup>53</sup>).

Perante o ritual, o que me chama atenção na tela é como os corpos são exibidos. Enfileirados e nus. Despidos, demonstrando certa vulnerabilidade diante dos mais velhos, a senioridade que possui o espaço de poder. Pode-se pensar o que a nudez desses corpos diz sobre a narrativa. Vejo como uma tomada de diferenciação de poderes e, principalmente, da vulnerabilidade e intimidade que esses corpos perpassam. São corpos diversificados, gordos e magros. E todos eles negros.

Será que a exibição destes corpos ocorre de maneira erótica, com um olhar curioso ou apenas como uma apresentação dos mesmos - se isso for possível? Não sabemos de fato a intencionalidade do diretor em apresentar e representar corpos negros nus. Em relação ao filme, observo que o ato da nudez é se despir diante de uma tradição que afirma a masculinidade. É a vulnerabilidade da afirmação. É a entrega à tradição. O ponto de partida para uma nova fase.

Barros (2018) argumenta que o título do filme (*Inxeba*), que significa “ferida”, possui relação com o corte físico do prepúcio. E para ele, “O título do filme é revelador. A “ferida” se refere ao dano físico causado pela circuncisão do iniciado, mas talvez também às cicatrizes psíquicas muito mais profundas que muitos de nós carregamos; por ser diferente, por ser forçado a se conformar”. (Barros, 2018, tradução nossa<sup>54</sup>)

A respeito dessa relação do corte ritualístico e principalmente da masculinidade que está sendo aferida, Kiguwa e Siswana (2018) complementam que:

---

defended. The Xhosa traditional circumcision rite is regarded to be one of the most ancient cultural practices in South Africa

<sup>53</sup> Trecho Original: Much of the tension regarding the practice in South Africa revolves around the issue of safety for the initiates on the one hand, and the sense that for some initiates their participation in initiation feels coerced or compulsory. To deal with these issues, the government has enacted a number of safeguards to prevent initiation deaths and injuries and created legislation making it an offense to force someone to participate in initiation practices against their will.

<sup>54</sup> Trecho Original: The film’s title is telling. The “wound” refers to the physical damage caused by the initiate’s circumcision but perhaps also to the far deeper psychic scars many of us bear; for being different, from being forced to conform.

Os amaXhosa têm uma maneira particular de entender e praticar certos rituais (Lungcuzo 2013; Ntombana 2012; Siswana 2015) e inxeba é uma representação cultural-simbólica poderosa de um atributo físico necessário à masculinidade e o que significa ser um homem Xhosa (veja Gqola 2007). Inxeba também é referido como isiko – porque o corte representa uma fundação central do ser e da identidade de uma pessoa (Kiguwa; Siswana, 2018, p. 4, tradução nossa<sup>55</sup>).

Ao tratar da materialidade dos homens negros e da representação dos seus corpos na tradição iniciática Xhosa, na narrativa do filme, um dos elementos figurais é o corpo. É necessário pensar quais são as simbologias da maneira como este corpo está apresentado na tela pode trazer, atrelado também às possíveis significações que esse figural pode ter no campo da representação, dos fenômenos construídos social e culturalmente, como diz o pesquisador Stuart Hall (2016). O que se espera de um corpo negro nu, qual a sua função na tela? Por quais motivos apresentar esses corpos no início da narrativa de forma tão despida? Não perpetuo com visões moralistas sobre exposições relativas à nudez, o que me pergunto e chama a atenção, é a necessidade no decorrer de todo o filme a apresentação de corpos despidos negros. Me questiono se essa apresentação e até mesmo representação, possa estar ligada às questões raciais dentro do campo da sexualidade.

Acerca da representação de corpos negros nus e ainda mais masculinizados, o fotógrafo anglo-yoruba Rotimi Fani-Kayodé (1987), em seu manifesto, *Traces of Ecstasy* (Vestígios de êxtase), escrito em 1987, numa de suas passagens afirma que: “A burguesia homossexual tem dado mais apoio a este tipo de trabalho – não porque os artistas negros tenham se notabilizado, mas porque a bunda negra vende quase tão bem quanto um pau negro”. (Fani-Kayodé, 1987)

Será que a representação de homens negros nus, a partir de uma perspectiva do diretor sul-africano branco John Trengove, pode ter a ver com a hipersexualização de corpos negros masculinizados? Como Fani-Kayodé (1987) alega, por mais que ele esteja falando da burguesia ocidental, é como os corpos negros são vendidos e por quais meios eles chamam mais a atenção e atração desta burguesia.

Ao mesmo tempo, Gibson Ncube (2022), pesquisador sul-africano, argumenta: “Um foco no prazer e na intimidade não deve reproduzir, como Xavier Livermon aponta, sistemas de pensamento fundados na 'sexualização do corpo negro' (2012, 302).” (NCUBE, 2022, p. 17, tradução nossa).

---

<sup>55</sup> Trecho original: The amaXhosa have a particular way of understanding and practicing certain rituals (Lungcuzo 2013; Ntombana 2012; Siswana 2015) and inxeba is a powerful cultural-symbolic representation of a necessary physical attribute of masculinity and what it means to be a Xhosa man (see Gqola 2007). Inxeba is also referred to as isiko – because the cut represents a core foundation of one’s being and identity.

Neste momento, selecionei algumas fotografias de Fani-Kayodé para interligar com as questões debatidas no filme analisado. A fotografia é mais um recurso que pode ser utilizado para interagir com os temas das dissidências sexuais e de gênero. Trago a seguir duas fotos que se conectam com a discussão do elemento figural do corpo.

**Figura 17** – Nothing to Lose IX (Bodies of Experience), 1989

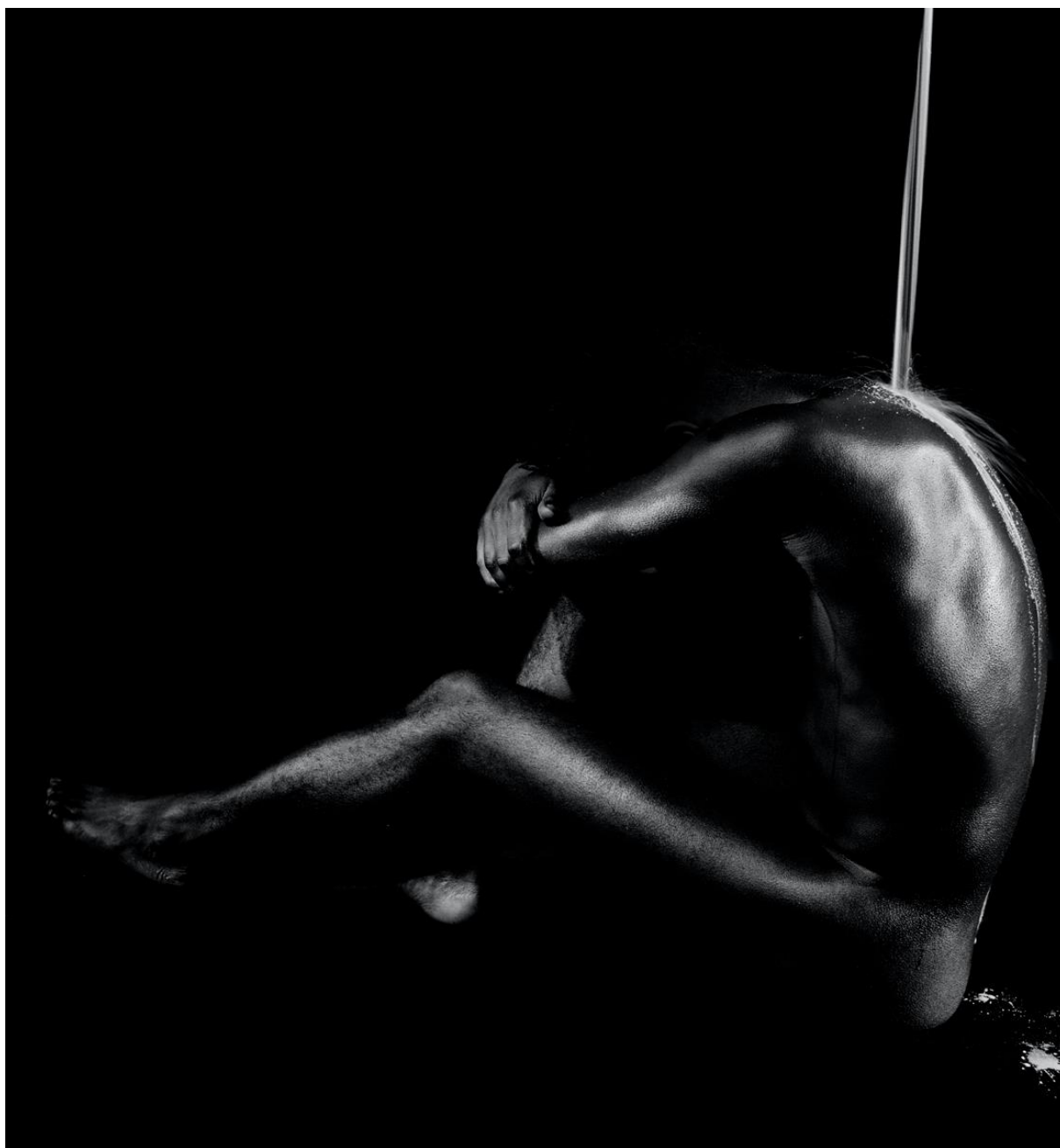


Fonte: Imagem do fotógrafo Rotimi Fani-Kayode, 1989.

Nesta foto (Figura 17) há a presença de dois corpos. O corpo-máscara que pode ser entendido enquanto uma autoridade, como a da senioridade dos homens mais velhos em *Inxeba - The Wound* (2019), e o corpo nu entrelaçado por cintas, até mesmo subentendendo um cintaralho. É o misto do religioso, espiritual (máscara) e até mesmo a tradição (homens mais

velhos em um ritual iniciático) que o corpo nu de um homem negro se apresenta diante de tantos desejos e prazeres. Será que os mesmos estão sendo reprimidos ou se libertando? Pode-se argumentar até mesmo que ambas as ações se articulam. O prazer-desejo pode ser a própria descoberta, passagem da masculinidade a ser reconstruída?

**Figura 18** – Maternal Milk, 1986



Fonte: *Maternal Milk*, 1986.

Nesta foto (Figura 18) é um leite que está jorrando sobre um homem negro nu. O fotógrafo nomeou a obra como “Leite materno”. A proximidade que essa imagem e o plano

abaixo reproduzido de *Inxeba* (Figura 16) são homens negros nus com líquidos lançados sobre seus corpos. Em *Inxeba - The Wound* (2019), não é o leite que está sendo jorrado, e sim a água. Será que não de uma forma maternal e sim paternal? A lavagem dos corpos que antecede o processo que parece ser o princípio da afirmação da sua identidade máscula - a circuncisão. O banhar-se pode estabelecer esse elo poético, entre o ato de se despir, demonstrando também vulnerabilidade, mas especialmente a presença do corpo no ato iniciático, a abertura da iniciação, a abertura da reconstrução do que se entende por homem.

Figura 19 – Momento dos cuidados do ferimento da iniciação do filme *Inxeba - The Wound* (2017)



Fonte: Capturas de tela do filme *Inxeba - The Wound* (2017).

Depois do ato da circuncisão, o iniciado Kwanda - até então não nomeado na narrativa - e seu instrutor Xolani estão na cabana (Figura 19). Nesta cena, Xolani está cuidando dos

ferimentos devido ao ato iniciático anterior. Este cuidar das cicatrizes da circuncisão me remete à ideia de ruptura temporal, da transição de mundo, da passagem da juventude para a vida adulta, de ser homem, já como Xolani afirma nesta cena “É o primeiro passo para a idade adulta”. É o momento de afirmação de masculinidades, tanto que no momento da circuncisão, o circuncidador ao fazer a prática pede para que os iniciados gritem “Sou um homem!”. Ao mesmo tempo, essa mesma masculinidade precisa ser vigiada, cuidada como Xolani está fazendo com o seu iniciado, para que a mesma seja garantida e seja potencializada com sucesso.

Pode-se observar como é um momento íntimo entre os dois, apesar da conversa ser mais um monólogo, também pela posição de submissão do iniciado com seu instrutor. O corpo exibido na tela não é tão explícito, ambos estão na cabana, em um ambiente escuro, e o foco dos ângulos recai sobre o rosto gemendo de dor de Kwanda e os cuidados de Xolani.

Esta cena vem acompanhada do discurso feito por Xolani de que os garotos da cidade não participam do ritual, mas que Kwanda fez uma boa decisão em participar. Aqui coloca-se o lugar da alteridade, tanto no sentido geográfico (urbano e rural), quanto na relação entre os próprios homens - do meu grupo e os Outros -, e a construção da masculinidade se configura a partir destas diferenciações.

Para Ncube (2022), “A condição *queer* em *Inxeba/The Wound* é construída e definida por uma interação entre os sistemas hierárquicos de raça, gênero, tradição e classe.” (NCUBE, 2022, p. 105, tradução nossa<sup>56</sup>). Por mais que esta pesquisa não tenha como foco todos esses aspectos, é importante notar outros locais de alteridades no filme. As dissidências sexuais e de gênero são atravessadas por questões territoriais, de raça e classe. Todos os personagens são negros e possuem diferenças sociais e econômicas. Kwanda, para muitos dos iniciados, se aproxima do que é tido por branco, da branquitude, não pelo seu tom de pele, mas sim pelos privilégios que possui na cidade e por seus comportamentos, que o diferenciam do grupo, como calçar tênis no meio da montanha, por exemplo.

---

<sup>56</sup> Trecho original: Queerness in *Inxeba/The Wound* is constructed and defined by an interaction between the hierarchical systems of race, gender, tradition, and class.



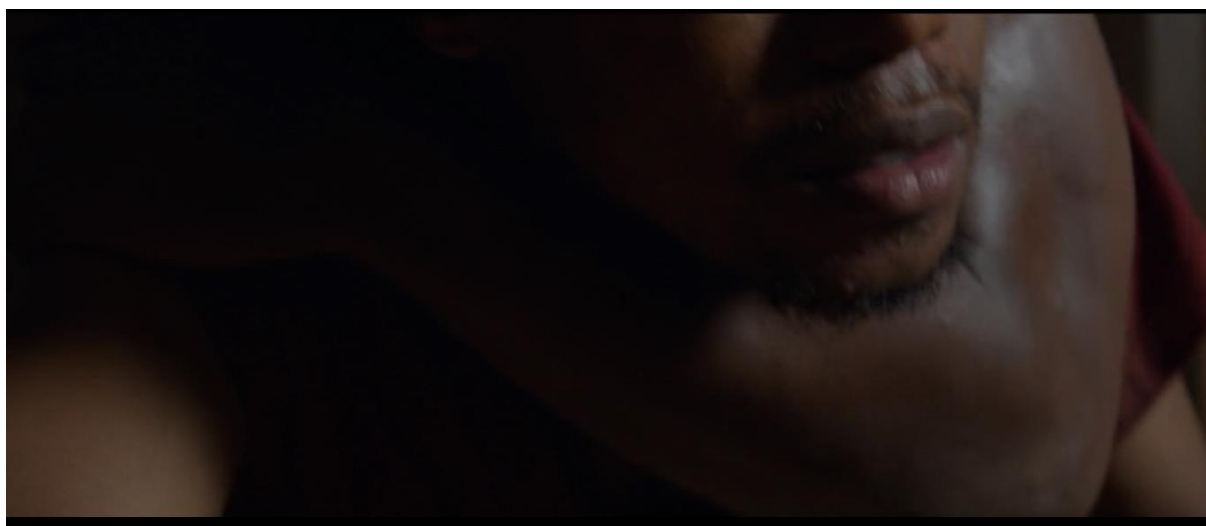
**Figura 20** – Momento em que Xolani e Vijam se encontram na montanha para se relacionarem no filme *Inxeba - The Wound* (2017)



Fonte: Capturas de tela do filme *Inxeba – The Wound* (2017).

Após a chegada de Vija no ambiente do processo ritualístico, Xolani caminha em direção a ele e seu grupo de iniciados, que estão próximos da cachoeira. Xolani fica parado observando Vija e seu grupo (Figura 20). O mesmo depois de um momento percebe que está sendo observado e, por meio de olhares um para o outro, Xolani retorna a caminhada para um local que não sabemos qual é na narrativa até o momento. Vija o segue. Abandona seus iniciados dizendo “Iniciados. Segurem seus paus, Já volto”, inclusive todos eles se falam pejorativamente. Mas o interessante desta cena é que não há diálogos, o olhar e o silêncio já demonstram o desejo de um pelo outro e sugerem o que eles farão logo em seguida. Os olhares e a caminhada no sentido contrário dos outros homens, já têm a simbologia da realização e da materialidade do desejo, o qual não pode ser exposto. Assim, os personagens criam linguagens e simbologias entre si para a efetividade de suas vontades.

**Figura 21** – Momento do ato sexual entre Xonali e Vija no filme Inxeba - The Wound (2017)





Fonte: Capturas de tela do filme *Inxeba – The Wound* (2017).

Depois da caminhada, eles chegam até uma casa reservada da comunidade, mais distante dos outros homens. A partir deste momento o plano se enquadra na relação sexual entre Xolani e Vija (Figura 21), o principal foco é a penetração anal, novamente o falo é o elemento dominante na cena apesar de não ser exibido, a sua simbologia e possível presença é marcante na cena. O questionamento que podemos fazer nesta cena é: quais são as sensações provocadas ao espectador quando o ato do sexo está enquadrado pelo batente da porta, focalizando o sexo em si? Há uma proximidade nesta relação, tanto no sentido de chamar a atenção do espectador para o ato, quanto no de potencializá-lo ao enquadrar desta maneira. Ou será que o que está sendo posto em xeque é a masculinidade construída até agora no decorrer do filme? Ou até mesmo a possibilidade de performar outras masculinidades possíveis, que saem do escopo do que até então é apresentado?

O diretor do filme concedeu uma entrevista para Taryn Jofee (2018) relatando sobre a exposição destes corpos e as maneiras de apresentá-los na tela:

O uso de closes é algo que surgiu das discussões que tivemos sobre representação. Se você procurar no Google por Ulwaluko ou iniciação, verá imagens que começamos a chamar de imagens da National Geographic: belas savanas africanas e composições de corpo contra paisagem. Foi uma decisão fácil dizer que esses personagens não se importam com a paisagem dessa forma, então não vamos ceder a um interesse ocidental ou etnográfico por esse mundo. Vamos aproximar a câmera bem dos corpos desses homens, porque são os corpos deles que são significativos. É o que os corpos deles significam em um contexto pessoal, sexual e social que é o foco da história. Também foi uma forma de criar claustrofobia – uma sensação de tensão crescente para dar a impressão desse personagem que não consegue sair de sua situação. (Jofee, 2018, *apud* Ncube, 2022, p. 106, tradução nossa<sup>57</sup>).

<sup>57</sup> Trecho original: The use of close-ups is something that came out of discussions that we had around representation. If you google Ulwaluko or the initiation you will see images that we started referring to as National Geographic images: beautiful African savannah and body-against-landscape-type compositions. It was an easy

Outro fato importante é a maneira não-afetuosa do ato. Não há paquera, não há beijos e nem outros tipos de carinhos. O que está presente ao longo do ato é a brutalidade de Vija. Ele praticamente enforca Xolani, demonstrando toda sua força, o que podemos considerar que se apresenta como o “macho”, o que performa o ativo da relação, na posição de dominante, ao contrário de Xolani, que seria o passivo e ocupa a posição de dominado. Mas será que a passividade deste personagem está somente no ato sexual? Em quais situações Xolani é tido e lido como passivo, ainda mais quando o foco é a relação com Vija?

Além dessa construção do sexo na narrativa, da relação passiva e ativa no sexo. Ncube (2022) destaca um ponto importante, especialmente em relação ao significado do pênis no filme. O autor acredita que, “*Inxeba/The Wound* oferece maneiras perspicazes de considerar o pênis e o corpo como locais de negociação da interseção entre gênero, sexualidade, raça e classe em relação aos corpos queer negros na África do Sul pós-apartheid.” (Ncube, 2022, p.107, tradução nossa<sup>58</sup>).

O pesquisador relata como o filme se centra no pênis, e sugere uma leitura que:

[...] propondo que o corpo queer interseccional pode ser compreendido por meio de um foco no pênis, como um órgão corporal, que é um local para repensar e desconsiderar não apenas o que é a masculinidade, mas, mais importante, o que significa a queeridade nas sociedades tradicionais negras da África do Sul pós-apartheid. Em vez de retratar o pênis como viril e dominante, *Inxeba/The Wound* considera o pênis como vulnerável e impotente. (Ncube, 2022, p. 106, tradução nossa<sup>59</sup>).

E diz que o filme levanta algumas questões:

O que significa ser um homem? O que significa ter um pênis? O que significa ter um pênis circuncidado? O que significa ser um homem negro *queer* na África do Sul pós-apartheid? De que maneiras a classe social afeta a experiência e o desempenho da homossexualidade e da masculinidade? (Ncube, 2022, p.107, tradução nossa<sup>60</sup>)

---

decision to say these characters don't care about the landscape in that way, so let's not pander to a western or ethnographic interest in this world. Let's move the camera right up close to these men's bodies because it's their bodies that are significant. It's what their bodies mean in a personal, sexual and social context that is the focus of the story. It was also a way of creating claustrophobia – a sense of building tension to give the feeling of this character who can't get out of his situation.

<sup>58</sup> Trecho original: *Inxeba/The Wound* offers insightful ways of considering the penis and the body as sites of negotiating the intersection of gender, sexuality, race, and class in relation to black queer bodies in post-apartheid South Africa.

<sup>59</sup> Trecho original: I want to offer a different reading of this film by positing that the intersectional queer body can be understood through a focus on the penis, as a bodily organ, which is a site of rethinking and unthinking not simply what masculinity is but, more importantly, what queerness means in traditional black societies of post-apartheid South Africa. Instead of portraying the penis as virile and domineering, *Inxeba/The Wound* considers the penis as vulnerable and powerless.

<sup>60</sup> Trecho original: What does it mean to be a man? What does it mean to have a penis? What does it mean to have a circumcised penis? What does it mean to be a queer black man in post-apartheid South Africa? In what ways does social class affect the experience and performance of queerness and masculinity?

Importante salientar, conforme Ncube (2022), mesmo que Vija se relacione com outro homem, ele não se identifica como homossexual. O autor alega que ele performa uma hipermasculinidade, a qual é reificada na montanha. Para o pesquisador, Xolani afronta involuntariamente a tradição do ritual iniciático, na maneira como desempenha seu papel de cuidador de Kwanda, ao transmitir os valores tradicionais. No relacionamento *queer* entre Vija e Xolani, o pênis domina este último. Nas cenas de sexo entre os dois personagens, Ncube (2022) alega que “há um foco no poder e na dominação e uma ênfase desmedida” no falo. E questiona como seriam as possibilidades de representação de um sexo homossexual.

Para ele, “O corpo e o pênis de Vija são enquadrados como dominantes e como a encenação de formas hegemônicas de corporeidade masculina.” (Ncube, 2022, p.109, tradução nossa<sup>61</sup>).

E acrescenta que:

Na terceira cena de sexo, o filme sugere uma ruptura com a roteirização heteronormativa do sexo gay. Xolani e Vija estão em uma cachoeira, e são enquadrados como dois corpos nus e vulneráveis contra a força e o poder da cachoeira. Nessa posição de vulnerabilidade, Xolani e Vija são iguais. Nenhum foco é colocado no pênis (Ncube, 2022, p.110, tradução nossa<sup>62</sup>).

Conforme o pesquisador, ao não focalizar o poder totalizante do falo, há possibilidades de imaginar outras formas de masculinidades, para além da dominação e violência. Alega que é notável que Vija não se considera *queer*, mesmo fazendo sexo com outro homem. Por fim, afirma que “Este filme destaca como o pênis, como uma metonímia da masculinidade hegemônica e do patriarcado, impacta os tipos de corporeidade que se tornam possíveis e como essas formas de corporeidade estão diretamente ligadas à classe, à raça e à tradição.” (Ncube, 2022, p.113, tradução nossa<sup>63</sup>)

Outra importante discussão que Thabo Msibi (2020) faz em relação à prática sexual entre homens baseada em Dunham (1998) é o termo nativo do sul da África, *skesana*. Dunham (1998) descreve os *skesana* como meninos que gostavam de ser penetrados nas relações sexuais. Eles se vestiam como mulheres e adotavam exclusivamente o papel receptivo durante o ato sexual. Os homens que se relacionavam sexualmente com os *skesanas* eram considerados “verdadeiros homens”. Assim, não considero Xolani enquanto um *skesana*, mas acredito que

<sup>61</sup> Trecho original: Vija’s body and penis are framed as dominating and enacting hegemonic forms of masculine embodiment.

<sup>62</sup> Trecho original: In the third sex scene, the film suggests a break from the heteronormative scripting of gay sex. Xolani and Vija are at a waterfall, and they are framed as two vulnerable naked bodies against the might and power of the waterfall. In this position of vulnerability, Xolani and Vija are equals. No focus at all is placed on the penis.

<sup>63</sup> Trecho original: This film highlights how the penis, as a metonym of hegemonic masculinity and patriarchy, has an impact on the kinds of embodiment that are rendered possible and how these forms of embodiment are directly tied to class, race, and tradition.



seja possível fazer essa analogia do verdadeiro homem para Vija, que performa essa masculinidade hegemônica e viril.

Cabe ressaltar que o isolamento dos personagens nos leva a refletir sobre como as práticas e demonstrações de afetividade entre homens permanecem invisíveis e não se manifestam publicamente, sendo ocultadas da comunidade. Seja pelo silêncio nos olhares anteriores, seja pela escolha do local, a possibilidade de uma certa repressão por parte dos outros homens e a rejeição de uma masculinidade homoafetiva na ritualística podem levar os personagens a quererem se distanciar do grupo. Figuradamente, a casa pode representar que as práticas *queer* só podem acontecer fora do escopo público, apenas distanciadas de outros grupos, ficando reservadas aos lugares íntimos. Como afirma o fotógrafo Fanti-Kayodé (1987), “homens negros do Terceiro Mundo ainda não revelaram, nem para seu próprio povo, nem para o Ocidente um fato chocante: eles podem desejar um ao outro” (Fanti-Kayode, 1987).

**Figura 22** – Falo Dourado (Golden Phallus), 1989



Fonte: Golden Phallus, 1989.

Esta foto (Figura 22) chamada “Falo Dourado” (1989) de Fani-Kayodé apresenta um homem negro com uma máscara, sentado com uma capa dourada em seu falo, o elemento que mais chama atenção na fotografia. Relaciono esta obra com a cena que vinha discutindo de *Inxeba - The Wound* (2019), por justamente focalizar o falo como elemento principal da ação. Em ambas as imagens, ao meu ver, é o falo que penetra, é o falo que domina, é o falo que determinará quem deve ser subjugado, submisso. É o falo de ouro. Mesmo Ncube (2022) alegando que o filme apresenta o pênis enquanto vulnerabilidade. Acredito que, especialmente nesta cena, o pênis se encontra neste lugar de ambivalência, tanto de dominação quanto de vulnerabilidade. É o falo de Vija que domina Xolani, ao mesmo tempo demonstra a vulnerabilidade do ato, por evidenciar a invisibilidade das relações homoafetivas no processo da ritualística.

**Figura 23** – Cada momento conta (Anticorpos Extáticos) [Every Moment Counts (Ecstatic Antibodies)], 1987-1988

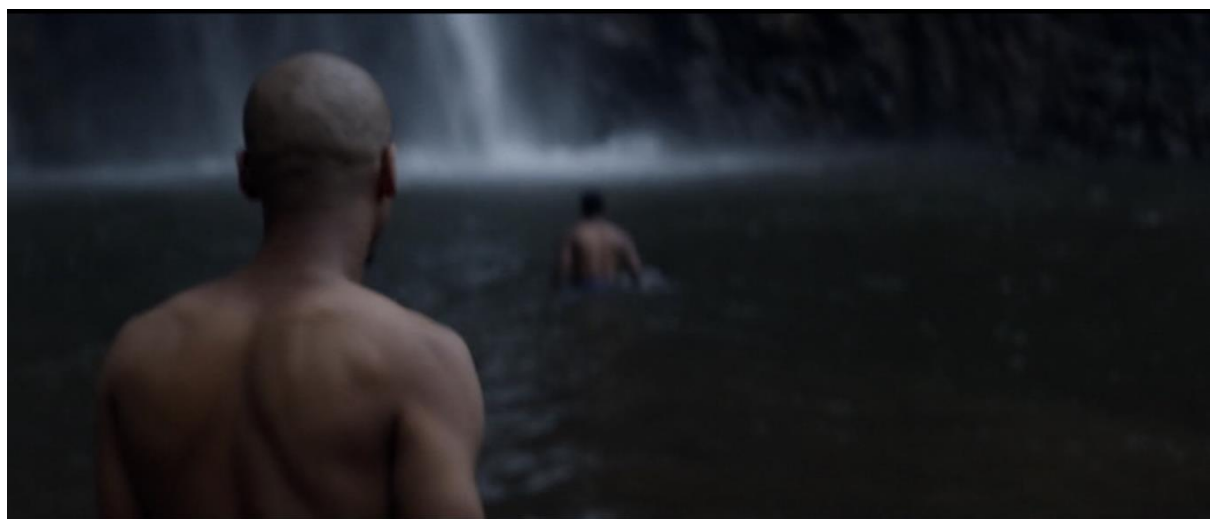


Fonte: Imagem do fotógrafo Rotimi Fani-Kayode, 1987-1988.

Na fotografia “Cada momento conta (Anticorpos Extáticos)” (1987-1988), temos a apresentação da parte traseira de um corpo nu (Figura 48). Logo na sua região dos glúteos, há

uma mão apertando. Essa mão me remete a desejo, atração. Estabeleço uma conexão com o filme *Inxeba - The Wound* (2019), pois aqui, por mais que os corpos não estejam nus, ao menos nesta captura de tela (Figura 21), há a presença do prazer e do desejo, principalmente da atração de um pelo outro, que culmina no ato sexual. A prática sexual inclusive que perpassa pela região anal. Será que essa mão clama pelo desejo sexual entre dois corpos? Compreende-se como possibilidade de significações.

**Figura 24** – Momento em que Xolani e Vija se relacionam na cachoeira no filme *Inxeba - The Wound* (2017)







Fonte: Capturas de tela do filme *Inxeba – The Wound* (2017).

Em certo momento da narrativa, Xolani é confrontado pelos iniciados que o questiona se ele está se relacionando com Kwanda, pois há conversas paralelas alegando isso. Xolani fica

nervoso e discute com os iniciados. Vija ao ver esta discussão, parte para cima de um dos iniciados e começa a agredi-lo. Os instrutores separam esta briga e Vija parte para a cachoeira, a mesma do início do filme (Figura 24). Xolani o segue. O mesmo tenta abraçar Vija, este estranha no primeiro momento mas se deixa levar pelo gesto. Eles ficam em silêncio em todo o decorrer da cena. Depois do banho, eles fazem sexo na mata. Os ângulos da câmera focam nos gestos sexuais dos corpos nus, essa nudez que parece complementar o ambiente natural. Pela primeira vez o ato sexual não está sendo nas montanhas, mesmo assim o ato sexual continua sendo em espaços não acessíveis à comunidade, não pelo fato do distanciamento, mas pelo não reconhecimento desta prática como uma possibilidade aceita pela comunidade.

No que diz respeito a relação entre Xolani e Vija, principalmente em relação à (in)visibilidade dessa interação, Livermoon (2023) diz:

Somos apresentados a um vislumbre do que uma interação mais livre, menos inibida, poderia envolver para esses dois homens. E ainda assim, somos rapidamente lembrados de que qualquer liberdade na intimidade que esses dois homens conseguem encontrar um no outro é completamente circunscrita, pois só pode ser mantida pela não-visualização de seu relacionamento como queer. O relacionamento deles permanece sem marcação não apenas para o mundo exterior, mas até mesmo no espaço da paisagem montanhosa. Kwanda ameaça essa não-visualização, tanto ao oferecer uma versão urbana (altamente ocidentalizada) da condição queer (queeridade), quanto ao reconhecer a interação entre Xolani e Vija como queer em primeiro lugar (Livermoon, 2023, p. 219, tradução nossa<sup>64</sup>).

Pela primeira vez também é curioso notar que não há brutalidade neste sexo, que há reciprocamente trocas de afetos e carinhos. É uma relação bilateral de prazer, ao contrário do decorrer da narrativa. A cachoeira onde Xolani e Vija se relacionam (Figura 24) remete ao início do filme, meus questionamentos sobre o que o está submerso e o que emergirá se sobressaem quando Kwanda avista os dois corpos nus no meio da mata ao lado da cachoeira. Apesar das hipóteses de Kwanda, é neste momento que o iniciado descobre veemente os segredos dos instrutores e seu local de refúgio.

Ao descobrir, o iniciado pergunta a Vija se a mulher dele está ciente do que ele faz nas montanhas. Essa pergunta remete à masculinidade de Vija e lhe fere ao ponto de entrar em conflito e correr atrás do iniciado para puni-lo de alguma forma por descobrir seu segredo.

---

<sup>64</sup> Trecho original: We are offered a glimpse of what a more free, less inhibited interaction might entail for these two men. And yet, we are reminded very quickly that whatever freedom in intimacy that these two men are able to find with each other that this freedom is completely circumscribed because it can only be maintained by the non-visibility of their relationship as queer. Their relationship remains unmarked not only to the wider world but even in the space of the mountain-scape. Kwanda threatens that non-visibility both by offering a different urban (highly westernized) version of queerness, but also by recognizing the interaction between Xolani and Vija as queer in the first place.

Xolani tenta apaziguá-lo, mas é agredido por Vija e mais uma vez é deixado sozinho. Há um movimento de atração e rejeição de Vija por Xolani.

Após esse momento da relação e descoberta do segredo, a narrativa se conduz para o final. Em relação à esse final, Green- Simms (2022) escreve:

Mais tarde, Xolani encontra Kwanda, que havia se perdido nas montanhas, e, enquanto caminham de volta para o acampamento, Kwanda não consegue conter sua raiva diante de toda a situação em que se encontra. Primeiro, ele expressa sua indignação com a cultura homofóbica de seu país: “Isto é a África do Sul, não Uganda ou Zimbábue. Nós não somos liderados por Mugabe. Como assim a África não conhece o amor gay? Tenho certeza de que Shaka e seus guerreiros desejavam uns aos outros. Provavelmente Jesus e seus discípulos também eram assim.” (Green-Simms, 2022, p. 147, tradução nossa<sup>65</sup>).

E alega que, segundo Trengove, por mais que ele tenha recebido críticas de gays e progressistas, o foco do filme não está em Kwanda, e sim em Xolani e suas tomadas de decisões. A morte de Kwanda, em outras palavras, corta intencionalmente a perspectiva do liberal, urbano, gay assumido. (Green-Simms, 2022, p. 149, tradução nossa).

No que diz respeito à morte de Kwanda e suas críticas, a autora diz que:

Mas a crítica específica de Holly-Nambi não era sobre Trengove dirigir o filme, e sim sobre o fato de que ele matou mais um personagem queer negro, fazendo com que o desfecho de Inxeba parecesse um retrocesso às narrativas em que jovens negros queer não tinham futuro. Em outras palavras, embora Trengove e Kwanda sejam semelhantes por serem ambos economicamente privilegiados, urbanos e se sentirem à vontade nos bares gays de Joanesburgo, a crítica de Holly-Nambi enfatiza que a raça de Kwanda importa — e, eu acrescentaria, sua identidade xhosa também. Enquanto o cinema e a mídia oferecem muitos exemplos de homens brancos queer tendo vidas bem-sucedidas e plenas, aqueles que assistem ao filme e se identificam com Kwanda por sua negritude (ou por sua identidade xhosa) e sua queerness são apresentados a mais um exemplo de morte queer negra (Green-Simms, 2022, p. 149, tradução nossa<sup>66</sup>).

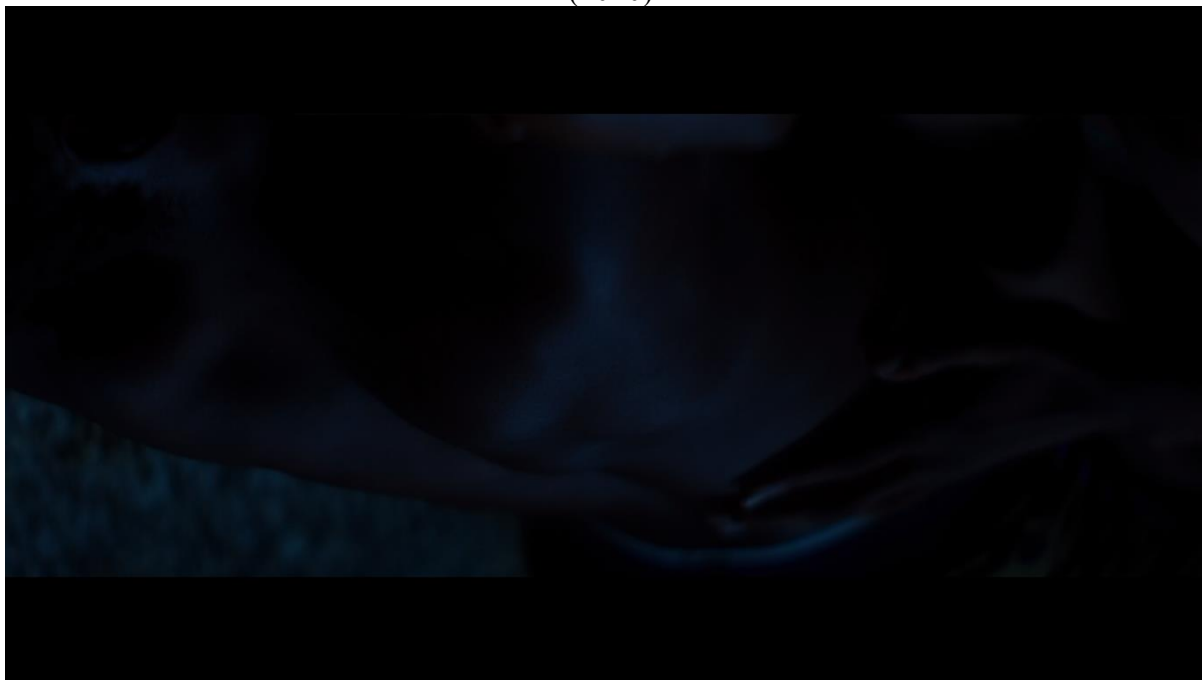
Para a pesquisadora não é possível ver como *fugitividade afri-queer* o que é sustentado pelos personagens nos filmes. Talvez por-se concederem a montanha como um espaço de

<sup>65</sup> Trecho original: Later, Xolani finds Kwanda, who had gotten lost in the mountains, and as they walk back to the camp, Kwanda cannot contain his anger at the entire situation he has found himself in. At first he expresses anger about the homophobic culture of his country: “This is South Africa, not Uganda or Zimbabwe. We’re not led by Mugabe. Like, Africa doesn’t know gay love? I’m sure Shaka and his warriors all wanted each other. Probably Jesus and his disciples were the same.

<sup>66</sup> Trecho original: But Holly-Nambi’s specific critique was not about Trengove directing the film but that he had killed yet another Black queer character, that Inxeba’s ending felt like a throwback to stories in which young Black queers had no future. In other words, though Trengove and Kwanda are alike because they are both economically privileged and urban and feel at ease in the gay bars in Johannesburg, Holly-Nambi’s critique emphasizes the fact that Kwanda’s race matters—and so too, I might add, does his Xhosa identity. While film and media provide many examples of queer white males having successful, fulfilling lives, those who watch the film and identify with Kwanda because of his Blackness (or Xhosaness) and his queerness are given yet another example of Black, queer death.

fugitividade para Vija e Xolani. Ela sugere que as resistências propostas por *Inxeba* (2017) são de maneiras desorientadas, demonstrando que a resistência não segue caminhos lineares e bem trilhados.

**Figura 25** – Momento de afeto entre Tumelo e Tau no filme *Heaven Reaches Down to Earth* (2020)



Fonte: Captura de tela do filme *Heaven Reaches Down to Earth* (2020).

E por fim, em *Heaven Reaches Down to Earth* (2020), a cena do toque afetuoso entre Tumelo e Tau é passageira, (Figura 25) se apresenta rapidamente em meio à escalada dos protagonistas pela montanha. É o primeiro contato mais próximo, mais íntimo, aparente no filme. A suavidade do toque, o contato da pele com outro corpo, a luz escura sobre os dois, demonstrando ser algo mais reprimido. Ao mesmo tempo, podemos pensar que é um momento de aceitação do desejo, demonstração dele. Os personagens conseguiram se expressar através do toque, do carinho, do contato. A importância do afeto corporal, físico entre homens.

Em conclusão deste capítulo, trago reflexões de Ncube (2022). Para o autor, é interessante pensar a legibilidade para além da premissa dos corpos *queer* desafiarem as normatividades e se tornarem visíveis. Em vez disso, é preciso pensar na legibilidade enquanto atos cotidianos e de vulnerabilidade. Trazendo a legibilidade para as telas, o autor argumenta: “Os filmes revelam que a corporeidade queer é pensável, possível e, de fato, imaginável, mesmo

em contextos socioculturais e religiosos considerados conservadores.” (Ncube, 2022, p. 67, tradução nossa<sup>67</sup>).

Assim, a premissa deste capítulo e de toda a dissertação é trazer essa legibilidade para os corpos *queer*. Considerar as diversidades de vivências de pessoas dissidentes sexuais e de gênero, pensar em suas variadas experiências a partir de suas identidades – e não somente delas – e como estas se relacionam com o mundo ao redor. Principalmente, como esta realidade dialoga com as experiências *queer*. Trazer legibilidade para os corpos *queer* é analisar a receptividade ou sua própria ausência em seus contextos. Em um cenário repressor e hostil, como observamos na dissertação, uma realidade de lutas contra toda essa opressão também se faz presente.

Refletir sobre os modos de experiências *queer* através dos filmes nos faz pensar na existência de pessoas dissidentes e como o afeto é uma ferramenta possível e política para transformar este estado conservador e sensibilizar os espectadores por meio das sensações sobre as questões que são necessárias para que haja mais equidade na sociedade, trazendo a visibilidade necessária para as diversidades no continente africano e no mundo.

---

<sup>67</sup> Trecho original: The films reveal that queer embodiment is thinkable, possible, and indeed imaginable, even in sociocultural and religious contexts that are considered conservative.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a proposta de analisar os filmes apresentados sob uma abordagem figural e de representação, e culminando na articulação entre categorias da experiência e contextos, configura-se, assim, a questão central desta dissertação: *Quais são os modos figurais apresentados pelos filmes que dialogam com as experiências queer?* Para responder a essa problemática, analiso os principais resultados de cada filme considerando os seguintes eixos: paisagens, afirmações da fluidez sexual, poéticas de fuga e descoberta, e corporalidade *queer*.

Em *Inxeba* (2017), os modos figurais incluem a paisagem montanhosa, que se configura como um espaço de refúgio e liberdade dos prazeres e desejos de ser quem se é. Dado que a relação entre os instrutores é invisibilizada pela afirmação da masculinidade heteronormativa no ritual Xhosa, a montanha se torna um espaço de concretude desse relacionamento. No entanto, esse local também é tensionado pelo vigor do sexo entre Xolani e Vija e pelos questionamentos sobre até quando poderão esconder o que sentem um pelo outro.

Outro elemento figural relevante é a circuncisão e o ferimento causado por ela, que dá nome ao filme (*Inxeba*). Essa ferida simboliza as marcas das masculinidades presentes nos rituais de passagem da juventude para a vida adulta. O personagem Kwanda, ao passar pelo ritual devido ao seu comportamento considerado estranho e não masculino pelo pai, passa pelo processo com a intenção de transformá-lo em homem sob uma perspectiva heteronormativa. Entretanto, sua vivência *queer* lhe permite compreender a dinâmica entre Vija e Xolani e questionar a invisibilidade e o não reconhecimento dessa relação. O filme aponta o questionamento sobre como as feridas da masculinidade tradicional invisibilizam outras formas de ser homem, especialmente no que diz respeito à sexualidade.

A água também se apresenta como um elemento importante na narrativa, conectando os segredos que serão revelados ao longo da obra cinematográfica. Desde o início, a iluminação escura evolui para planos mais claros, a partir do momento em que o segredo de Xolani é exposto. A cachoeira evidencia o momento íntimo dos instrutores e os conecta de forma afetuosa – até então não presente na narrativa – e aberta aos desejos e prazeres. O modo figural da descoberta se expressa não apenas na revelação do segredo, mas também na a pulsão de morte de Kwanda, que, ao afirmar seus discursos relativos à aceitação da identidade *queer*, confronta Xolani com o dilema de continuar escondendo sua sexualidade ou sair do armário. E, como o final demonstra, o personagem escolhe manter sua relação com Vija.

A diversidade das paisagens geográficas no filme ressalta as diferenças entre os contextos urbano e rural, e especialmente os discursos que são reproduzidos sobre

masculinidades em cada espaço. A tradição e as normas são apresentadas como fatores essenciais para a ritualidade, enquanto Kwanda, por sua diferença de classe e sexualidade, se sente isolado por não se enquadrar nessa lógica.

A corporalidade também é um recurso figural central, evidenciando a materialidade dos corpos *queer* e não *queer* na narrativa. A gestualidade, os relacionamentos, o sexo, as demonstrações de afeto e os diálogos demonstram como os corpos desses homens *queer* se posicionam na montanha, estabelecendo que essas relações são concretas e existentes na comunidade Xhosa.

Já no curta *Corra (Run)*, de *Stories of Our Lives* (2014), os modos figurais incluem a gestualidade, principalmente nos gestos de curiosidade de Patrick. Tanto ao querer descobrir o que é a boate *queer* ao passar por sua frente com seu amigo Kama, quanto no olhar dele para o personagem *queer* que está em frente à boate fumando. O interesse de Patrick o leva a entrar na boate, o que pode ser interpretado como uma afirmação da fluidez sexual, permitindo-lhe explorar outras experiências ligadas aos seus desejos.

Entretanto, quando os personagens passam pela boate eles expressam discursos homofóbicos, reforçando a afirmação da heteronormatividade, além da categoria subjetiva do Eu e do Outro. Por essa mesma intolerância, Patrick será violentado por Kama ao descobrir que seu amigo frequentou a boate *queer*. A homofobia faz com que Patrick recorra a um momento poético no filme: a fuga pela descoberta.

Essa fuga é conduzida por ritmos acelerados, tanto imagéticos quanto sonoros, junto a *flashbacks*, demonstrando assim por quais motivos Patrick está fugindo. Porém, a poética dessa fuga nos leva à simbologia de que o personagem está em fuga e em encontro de si mesmo. É pela sua sobrevivência, mas também por sua existência e liberdade de ser quem se é. Dessa forma, vejo que este curta evidencia as experiências subjetivas e o ambiente opressor ao redor de pessoas dissidentes sexuais e de gênero. Além disso, coloca a boate *queer* como um espaço de segurança, liberdade e experimentação, tornando-se tanto um local de afirmação quanto um espaço de poéticas de descobertas por meio da dança e, consequentemente, diversão.

No curta *Athman* do filme *Stories of Our Lives* (2014), os modos figurais se constroem a partir do cenário rural, diferindo-se de *Corra*. Porém, o filme não relaciona diretamente os elementos da natureza às experiências *queer*. O curta enfatiza esse espaço rural como o local da narrativa e como a história se dá nesse contexto. Logo no início, percebe-se o desejo do protagonista Raymond, o que inclusive é perceptível para outras pessoas. Entretanto, é somente em seu quarto, que Raymond expressará seus desejos para seu amigo Athman. O conflito todo se desenvolve neste ambiente, mais íntimo e privado. O ato de se apaixonar por um hétero e

como o personagem lidar com a situação são evidenciados pelo filme como uma fuga, tanto pela não materialização dos seus desejos quanto pelas complexidades no que tange ao seu contexto.

Já em *Hevean Reachs Down to Earth* (2020), a trilha sonora e a narração poética sincronizam com as ações dos personagens e a paisagem ao redor. A montanha, elemento central da narrativa, serve como base sólida para as experiências *queer* no filme. É ela que observa a trama dos personagens, ela que está por trás de todo o enredo de descobertas e identificação. O fogo, por sua vez, é a metáfora dos desejos revelados e conflitos internos. Na cena final, as faíscas da fogueira se encontram entre Tau e Tumelo, representando o desejo que os atravessa e a necessidade de impulso para a aproximação.

A gestualidade também se destaca, especialmente nos olhares e toques que expressam curiosidade. Mesmo estando sozinhos na montanha, os dois personagens ainda mantêm um certo distanciamento. A cena em que eles se banham no rio torna a água um elemento de conexão entre eles. Em suma, os modos figurais do filme são, em sua maioria, os elementos da natureza, reforçando neles a materialidade e subjetividade das experiências *queer*.

Este estudo busca oferecer novas perspectivas sobre as cinematografias africanas e suas contribuições para a compreensão das vivências de pessoas dissidentes sexuais e de gênero, tanto nos contextos africanos quanto globalmente. Para além das representações, a pesquisa pretende ampliar o debate, explorando a forma como essas obras constroem significados.

Outra consideração importante deste estudo é a incorporação de outras linguagens, como as fotografias de Fani-Kayode, compreendendo-se a importância do diálogo do cinema com outras vertentes artísticas e a possibilidade de construções de significados para além do campo imagético das obras.

As limitações da pesquisa incluem a análise restrita a filmes da África do Sul e do Quênia, além da dificuldade de acesso a produções cinematográficas africanas no Brasil. Assim, os filmes estudados são aqueles que tiveram maior circulação internacional. Minha contribuição para pesquisas futuras é aprofundar-se nas cinematografias africanas que tenham personagens dissidentes de gênero, transgêneros e transsexuais. Percebo poucos estudos sobre essas obras, e esse seria um excelente tema para abarcar a diversidade da população *queer*.

Por fim, considero este trabalho importante na contribuição para as cinematografias africanas em geral, evidenciando a existência dos cinemas *queer* e, principalmente, dessa população no continente africano, abarcando suas vivências, experiências e complexidades. Além disso, destacam-se suas resistências e modos de criticidade.



## FILMOGRAFIA

*Breaking Out of the Box*. 2011. Dir. Zethu Matebeni e Busi Kheswa. África do Sul. Fort Greene Filmworks e Left Hand Films.

*Dakan (Destino)*. 1997. Dir. Mohamed Camara. Guinea. Film du 20ème Créations Cinématographiques.

*Die Stropers (Ceifadeiras)*. 2018. Dir. Etienne Kallos. África do Sul. Cinémadefacto, Spier Films e Lava Films.

*Difficult Love*. 2010. Dir. Zanele Muholi e Peter Goldsmid. África do Sul. Canadian Filmmakers Distribution Centre.

*Fluorescent Sin*. 2011. Dir. Amirah Tadjin. Quênia. Hot Sun Films, Lights Go Down e Wafa Tadjin Production.

*From the same soil*. 2014. Dir. Nicky Newman. África do Sul. Scalabrini Centre of Cape Town.

*Glitterboys & Ganglands*. 2011. Dir. Lauren Beukes. África do Sul. Okuhle Media, Clockwork Zoo e Sea Monster.

*Hand Off*. 2019. Dir. Chadlee Skrikker. África do Sul. AFDA

*Heaven Reaches Down to Earth (O Paraíso Desce à Terra)*. 2020. Dir. Tebogo Malebogo. África do Sul. Vanishing Elephant.

*I am Samuel*. 2020. Dir. Peter Murimi. Quênia. We Are Not The Machine e Mosaic Films.

*Inxeba - The Wound (Os Iniciados)*. 2017. Dir. John Trengove. África do Sul. Urucu Media, Riva Filmproduktion e Das kleine Fernsehspiel (ZDF).

*Kanarie (Canário)*. 2018. Dir. Christiaan Olwagen. África do Sul. Marche Media e kykNET.

*Karmen Gei*. 2001. Dir. Joseph Gaï Ramaka. França e Senegal. Arte France Cinéma

*Kenyan, Christian, Queer*. 2020. Dir. Aiwan Obinyan. Quênia. AiAi Studio.

*Lesbophobia*. 2013. Dir. Sepideh Abbaszadeh e Mi Balkeståhl. África do Sul. Roda Korsets Folkhogskola

*Locked In (A Transgender Story)*. 2017. Dir. Allen McDonald e Callum McDonald. África do Sul. The Inner Circle.

*Lost in The World*. 2015. Dir. Xolelwa 'Ollie' Nhlabatsi. África do Sul.. Blackweathe Productions e e Hand Drawn House.

*Men in Love*. 2010. Dir. Moses Ebere. Nigéria. Divine Touch Production Limited.

*Moffie*. 2019. Dir. Oliver Hermanus. África do Sul. Portobello Productions e Department of Trade and Industry of South Africa.

- Rafiki*. 2018. Dir. Wanuri Kahiu. Quênia. Big World Cinema, ShortCut Films e MPM Film.
- Sidney & Friends*. 2018. Dir. Tristan Aitchison. Quênia. Tristan Aitchison.
- Skoonheid (Beleza Arrebatadora)*. 2010. Dir. Oliver Hermanus. África do Sul.. Swift Productions, Équation e Moonlighting Films.
- Stories Of Our Lives*. 2014. Dir. Jim Chuchu. Quênia. The Nest Collective e Big World Cinema.
- The Art of Fallism (A Arte de Derrubar)*. 2019. Dir. Aslaug Aarsæther e Gunnbjörg Gunnarsdóttir. África do Sul. Isme Film e Pink Rock Media.
- The Pearl of Africa*. 2016. Dir. Jonny von Wallström. Uganda e Quênia. Rough Studios.
- The Prodigal*. 2012. Dir. Michael-John Phillip. África do Sul.. Sidewalk Prophets.
- Waited For*. 2011. Dir. Nerina Penzhorn. África do Sul.. Nerina Penzhorn.
- While You Weren't Looking*. 2015. Dir. Catherine Stewart. África do Sul. Festival Out in Africa Gay and Lesbian Film Festival, e Produtoras Phat Free Films e Puo Pha Productions.

## REFERÊNCIAS

- APÓS ASSINAR lei antigay, presidente de Uganda diz que homossexuais são “nojentos”. **Veja**, São Paulo, 25 de fev. de 2014. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/apos-assinar-lei-antigay-presidente-de-uganda-diz-que-homossexuais-sao-nojentos/>. Acesso em: 01 maio 2025.
- AS CEIFADEIRAS. **44 Mostra Internacional de Cinema**, 2020. Disponível em: <https://44.mostra.org/arquivo/filme/9630>. Acesso em: 15 fev. 2025.
- BAMBA, Mahomed. O (s) cinema (s) africano (s): no singular e no plural. **Cinema mundial contemporâneo. Campinas: Papirus**, p. 215-231, 2008. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://mahomedbamba.com/site/wp-content/uploads/2020/06/BAMBA-Mahomed.-O-s-cinema-s-africano-s-no-singular-e-no-plural.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2024.
- BARROS, Luiz de. Inxeba (The Wound): the mamba review. **The Mamba Review**. 2018. Disponível em: <https://www.mambaonline.com/2018/02/02/inxeba-wound-mamba-review>. Acesso em: 15 fev. 2025.
- BELEZA Arrebatadora: Título original: Skoonheid. **IMDb**, s.d. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt1922721/>. Acesso em: 15 fev. 2025.
- BLESSOL, Gathoni. Lutas LGBTI Queer como outras lutas em África. In: REA, Caterina; PARADIS, Clarisse Goulart; AMANCIO, Izzie Madalena Santos (org.). **Traduzindo a África Queer**. Salvador: Editora Devires, 2018. p. 101-110.
- BRENEZ, Nicole. Introduction. In: BRENEZ, Nicole. **On The Figure in General and the Body in Particular: figurative invention in cinema**. Londres: Anthem Press, 2023. p. 1-261.
- BREAKING Out of The Box: trailer. [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Zethu Matebeni. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1KtJzkjj5Gc>. Acesso em: 15 fev. 2025.
- CANARY. **IMDb**, s.d. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt8595480/>. Acesso em: 15 fev. 2025.
- CHITANDO, Ezra; MATEVEKE, Pauline. Africanizing the discourse on homosexuality: challenges and prospects. **Critical African Studies**, v. 9, n. 1, p. 124-140, 2017. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/21681392.2017.1285243>. Acesso em: 30 out. 2024.
- CINELOGUE. **Difficult Love by Zanele Muholi, Peter Goldsmid**. s.d. Disponível em: <https://cinelogue.com/film/difficult-love/>. Acesso em: 15 fev. 2025.
- DAMASCENO, Diego. A Questão do Figural na Teoria Contemporânea do Cinema Vista a Partir de Jean-François Lyotard. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 9, n. 2, p. 27-54, 5 jul. 2022. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14591/aniki.v9n2.823>. Acesso em: 12 fev. 2025.

EKINE, Sokari; ABBAS, Hakima. A proposta do Queer African reader. In: REA, Caterina; PARADIS, Clarisse Goulart; AMANCIO, Izzie Madalena Santos (org.). **Traduzindo a África Queer**. Salvador: Editora Devires, 2018. p. 23-27.

EKINE, Sokari. Narrativas Contestadoras da África Queer. In: REA, Caterina; FONSECA, João Bosco Soares da; SILVA, Ana Catarina Benfica Barbosa (org.). **Traduzindo África Queer II: figuras da dissidência sexual e de gênero em contextos africanos**. Salvador: Editora Devires, 2020. p. 1-230.

FANI-KAYODÉ, Rotimi. **Nada a perder ou a fotografia de Rotimi Fani-Kayodé (parte 1)**, 2014. Disponível em: <https://ficine.org/2014/01/27/nada-a-perder-ou-a-fotografia-de-rotimi-fany-kayode-parte-1/>. Acesso em: 15 fev. 2025.

FLUORESCENT Sin. **IMDb**, s.d. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt12619606/>. Acesso em: 15 fev. 2025.

FUMANTI, Mattia. The politics of homosexuality in Africa. **Critical African Studies**, v. 9, n. 1, p. 1-8, 2 jan. 2017. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/21681392.2017.1282724>. Acesso em: 30 out. 2024.

GLITTERBOYS & GANGLANDS. **IMDb**, s.d. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt1920944/>. Acesso em: 15 fev. 2025.

GOLDEN PHALLUS, 1989. Fotografia de Rotimi Fani-Kayode. Disponível em: <https://halesgallery.com/artists/137-rotimi-fani-kayode/works/13586-rotimi-fani-kayode-golden-phallus-1989/>. Acesso em: 18 jan. 2025.

GREEN-SIMMS, Lindsey B. **Queer African Cinemas**. Durham: Duke University Press, 2022.

GREEN-SIMMS, Lindsey; IMMA, Z'étoile. The Possibilities and Intimacies of Queer African Screen Cultures. **Journal Of African Cultural Studies**, v. 33, n. 1, p. 1-9, 14 dez. 2020. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13696815.2020.1834360>. Acesso em: 30 out. 2024.

GUIMARÃES, Victor; VERAS, Pedro. Invenção figurativa e pensamento fílmico. In: PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; ARAUJO, Denize Correa (ed.). **Propostas para a teoria do cinema: teoria dos cineastas - vol.2**. 2. ed. Covilhã: Labcom.Ifpp, 2016. p. 248.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora Puc Rio/Apicuri, 2016.

HAND OFF. **IMDb**, s.d. Disponível em: [https://www.imdb.com/pt/title/tt10985536/?ref=ls\\_t\\_26](https://www.imdb.com/pt/title/tt10985536/?ref=ls_t_26). Acesso em: 15 fev. 2025.

HEAVEN reaches down to earth. **Travelling Distribution**, s.d. Disponível em: <https://travellingdistribution.com/en/film/heaven-reaches-down-to-earth-468>. Acesso em: 15 fev. 2025

I AM Samuel. **I am Samuel**. s.d. Disponível em: <https://www.watchiamsamuel.org/>. Acesso em: 15 fev. 2025.

KAHIU, Wanuri. **Rafiki**. s.d. Disponível em: <https://www.wanurikahiu.com/rafiki>. Acesso em: 15 fev. 2025.

KENYAN, Christian, Queer. **Filmfreeway**, s.d. Disponível em: <https://filmfreeway.com/KenyanChristianQueer>. Acesso em: 15 fev. 2025.

KIGUWA, Peace; SISWANA, Anele. Layers of woundedness in Inxeba: masculinities disrupted, denied and defamed. **Image & Text, Pretoria**, n. 32, p. 1-13, 2018. Disponível em: [https://scielo.org.za/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1021-14972018000200006](https://scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1021-14972018000200006). Acesso em: 29 out. 2024.

KISULE, David Kato. Um ensaio. In: REA, Caterina; PARADIS, Clarisse Goulart; AMANCIO, Izzie Madalena Santos (org.). **Traduzindo a África Queer**. Salvador: Editora Devires, 2018. p. 28-30

LESBOPHOBIA. **IMDb**, s.d. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt2973742/>. Acesso em: 15 fev. 2025.

LESBOPHOBIA. **Cineffable - Paris International Lesbian & Feminist Film Festival**, s.d. Disponível em: [https://www.cineffable.fr/festivals/25efestival/Films25/pgw/lesbophobia\\_En.htm](https://www.cineffable.fr/festivals/25efestival/Films25/pgw/lesbophobia_En.htm). Acesso em: 15 fev. 2025.

LIVERMON, Xavier. Inxeba: rethinking dichotomies of black queer visibilities. **Urban Forum**, v. 34, n. 2, p. 213-222, 23 fev. 2023. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s12132-023-09486-y>. Acesso em: 29 out. 2024.

LIVERMON, Xavier. Queer(y)ing Freedom. **Glq: A Journal of Lesbian and Gay Studies**, v. 18, n. 2-3, p. 297-323, 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1215/10642684-1472908>. Acesso em: 11 jan. 2025.

LOCKED IN (A transgender story). **Afrika Film Datenbank**. s.d. Disponível em: [https://afrikafilm-datenbank.de/en/movies?tx\\_aladinfaadb2\\_pi1%5Baction%5D=detail&tx\\_aladinfaadb2\\_pi2%5BselectedCatUid%5D=2754&was=11161&cHash=7ab5bc784b4057b1fa896a7b13a4fdea](https://afrikafilm-datenbank.de/en/movies?tx_aladinfaadb2_pi1%5Baction%5D=detail&tx_aladinfaadb2_pi2%5BselectedCatUid%5D=2754&was=11161&cHash=7ab5bc784b4057b1fa896a7b13a4fdea). Acesso em: 15 fev. 2025.

LOST in the World | LGBTQ+ Film [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (15 min). Publicado pelo canal Blackweather Productions. Disponível em: <https://youtu.be/ZmUW2BL9RnI?si=DxfpxWWFzNthGL47>. Acesso em: 15 fev. 2025.

LOURO, Guacira Lopes; Um corpo estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. **Belo Horizonte: Autêntica Editora**, 2008.p. 1-53

MACHARIA, Keguro. O Quênia Queer na lei e na política. *In*: REA, Caterina; PARADIS, Clarisse Goulart; AMANCIO, Izzie Madalena Santos (org.). **Traduzindo a África Queer**. Salvador: Editora Devires, 2018. p. 111-128.

MANIFESTO LGBTI africano/declaração. *In*: REA, Caterina; PARADIS, Clarisse Goulart; AMANCIO, Izzie Madalena Santos (org.). **Traduzindo a África Queer**. Salvador: Editora Devires, 2018. p. 89-90.

MATEBENI, Zethu; MSIBI, Thabo. **Vocabularies of the non-normative**. Agenda, v. 29, n. 1, p. 3-9, 2 jan. 2015. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10130950.2015.1025500>. Acesso em: 30 out. 2024.

MATERNAL MILK, 1986. Fotografia de Rotimi Fani-Kayode. Disponível em: <https://autograph.org.uk/online-image-galleries/rotimi-fani-kayode>. Acesso em: 02 fev. 2025.

MELBYE, David. **Landscape Allegory in Cinema**: from wilderness to wasteland. Nova York: Palgrave Macmillan, 2010.

MODISE, Kedibone. **Kingdom' actor Thapelo Maropela dies on eve of birthday**. 2021. Disponível em: <https://www.iol.co.za/entertainment/celebrity-news/local/kingdom-actor-thapelo-maropela-dies-on-eve-of-birthday-23ef6bd5-4d1b-49bd-98b9-04645b885a8d>. Acesso em: 15 fev. 2025.

MOFFIE. **Moffie**, s.d. Disponível em: <https://www.moffie.movie/?fbclid=IwAR0Ycze09MgbpmJx6A5KMoRqwlHUdiluuZ1udihSKUctjYXcwohCx3Hd0Mc>. Acesso em: 15 fev. 2025.

MURRAY, Stephen O.; ROSCOE, Will (ed.). **Boy-Wives and Female Husbands**: studies in african homosexualities. Nova Iorque: State University Of New York Press, 2021.

MSIBI, Thabo. As mentiras que nos contaram: sobre a (homo)sexualidade na África. *In*: REA, Caterina; FONSECA, João Bosco Soares da; SILVA, Ana Catarina Benfica Barbosa (org.). **Traduzindo África Queer II**: figuras da dissidência sexual e de gênero em contextos africanos. Salvador: Editora Devires, 2020. p. 1-230.

MUGABE discute direitos humanos: 'não somos gays'. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 de set. de 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/mugabe-discute-direitos-humanos-nao-somos-gays-17633458>. Acesso em: 01 maio 2025.

NCUBE, Gibson. **Queer bodies in African films**. Makhanda: African Humanities Association, 2022

NDASHE, Sibongile. A história única a homofobia africana é perigosa para o ativismo LGBTI. *In*: REA, Caterina; PARADIS, Clarisse Goulart; AMANCIO, Izzie Madalena Santos (org.). **Traduzindo a África Queer**. Salvador: Editora Devires, 2018. p. 78-88.

NEWMAN, Nicky. **From the same soil**. s.d. Disponível em: <https://www.nickynewmanphotography.com/from-the-same-soil>. Acesso em: 15 fev. 2025.

OMBAGI, Eddie. "Stories we tell": queer narratives in kenya. **Social Dynamics**, v. 45, n. 3, p. 1-14, 2 set. 2019. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/02533952.2019.1690758>. Acesso em: 29 out. 2024.

OSSOME, Lyn. Discursos pós-coloniais do ativismo queer e de classe na África. In: REA, Caterina; PARADIS, Clarisse Goulart; AMANCIO, Izzie Madalena Santos (org.). **Traduzindo a África Queer**. Salvador: Editora Devires, 2018. p. 57-73

OTU, Kwame E.; VAN KLINKEN, Adriaan. African Studies Keywords: queer. **African Studies Review**, v. 66, n. 2, p. 509-530, 2 mar. 2023. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/african-studies-review/article/african-studies-keywords-queer/A432B7D528A72578A07DA765B48FAD21>. Acesso em: 30 out. 2024.

PENZHORN, Nerina. **Waited For**. s.d. Disponível em: <https://www.nerinapenzhorn.com/waited-for>. Acesso em: 15 fev. 2025.

REA, Caterina *et al.* O Queer African Reader e sua atualidade para o debate sobre dissidência sexual e teoria queer em uma perspectiva Sul-Sul. In: REA, Caterina; PARADIS, Clarisse Goulart; AMANCIO, Izzie Madalena Santos (org.). **Traduzindo a África Queer**. Salvador: Editora Devires, 2018. p. 7-22.

REDDY, Vasu. Sexuality in Africa:: some trends, transgressions and tirades. **Agenda**, v. 62, n. 18, p. 3-11, 03 maio 2011. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10130950.2004.9676194>. Acesso em: 30 out. 2024.

RENAUX, Caroline. **Uma guerra homofóbica'**: entenda porque 31 países africanos criminalizaram comunidade lgbtqia. entenda porque 31 países africanos criminalizaram comunidade LGBTQIA. 2024. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2024/03/03/uma-guerra-homofobica-entenda-porque-31-paises-africanos-criminalizaram-comunidade-lgbtqia.htm>. Acesso em: 15 fev. 2025.

ROSÁRIO, Filipa; ÁLVAREZ, Iván Villarme. A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço. Aniki: **Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 4, n. 1, p. 55-63, 30 dez. 2016. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/304>. Acesso em: 01 out. 2024.

SEVEN thirty films. **Fluorescent Sin (2012)**. s.d. Disponível em: <https://seventhirtyfilms.com/short01.html>. Acesso em: 15 fev. 2025.

SIDNEY & friends. **IMDb**, s.d. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt6874420/>. Acesso em: 15 fev. 2025.

THE ART of Fallism. **44 Mostra Internacional de Cinema**, 2020. Disponível em: <https://44.mostra.org/filmes/a-arte-de-derrubar>. Acesso em: 15 fev. 2025.

THE FILM. **The Pearl Of Africa**, [s. d.]. Disponível em: <https://pearlofafrica.tv/>. Acesso em: 15 fev. 2025.

THE NEST Collective. **Stories of Our Lives—An Anthology Film (2014)**. s.d. Disponível em: <https://www.thisisthenest.com/sool-film>. Acesso em: 15 fev. 2025.

THE NEST Collective. **The Nest Collective is a multidisciplinary collective living and working in Nairobi, Kenya**. Disponível em: <https://www.thisisthenest.com/about>. Acesso em: 15 fev. 2025.

THE PRODIGAL. **Mubi**, s.d. Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/the-prodigoal-2012>. Acesso em: 15 fev. 2025.

THE WOUND: a film by john trengove. A film by John Trengove. **Urucu**, s.d. Disponível em: <https://www.inxeba.com/>. Acesso em: 15 fev. 2025.

WAINAINA, Binyavanga. **Um dia vou escrever sobre este lugar**: memórias. São Paulo: Kapulana Publicações, 2018.

WHILE YOU Weren't Looking. **IMDb**, s.d. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt4353990/>. Acesso em: 15 fev. 2025.



**APÊNDICE A** – Obras cinematográficas queer sul-africanas e quenianas

**Quadro** – Obras cinematográficas queer sul-africanas e quenianas (continua)

| <b>Título</b>                          | <b>Direção</b>                  | <b>Ano</b> | <b>Países de Filmagem</b> | <b>Empresas Produtoras</b>                        | <b>Personagens <i>Queer</i></b> |
|----------------------------------------|---------------------------------|------------|---------------------------|---------------------------------------------------|---------------------------------|
| <i>Difficult Love</i>                  | Zanele Muholi e Peter Goldsmid. | 2010       | África do Sul             | Canadian Filmmakers' Distribution Centre.         | Mulheres lésbicas               |
| <i>Skoonheid (Beleza Arrebatadora)</i> | Oliver Hermanus                 | 2011       | África do Sul             | Swift Productions, Équation e Moonlighting Films. | Homens gays                     |

**Quadro** – Obras cinematográficas *queer* sul-africanas e quenianas (continuação)

| <b>Título</b>                      | <b>Direção</b>               | <b>Ano</b> | <b>Países de Filmagem</b> | <b>Empresas Produtoras</b>                              | <b>Personagens <i>Queer</i></b> |
|------------------------------------|------------------------------|------------|---------------------------|---------------------------------------------------------|---------------------------------|
| <i>Glitterboys &amp; Ganglands</i> | Lauren Beukes                | 2011       | África do Sul             | Okuhle Media, Clockwork Zoo e Sea Monster               | Drag Queens e Drag Kings.       |
| <i>Breaking Out of the Box</i>     | Zethu Matebeni e Busi Kheswa | 2011       | África do Sul             | Fort Greene Filmworks e Left Hand Films                 | Mulheres lésbicas               |
| <i>Waited For</i>                  | Nerina Penzhorn              | 2011       | África do Sul             | Nerina Penzhorn                                         | Mulheres lésbicas               |
| <i>Fluorescent Sin</i>             | Amirah Tadjin                | 2011       | Quênia                    | Hot Sun Films, Lights Go Down e Wafa Tadjin Production. | Drag queen                      |
| <i>The Prodigal</i>                | Michael-John Phillip         | 2012       | África do Sul             | Sidewalk Prophets                                       | Homens gays                     |

**Quadro** – Obras cinematográficas *queer* sul-africanas e quenianas (continuação)

| <b>Título</b>               | <b>Direção</b>                     | <b>Ano</b> | <b>Países de Filmagem</b> | <b>Empresas Produtoras</b>                                               | <b>Personagens <i>Queer</i></b>      |
|-----------------------------|------------------------------------|------------|---------------------------|--------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------|
| <i>Lesbophobia</i>          | Sepideh Abbaszadeh e Mi Balkeståhl | 2013       | África do Sul             | Roda Korsets Folkhogscola                                                | Mulheres Lésbicas                    |
| <i>Stories Of Our Lives</i> | Jim Chuchu                         | 2014       | Quênia                    | The Nest Collective                                                      | Pessoas lésbicas, bissexuais e gays. |
| <i>From the same soil</i>   | Nicky Newman                       | 2014       | África do Sul             | Scalabrini Centre of Cape Town                                           | Pessoas homossexuais e transgêneras  |
| <i>Lost in The World</i>    | Xolelwa 'Ollie' Nhlabatsi          | 2015       | África do Sul             | Blackweathe Productions e e Hand Drawn House Motion Pictures Production. | Mulheres lésbicas                    |

**Quadro** – Obras cinematográficas *queer* sul-africanas e quenianas (continuação)

| <b>Título</b>                            | <b>Direção</b>      | <b>Ano</b> | <b>Países de Filmagem</b> | <b>Empresas Produtoras</b>                                                                               | <b>Personagens <i>Queer</i></b> |
|------------------------------------------|---------------------|------------|---------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|
| <i>While You Weren't Looking</i>         | Catherine Stewart   | 2015       | África do Sul             | Festival Out in Africa Gay and Lesbian Film Festival, e produtoras Phat Free Films e Puo Pha Productions | Mulheres lésbicas               |
| <i>The Pearl of Africa</i>               | Jonny von Wallström | 2016       | Uganda/Quênia             | Rough Studios                                                                                            | Mulher transsexual              |
| <i>Inxeba - The Wound (Os Iniciados)</i> | John Trengove       | 2017       | África do Sul             | Urucu Media, Riva Filmproduktion e Das kleine Fernsehspiel (ZDF).                                        | Homens gays/bissexuais          |

**Quadro** – Obras cinematográficas *queer* sul-africanas e quenianas (continuação)

| <b>Título</b>                          | <b>Direção</b>                    | <b>Ano</b> | <b>Países de Filmagem</b> | <b>Empresas Produtoras</b>                   | <b>Personagens <i>Queer</i></b>             |
|----------------------------------------|-----------------------------------|------------|---------------------------|----------------------------------------------|---------------------------------------------|
| <i>Locked In (A Transgender Story)</i> | Allen McDonald e Callum McDonald. | 2017       | África do Sul             | The Inner Circle,                            | Pessoas homossexuais e transgêneras         |
| <i>Die Stropers (Ceifadeiras)</i>      | Etienne Kallos                    | 2018       | África do Sul             | Cinémadefacto, Spier Films e Lava Films.     | Descobrimento de sexualidades entre homens. |
| <i>Kanarie (Canário)</i>               | Christiaan Olwagen                | 2018       | África do Sul             | Marche Media e kykNET                        | Homens gays                                 |
| <i>Sidney &amp; Friends</i>            | Tristan Aitchison                 | 2018       | Quênia                    | Tristan Aitchison                            | Pessoas intersexos e transgêneras.          |
| <i>Rafiki</i>                          | Wanuri Kahiu                      | 2018       | Quênia                    | Big World Cinema, ShortCut Films e MPM Films | Mulheres lésbicas e bissexuais              |

**Quadro** – Obras cinematográficas *queer* sul-africanas e quenianas (continuação)

| <b>Título</b>                                  | <b>Direção</b>                             | <b>Ano</b> | <b>Países de Filmagem</b> | <b>Empresas Produtoras</b>                                                 | <b>Personagens <i>Queer</i></b>                                                  |
|------------------------------------------------|--------------------------------------------|------------|---------------------------|----------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Moffie</i>                                  | Oliver Hermanus                            | 2019       | África do Sul             | Portobello Productions e Department of Trade and Industry of South Africa. | Descobrimento de sexualidades entre homens.                                      |
| <i>The Art of Fallism (A Arte de Derrubar)</i> | Aslaug Aarsæther e Gunnbjörg Gunnarsdóttir | 2019       | África do Sul             | Isme Film e Pink Rock Media.                                               | Protestos do movimento fallista na África do Sul, com presença de pessoas queer. |
| <i>Hand Off</i>                                | Chadlee Skrikker                           | 2019       | África do Sul             | AFDA                                                                       | Homens gays                                                                      |
| <i>I am Samuel</i>                             | Peter Murimi                               | 2020       | Quênia                    | We Are Not The Machine e Mosaic Films                                      | Homens gays                                                                      |

**Quadro** – Obras cinematográficas *queer* sul-africanas e quenianas (conclusão)

| <b>Título</b>                       | <b>Direção</b>  | <b>Ano</b> | <b>Países de Filmagem</b> | <b>Empresas Produtoras</b> | <b>Personagens <i>Queer</i></b>                |
|-------------------------------------|-----------------|------------|---------------------------|----------------------------|------------------------------------------------|
| <i>Kenyan, Christian, Queer</i>     | Aiwan Obinyan   | 2020       | Quênia                    | AiAi Studios               | Pessoas queer no contexto das igrejas cristãs. |
| <i>Heaven Reaches Down to Earth</i> | Tebogo Malebogo | 2020       | África do Sul             | Vanishing Elephant         | Homens gays                                    |

Fonte: Elaboração da autora.

O primeiro filme, em ordem cronológica, é o documentário *Difficult Love* (2010), dirigido pelos sul-africanos Zanele Muholi e Peter Goldsmid. Pela sinopse encontrada no site de *streaming* Cinelogue:

*Difficult Love* é um retrato íntimo e instigante da fotógrafa lésbica sul-africana internacionalmente celebrada, Zanele Muholi, e sua visão altamente pessoal sobre os desafios enfrentados pelas lésbicas negras na África do Sul. O filme apresenta entrevistas com Muholi, bem como com suas amigas, colegas e pares, e fornece uma visão geral convincente da artista, sua vida e seu trabalho. Este documentário pungente nos leva aos bastidores da criação artística e compartilha conosco o ambiente altamente político que Muholi deve navegar para trazer suas fotografias exuberantes à luz (Cinelogue, 2024).

A obra foi filmada na África do Sul e produzida pela empresa Canadian Filmmakers' Distribution Centre.

#### Filme *Difficult Love* (2010)



Fonte: Captura de tela do filme *Difficult Love* (2010).

O segundo filme é o drama “Beleza Arrebatadora – *Skoonheid*” (2011), dirigido pelo sul-africano Oliver Hermanus. A sinopse encontrada no site do IMDb é: “Retrato de um marido/pai gay enrustido, vivendo uma vida de desespero silencioso de meia-idade, que fica obcecado pelo belo filho universitário de um amigo, levando a um incidente” (Beleza [...], s.d). Conforme o texto, a representação apresentada pela produção cinematográfica é de personagens



gays/homossexuais. Os países de origem da obra são a África do Sul, Alemanha e França. As produtoras são Swift Productions, Équation e Moonlighting Films.

Filme *Beleza Arrebatadora – Skoonheid* (2011)



Fonte: Captura de tela do filme *Beleza Arrebatadora - Skoonheid*(2011).

O terceiro filme é o documentário “*Glitterboys & Ganglands*” (2011), dirigido pela sul-africana Lauren Beukes. No site IMDb, a sinopse diz que “Acompanhe ‘The Princess’, ‘The Mechanic’ e ‘The Pre-Op’ no maior concurso de imitação de mulheres da Cidade do Cabo.”(Glitterboys & Ganglands, s.d). O filme foi produzido e filmado na Cidade do Cabo, na África do Sul. As empresas produtoras são Okuhle Media, Clockwork Zoo e Sea Monster. Com base na sinopse, há a representação de pessoas *drag queens/drag kings*.

Filme *Glitterboys & Ganglands* (2011)

Fonte: Captura de tela do filme *Glitterboys & Ganglands* (2011).

O quarto é o documentário *Breaking Out of the Box* (2011), dirigido pelas sul-africanas Zethu Matebeni e Busi Kheswa. A única sinopse encontrada foi no canal de YouTube da diretora Zethu Matebeni: “Histórias pessoais de lésbicas negras sul-africanas em um cenário político.”(Breaking [...], 2011). Por meio desse trecho, compreende-se que o filme fala sobre mulheres lésbicas negras. Segundo informações do IMDb, o documentário foi produzido pelas empresas Fort Greene Filmworks e Left Hand Films e filmado na África do Sul.

Filme *Breaking Out of the Box* (2011)



Fonte: Captura de tela do documentário *Breaking Out of the Box* (2011).

O quinto filme é o documentário *Waited For* (2011), dirigido e produzido por Nerina Penzhorn, criada na África do Sul e radicada nos Estados Unidos, segundo a sinopse encontrada no site oficial da diretora:

*Waited For* entrelaça três histórias de lésbicas sul-africanas que adotam pessoas de outras raças. O filme explora as maneiras pelas quais essas famílias *queer* desafiam e são desafiadas pelas hierarquias tradicionais de raça e heterossexismo que continuam profundamente arraigadas na psique sul-africana (Penzhorn, s.d).

Com base na sinopse, o filme representa mulheres lésbicas. A obra se passa na África do Sul.

Filme *Waited For* (2011)



Fonte: Captura de Tela do filme *Waited for* (2011).

O sexto é *Fluorescent Sin* (2011) – Figura 6 –, da diretora queniana Amirah Tajdin. A sinopse, encontrada no site da agência criativa visual Seven Thirty Films, diz que:

Na icônica estação central de Nairóbi, uma *drag queen* ágil e majestosa senta-se em um banco, fumando um cigarro e entrando em colapso por meio de um solilóquio poético. Em 8 minutos, a cineasta Amirah Tajdin desafia nossas ideias de beleza, sexualidade e atitudes quenianas em relação à "alteridade" em um filme que sugere que ficar preso entre dois lugares pode, na verdade, não ser uma coisa ruim. (Seven [...], s.d)

Segundo o IMDb, as empresas de produção são *Hot Sun Films*, *Lights Go Down* e *Wafa Tadjin Production*. A obra é filmada no Quênia e, conforme a sinopse, retrata sobre uma drag queen.



Filme *Fluorescent Sin* (2011)

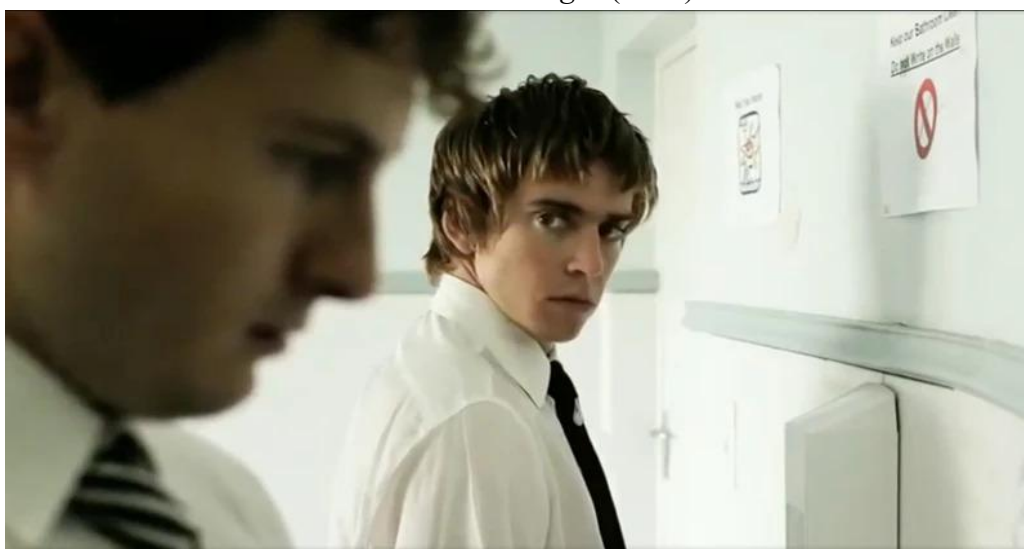


Fonte: Captura de tela do filme *Fluorescent Sin* (2011).

O sétimo é o filme *The Prodigal* (2012), dirigido pelo sul-africano Michael-John Phillip. A sinopse encontrada no site de streaming MUBI descreve o filme da seguinte forma:

Um olhar experimental sobre identidade sexual, redenção e graça – *The Prodigal* conta a história de um jovem, Mark, preso entre dois mundos; o mundo de seu pai cristão e o de um jovem sedutor. Já estivemos em algo tão profundo e tão distante que é impossível voltar à costa? (*The Prodigal*, s.d).

Filme *The Prodigal* (2012)



Fonte: Captura de tela do filme *The Prodigal* (2012).

Com base na sinopse, compreende-se que o filme retrata personagens gays.

Já o oitavo é o documentário *Lesbophobia* (2013), dirigido coletivamente pela iraniana Sepideh Abbaszadeh e pela sueca Mi Balkeståhl. Utilizo a sinopse do site do Festival Internacional de Cinema Lésbico e Feminista de Paris, Cineffable:

A Nação Arco-Íris de Nelson Mandela deveria ser uma nação para todos, independentemente de raça, gênero ou orientação sexual. Hoje fica claro que nem tudo saiu como planejado. *Lesbophobia* (2013) apresenta ativistas dos direitos das mulheres que partilham as suas histórias de vida e nos mostram a realidade da violência (*Lesbophobia*, s.d.).

Assim, a sinopse indica que as personagens do filme são mulheres lésbicas/homossexuais. No site do IMDB, consta que os países de origem da obra são África do Sul e Suécia, sendo que a história do filme se passa no primeiro.

Filme *Lesbophobia* (2013)



Fonte: Captura de tela do filme *Lesbophobia* (2013).

O nono filme é *Stories Of Our Lives* (2014), dirigido pelo diretor queniano Jim Chuchu. Pela sinopse encontrada no site oficial, a produção cinematográfica de ficção é “Uma série de cinco curtas baseados em histórias reais coletadas para o projeto *Stories Of Our Lives*” (THE NEST Collective, The Nest Collective is a multidisciplinary collective living and working in Nairobi, Kenya, s.d). Nessas curtas, todos narrados no Quênia, são apresentados pessoas lésbicas, gays e bissexuais. Alguns personagens expressam suas identidades ao performar (ou

não) as normatividades de feminilidade e masculinidade, atribuindo, assim, características mais fluidas em relação aos padrões de gênero. O longa foi produzido no Quênia e na África do Sul pelo coletivo artístico The Nest Collective. Segundo seu próprio site: “Fundado em 2012, o Nest Collective criou obras em cinema, música, moda, artes visuais e literatura.” (The Nest [...], s.d, tradução nossa), a premissa do coletivo é trazer uma “referência mais forte às experiências urbanas e contemporâneas africanas, estabelecendo isso como nosso principal dado para investigação sobre nossas histórias e reflexões sobre futuros possíveis.” (The Nest [...], s.d, tradução nossa) Outra empresa produtora do filme é Big World Cinema, a qual foi fundada em 1994, produzindo uma série de ficções e documentários, dos quais vários foram premiados. A produtora tem uma rede em toda a África, trabalhando com mais de 20 países africanos e co-produzindo com mais de quinze países internacionalmente.

Filme *Stories of Our Lives* (2014)



Fonte: Captura de tela do filme *Stories Of Our Lives* (2014).

O décimo é o documentário *From the same soil* (2014), dirigido pela sul-africana Nicky Newman. A sinopse encontrada no site oficial da obra diz que:

O filme retrata a vida de dois homens gays e uma mulher transgênero que deixaram seus países de origem devido à discriminação e à perseguição. Agora, na África do Sul, eles solicitaram o status de refugiados por sua orientação sexual ou identidade de gênero. Apesar do fato de que na África do Sul tanto as leis nacionais quanto as leis internacionais de direitos humanos protegem indivíduos lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros e intersexuais (LGBTI) contra qualquer forma de discriminação. Flavina, Mussa e Junior encontraram vários desafios em suas novas comunidades. O filme é uma jornada pessoal emocional que mostra como a estigmatização, a perseguição e a violência transformaram os protagonistas em ativistas de direitos humanos (Newman, s.d).

Com base na sinopse, o filme representa pessoas homossexuais e transgêneras. A produção é da *Scalabrini Centre of Cape Town*.

Filme *From the same soil* (2014)



Fonte: Captura de tela do filme *From the same soil* (2014).

O décimo primeiro é o filme *Lost in The World* (2015), dirigido pelo sul-africano Xolelwa 'Ollie' Nhlabatsi. A sinopse encontrada no canal do YouTube da produtora Blackweather Productions alega que:

Whitney é uma policial cuja namorada de longa data, Palesa, é violentamente estuprada e assassinada. Whitney sai em uma caçada para encontrar os perpetradores, mas perde a mente e a alma no processo. Ousado e corajoso, *Lost In The World* é uma trágica história de amor, perda e sofrimento ( *Lost [...]*, 2019).



A obra é filmada na África do Sul e possui como empresas produtoras a *Blackweather Productions* e *Hand Drawn House Motion Pictures Production*. Com base na sinopse, entende-se que as personagens retratadas são mulheres lésbicas.

Filme *Lost in The World* (2015)



Fonte: Captura de tela do filme *Lost in The World* (2015).

O décimo segundo é o filme *While You Weren't Looking* (2015), dirigido pela sul-africana Catherine Stewart. A sinopse encontrada no IMDb afirma que “A história descreve as experiências e relacionamentos de gays e lésbicas na África do Sul contemporânea.” (*While You [...]*, s.d) A obra foi filmada na Cidade do Cabo, África do Sul e produzida pelo festival *Out in Africa Gay and Lesbian Film Festival* e pelas produtoras *Phat Free Films* e *Puo Pha Productions*. Por meio da sinopse, percebe-se que o filme retrata personagens lésbicas.

Filme *While You Weren't Looking* (2015)



Fonte: Captura de tela do filme *While You Weren't Looking* (2015).

O décimo terceiro é o documentário *The Pearl of Africa* (2016), dirigido pelo ator sueco Jonny von Wallström. A sinopse que consta no *site* oficial do filme descreve a obra da seguinte forma:

Um filme sobre amor, ódio e ser transgênero em um dos lugares mais transfóbicos do mundo. Uganda, um pequeno país sem litoral na África Oriental. Uma vez nomeado A PÉROLA DA ÁFRICA por Winston Churchill. Um país abençoado com sua diversidade em etnia, gênero, flora e fauna. No entanto, em toda essa riqueza, ele luta para reconhecer e apreciar essa diversidade. Entre na vida de Cleopatra Kambugu, uma mulher transgênero ugandense de 27 anos. Ela nasceu biologicamente homem, mas contra todas as probabilidades, está se transformando na mulher que ela sabe que nasceu para ser. No filme, podemos acompanhá-la enquanto ela questiona a expressão e a identidade de gênero, reformula atitudes e descobre as realidades de um povo cuja existência tem sido envolta em mitos e preconceitos. Em um documentário de longa-metragem, embarcamos em uma jornada transformadora. Acompanhamos Cleo, que busca lançar luz sobre os conceitos intrincados de sua identidade de gênero. Ela reescreve a história de uma mulher transgênero que por muito tempo esteve envolta em escuridão e incompreendida (The Film, s.d).

Há a informação de que o filme foi filmado também no Quênia. Pode-se abrir um diálogo sobre como classificar ou nomear quais são as produções quenianas, conforme a origem dos cineastas e suas localizações. Com o teor totalmente transnacional – não somente pelo seu diretor –, os países de origem da obra são Suécia, Quênia, Tailândia e Uganda. A produtora Rough Studios, fundada por Jonny Wallström e André Wallström, produziu o filme.

#### Filme *The Pearl of Africa* (2016)



Fonte: Captura de tela do filme *The Pearl of Africa* (2016).

O décimo quarto é *Inxeba - The Wound* (2017), dirigido pelo sul-africano John Trengove. A sinopse oficial do filme conta que:

Xolani, um operário solitário, junta-se aos homens da sua comunidade nas montanhas do Cabo Oriental para iniciar um grupo de adolescentes na idade adulta. Quando um desafiador iniciado da cidade descobre seu segredo mais bem guardado, toda a existência de Xolani começa a desmoronar (*The Wound*, s.d).

O filme narra a história de um iniciado que vem da cidade e participa de um ritual iniciático na comunidade Xhosa. Há a presença dessa questão de tradição, masculinidades e ao longo do filme percebe-se como a questão das relações homoafetivas é construída. Os processos vão para além de descobertas sobre a sexualidade, mas são afirmações de masculinidades, desejos reprimidos e suas consequências disto para os personagens e para a comunidade. Portanto, a identidade representada no filme é de homens gays/homossexuais. A produção cinematográfica é da África do Sul, Alemanha, Países Baixos e França. Foi produzido por Urucu Media, Riva Filmproduktion e Das kleine Fernsehspiel (ZDF).

Filme *Os Iniciados (Inxeba- The Wound)* (2017)



Fonte: Captura de tela do filme *Os Iniciados (Inxeba- The Wound)*(2017).

O décimo quinto é o filme *Locked In (A Transgender Story)* (2017), dirigido por Allen McDonald e Callum McDonald. O resumo apresentado a seguir foi encontrado no site do banco de filmes Afrikafilm Datenbank:

Muhsin Hendricks apresentou seu documentário sobre homossexualidade e islamismo no festival de 2014. O sul-africano politicamente engajado administra uma mesquita em um subúrbio da Cidade do Cabo que é aberta a todos, independentemente de sua orientação sexual. Sua iniciativa “The Inner Circle” apoia pessoas muçulmanas LGBTQI e suas famílias. Sua ONG também tem um pequeno estúdio de cinema, onde ele fez *LOCKED IN*. Seu slogan é *A Transgender Story* e documenta a caça às bruxas em muitas igrejas e mesquitas contra pessoas com identidades transexuais (Locked In [...], s.d)

Com base no resumo, percebe-se que as identidades representadas são transgêneras.

Filme *LOCKED IN (A TRANSGENDER STORY)* (2017)



Fonte: Captura de tela do filme *LOCKED IN (A TRANSGENDER STORY)* (2017).

O décimo sexto é *Ceifadeiras (Die Stropers)* (2018), dirigido pelo sul-africano Etienne Kallos. A sinopse encontrada no site da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo diz que:

Janno vive com a mãe, uma religiosa fervorosa, na África do Sul, em uma região rural e conservadora dominada por habitantes brancos. Reservado e emocionalmente frágil, ele não se enquadra no padrão de masculinidade exigido em sua comunidade. Um dia, sua mãe traz para casa Pieter, um órfão morador de rua, e pede para que Janno o acolha como um irmão. Os dois meninos, então, começam uma briga por poder, herança e amor materno (*As ceifadeiras*, 2020).

A produção cinematográfica é da África do Sul, França, Grécia e Polônia. Foi produzido por Cinémadefacto, Spier Films e Lava Films.

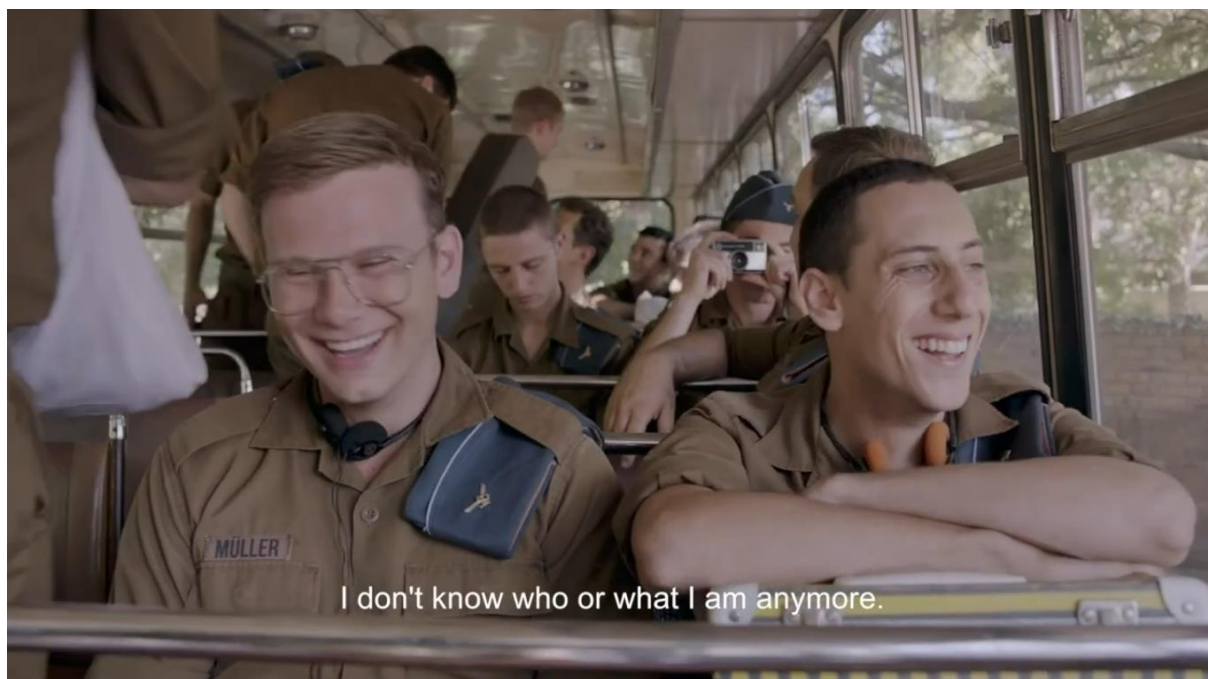


Filme *Ceifadeiras (Die Stropers)* (2018)



Fonte: Captura de tela do filme *As Ceifadeiras - Die Stropers* (2018).

O décimo sétimo é o musical *Canário (Kanarie)* (2018), dirigido pelo sul-africano Christiaan Olwagen. Pela sinopse encontrada no site do IMDB, a obra é baseada na seguinte premissa: “Convocado para o exército sul-africano durante o apartheid, um jovem soldado se junta ao coral militar itinerante, e o romance no campo de batalha o faz lidar com sua identidade sexual há muito reprimida.”(Canary, s.d). Com base na sinopse, o filme retrata personagens gays. A obra foi produzida na África do Sul pelas empresas *Marche Media* e *kykNET*.

Filme *Canário (Kanarie)* (2018)

Fonte: Captura de tela do filme *Canário (Kanarie)* (2018).

O décimo oitavo é o documentário *Sidney & Friends* (2018, dirigido e produzido pelo escocês Tristan Aitchison). Há uma controvérsia sobre a origem do filme: em alguns sites como o IMDb, ele consta como sendo do Reino Unido; em outros, como a plataforma MUBI, ele está como sendo do Quênia. É interessante observar como isto pode se configurar enquanto disputa de poder e narrativa. Pela sinopse encontrada no IMDB, o filme representa uma criança intersexo e outros grupos da mesma faixa etária que são transsexuais também: “Quando sua família tenta matá-lo, Sidney, que é intersexo, foge para Nairóbi, onde conhece um grupo de amigos trans. Juntos, eles combatem a discriminação e descobrem a vida, o amor e a autoestima” (Sidney [...], s.d.).

Filme *Sidney & Friends* (2018)



Fonte: Captura de tela do filme *Sidney and Friends* (2018).

O décimo nono é o conhecido filme de ficção *Rafiki* (2018), dirigido pela queniana Wanuri Kahiu. A narrativa conta a história de duas garotas que se conhecem no bairro Slopes, na cidade de Nairóbi. Os pais de ambas são rivais políticos, porém mesmo diante desse desafio elas constroem uma amizade que se torna ao longo do enredo algo mais íntimo. Elas enfrentam diversas adversidades, principalmente relacionadas às vivências de suas sexualidades, que muitas vezes precisam ser omitidas por conta dos ambientes de opressão.

Filme *Rafiki* (2018)



Fonte: Captura de tela do filme *Rafiki* (2018).

Sobre *Rafiki*, a sinopse oficial retrata:

Kena e Ziki são duas meninas muito diferentes que vivem em um conjunto habitacional de Nairóbi. Quando eles se apaixonam e precisam escolher entre o amor e a segurança em um cenário de fofocas insulares, política local e maturidade crescente. O filme foi baseado em "Jambula Tree", um conto premiado de Monica Arac de Nyeko (Kahiu, s.d.).

O filme conta com um grande apelo internacional, sendo lançado no Festival de Cannes em 2018, mesmo tendo sido proibido de ser exibido no Quênia. Os países associados ao filme são Quênia, África do Sul, Alemanha, Países Baixos, França, Noruega, Líbano e Reino Unido, segundo o IMDb. As produtoras são Big World Cinema, ShortCut Films e MPM Films. Em relação à representação de identidades dissidentes sexuais, *Rafiki* (2018) se constrói de maneira sutil por meio do fluxo do romance, com o surgimento da palavra “lésbica” somente uma vez durante todo o filme. A meu ver, a relação das personagens pode representar diversas identidades, para além da lésbica, incluindo bissexualidade ou pansexualidade, com cada personagem experienciando sua sexualidade de maneira única. A narrativa convoca também o debate sobre mulheres que possuem outras concepções de feminilidade.

O vigésimo é o drama *Moffie* (2019), dirigido pelo sul-africano Oliver Hermanus.

#### Filme *Moffie* (2019)



Fonte: Captura de tela do filme *Moffie* (2019).



Segundo a sinopse do site oficial:

O ano é 1981 e o governo da minoria branca da África do Sul está envolvido num conflito na fronteira sul de Angola. Como todos os rapazes brancos com mais de 16 anos, Nicholas Van der Swart deve cumprir dois anos de serviço militar obrigatório para defender o regime do apartheid. A ameaça do comunismo e do “die swart gevaar” (o chamado perigo negro) está no seu ponto mais alto. Mas esse não é o único perigo que Nicholas enfrenta. Ele deve sobreviver à brutalidade do exército – algo que se torna ainda mais difícil quando surge uma conexão entre ele e um colega recruta (Moffie, s.d.).

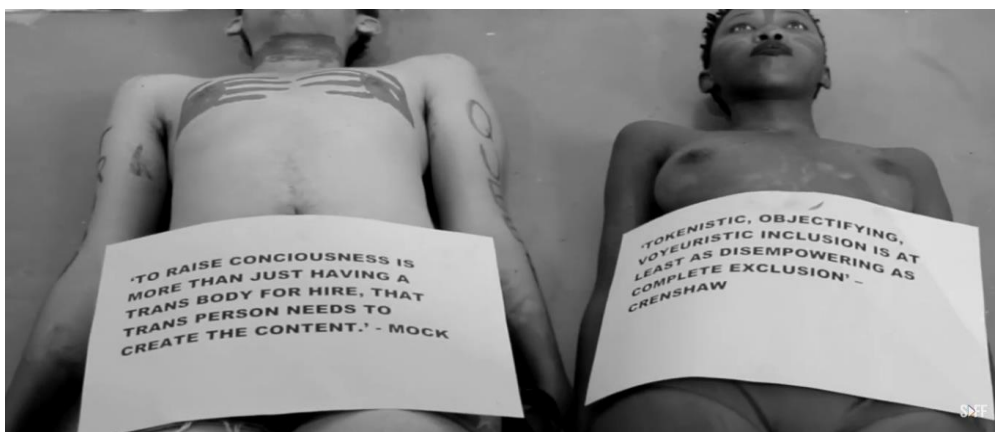
Com base na sinopse, pode-se inferir que a obra aborda o processo de reconhecimento da sexualidade do protagonista, e não somente isso, mas também como sua masculinidade é questionada pelo fato de ele ser um soldado na guerra. É uma produção da África do Sul e do Reino Unido, produzida pelas empresas Portobello Productions e Department of Trade and Industry of South Africa.

O vigésimo primeiro é o documentário *The Art of Fallism* (2019), dirigido pela norueguesa Aslaug Aarsæther e pela irlandesa-norueguesa Gunnbjörg Gunnarsdóttir. Utilizo neste trabalho a versão da 44ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, que diz:

Wandile se sente alienada, o que a faz se juntar a um grande protesto estudantil. Os estudantes exigem a descolonização da universidade, e não demora para as manifestações evoluírem para um movimento nacional pela educação gratuita e pelo fim de todas as formas de repressão restantes da herança do apartheid. De repente, eles se veem alvo de ataques por parte da direção da instituição, da polícia e do exército, ao mesmo tempo em que conflitos internos ameaçam separar o movimento. O início do movimento “fallista” na África do Sul, contado pelos próprios ativistas (The Art [...], 2020).

O filme é da África do Sul e da Noruega, sendo produzido pelas empresas Isme Film e Pink Rock Media.

#### Filme *The Art of Fallism*



Fonte: Captura de tela do filme A Arte de Derrubar (*The Art of Fallism*) (2019).

O vigésimo segundo é o curta *Hand Off* (2019), dirigido pelo sul-africano Chadlee Skrikker. A sinopse encontrada no site do IMDb diz que:

Um jogador de rugby admite ter uma queda por seu melhor amigo/companheiro de equipe, causando uma rixa. Ele se refugia em um mundo de fantasia com um amigo imaginário, enquanto luta para confrontar seu amigo real, enquanto tenta se encaixar no mundo machista do rugby (Hand Off, s.d.).

Com base nesse breve texto, percebe-se que o filme fala sobre relações homossexuais masculinas. O curta foi filmado na Cidade do Cabo, África do Sul e produzido pela empresa AFDA.

#### Filme *Hand Off* (2019)



Fonte: Captura de tela do filme *Hand Off* (2019).

O vigésimo terceiro é o documentário *I am Samuel* (2020), dirigido pelo queniano Peter Murimi. O filme retrata a vida de Samuel, suas relações com a cidade de onde veio e Nairóbi, os conflitos familiares relacionados à sua sexualidade e seu casamento com uma pessoa do mesmo gênero. O documentário também abarca as relações de amizade e trabalho, e principalmente a luta e resistência de pessoas *queer* no Quênia diante de discursos e práticas homofóbicas. Em complemento, a sinopse oficial diz:

Samuel cresceu no interior do Quênia, onde a tradição é valorizada acima de tudo. Ele é próximo de sua mãe, mas seu pai, um pastor local, não entende por que ele ainda não é casado. Após se mudar para a capital do Quênia em busca de trabalho e uma nova vida, Samuel se apaixona por Alex e encontra comunidade e pertencimento. O amor deles prospera apesar do fato de que as leis quenianas criminalizam qualquer pessoa que se identifique como LGBTQ+. Apesar das ameaças de violência e rejeição, Samuel e Alex se movem entre seus mundos coexistentes, esperando ganhar aceitação em ambos (I am [...], s.d.).

Como se percebe, o filme retrata a identidade gay, homossexual. Os países associados ao filme são Quênia, Canadá, Reino Unido e Estados Unidos da América. Foi produzido no Quênia, com as empresas We Are Not The Machine e Mosaic Films.

#### Filme *I am Samuel* (2020)



Fonte: Captura de tela do filme *I am Samuel* (2020).

O vigésimo quarto é o documentário *Kenyan, Christian, Queer* (2020), dirigido pelo nigeriano-britânico Aiwan Obinyan. A sinopse encontrada no site *FilmFreeway* diz que:

É possível ser africano, cristão e gay? A primeira igreja LGBT em Nairóbi, Quênia, definitivamente acredita nisso. A Cosmopolitan Affirming Community, conhecida carinhosamente como CAC, busca promover uma forma inclusiva e progressiva de cristianismo, em uma sociedade bastante conservadora (Kenyan [...], s.d.).

O filme fala sobre as diversas dissidências relacionadas aos contextos religiosos cristãos. Foi filmado no Quênia e produzido pela AiAi Studios.

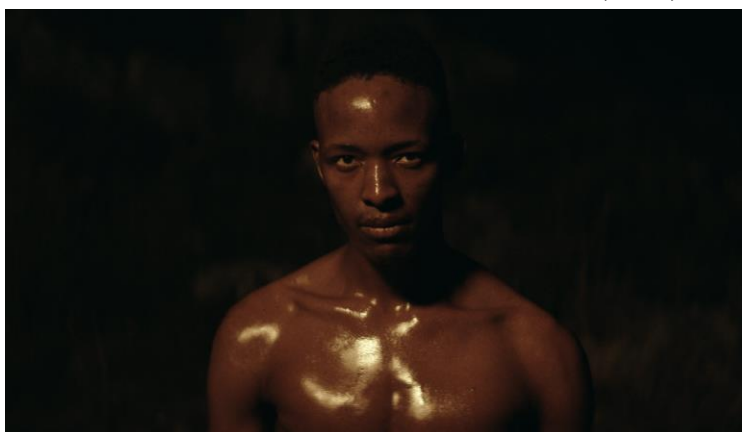
Filme *Kenyan, Christian, Queer* (2020)



Fonte: Captura de tela do filme *Kenyan, Christian, Queer* (2020).

O vigésimo quinto é o curta *Heaven Reaches Down to Earth* (2020), dirigido pelo sul-africano Tebogo Malebogo. A sinopse encontrada no site oficial da empresa distribuidora diz que: “Depois que Tau chega a uma conclusão sobre sua sexualidade, isso desencadeia uma cascata de pensamentos e emoções em Tumelo: nada mais será o mesmo entre eles.” (Heaven [...], s.d.). O filme foi filmado na África do Sul e produzido pela Vanishing Elephant. O curta fala sobre relações homoafetivas entre homens.

Filme *Heaven Reaches Down to Earth* (2020)



Fonte: Captura de tela do filme *Heaven Reaches Down to Earth* (2020).

Em suma, apresento essas 25 produções que foram filmadas na África do Sul e no Quênia, no período entre 2010 e 2020. É importante destacar que essas produções não são isoladas. Há muitas obras cinematográficas que não são visibilizadas e que não circulam entre seus países, dificultando o acesso do público e o reconhecimento dessas produções. Em um breve levantamento, trago esses filmes para evidenciar a existência de outras cinematografias *queer* no continente africano, configurando o campo mais amplo em que se situam as obras que serão estudadas nesta dissertação.

Importante dizer que selecionei esses dois países, África do Sul e Quênia, pela significativa quantidade de filmes produzidos nesses locais, além da visibilidade continental e internacional, mesmo gerando censuras ou recepções adversas. Outro motivo para a escolha por essas obras é o fato de eu ter acessado primeiramente essas produções ao longo do meu percurso de pesquisa sobre cinematografias africanas *queer*, então elas fazem parte do meu repertório desde o início da minha trajetória acadêmica, incluindo o meu desejo de falar sobre algo diferente do que no TCC, no qual foquei em mulheridades dissidentes; assim, gostaria de falar da masculinidade *queer*.

Saliento que o *Inxeba* (2017) e *Heaven Reaches Down to Earth* (2020) circularam pelo Brasil, principalmente em plataformas de *streaming*, o que facilitou o acesso a essas produções, comparado à coletânea de curtas *Stories of Our Lives* (2014), para a qual tive que pesquisar o contato do diretor e dialogar sobre se poderia assistir ao filme, e Jim Chuchu disse que eu não poderia compartilhar a obra, pois ela foi censurada no Quênia. Portanto, compartilho minhas escolhas do corpus da pesquisa e como essas decisões se refletem no percurso e nos cenários da dissertação.