

DE UMA PONTA À OUTRA DO OCEANO:

CONEXÕES TRANSATLÂNTICAS ENTRE OS FILMES *ATLANTIQUE* E *NANNY*

LARA FREITAS DE CARVALHO¹

RESUMO O artigo analisa as conexões transatlânticas entre dois filmes contemporâneos, *Atlantique*, dirigido pela franco-senegalesa Mati Diop, e *Nanny*, dirigido pela norte-americana Nikyatu Jusu, explorando suas narrativas audiovisuais para abordar as realidades sobre migração e o papel da memória nas obras. Ambos os filmes trazem protagonistas femininas senegalesas que enfrentam desafios emocionais e sociais em contextos distintos, mas interligados pelas questões interseccionais raciais e de gênero, como também a mitologia do oeste africano. *Atlantique* explora a história da imigração pela perspectiva daqueles que ficam para trás. Por outro lado, *Nanny* apresenta uma imigrante nos Estados Unidos, enfocando nas consequências psicológicas dessa desterritorialização. Os filmes reflexionam sobre a condição humana diante das adversidades e perdas e a análise dessas obras audiovisuais revela a maneira como duas cineastas de países diferentes e com experiências de vida distintas abordam memória, ausência e amor de forma intimamente conectada, resultando em narrativas complexas produzidas em ambos os lados do oceano Atlântico com pontos de vista distintos de um mesmo tema central: a memória daquilo que se perde na travessia.

PALAVRAS-CHAVE cinemas africanos; Zimbabwe; espaço; cidades africanas; produção audiovisual.

ABSTRACT The article analyzes the transatlantic connections between two contemporary films, *Atlantique*, by Franco-Senegalese director Mati Diop, and *Nanny*, by American director Nikyatu Jusu, exploring their audiovisual narratives to address the realities of migration and the role of memory in the works. Both films follow Senegalese female protagonists who face emotional and social challenges in different contexts, but interconnected by racial and gender issues, as well as West African mythological lore. *Atlantique* explores the story of migration through the perspective of those left behind. On the other hand, *Nanny* presents the story of an immigrant in the United States, focusing on the psychological consequences of this deterritorialization. These films reflect on the human condition in the face of adversities and loss and the analysis of these audiovisual works reveals the way in which two filmmakers from different countries and with different life experiences approach memory, absence and love in an intimately connected way, resulting in complex narratives produced on both sides of the Atlantic Ocean with different points of view from one perspective. same central theme: the memory of what is lost on the journey.

KEYWORDS African Cinemas; Zimbabwe; Space; African Cities; Audiovisual Production.

¹ Mestre em Comunicação pelo Póscom/UFBA (Linha de Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Mediática).

Se não puder mudar o mundo, conte sobre isso.

Provérbio eritreu

Nos últimos anos, o estudo do cinema em relação com a memória tem sido crescentemente uma perspectiva analisada a partir de diferentes obras, em especial nos cinemas africanos e de diáspora. Destaca-se a contribuição de Bamba (2008), que retrata como o dever de memória sucessivamente delineado nas literaturas e nas cinematografias africanas “concerne em primeiro plano à história pós-colonial, a fatos e acontecimentos que foram da única responsabilidade dos africanos durante as décadas de exercício de sua soberania enquanto homens livres de conduzir o seu destino” (ibidem, p. 133). *Atlantique* (2019), de Mati Diop, e *Nanny* (2022), de Nikyatu Jusu, são filmes contemporâneos produzidos por realizadoras afrodiaspóricas (Senegal e Serra Leoa) que dialogam com o dito dever de memória ao qual Bamba (2008) se refere, indicando que este dever concerne tanto ao passado quanto ao presente e podem exercer uma forma terapêutica de revanche sobre a história, uma imagem semelhante à ideia de “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1987, p. 225).

Para este presente trabalho, busca-se analisar as conexões entre estes dois filmes afrodiaspóricos, *Atlantique* e *Nanny*, obras que abordam as realidades da migração em consonância com as memórias que as acompanham, além de falar sobre elementos como ausência, perda e amor. Nossa hipótese é de que existe uma conexão transatlântica entre os dois filmes que parte de um tema central: a memória em suas diferentes facetas, seja a memória do território de nascença, de uma pessoa amada, daquilo que se perde na travessia. Partimos do pressuposto que o cinema afrodiaspórico leva em consideração

[a] experiência afrodiaspórica, caribenha/latino-americana e dos “condenados da terra”, que foram enquadrados pelas políticas do tempo do historicismo como “outros”, são exemplos de uma possibilidade transversal de implodir o *continuum* do tempo “linear” e “homogêneo” (que se refere Walter Benjamin em suas teses), seguindo o caminho de uma relação transcultural, ou como prefere Glissant, de uma filosofia da relação (Glissant, 2005) como crítica à verdade absoluta do ser e do Homem (com H maiúsculo) que é a origem do autocentramento e do ego moderno. (Assunção; Miranda, 2021, p. 25)

Assim, o termo afrodiaspórico serve mais como um marcador de identidades culturais do que uma denotação de relação direta ou biológica com o continente africano. Mati Diop e Nikyatu Jusu, como diretoras de ascendência senegalesa e serra-leonesa, e radicadas na França e nos Estados Unidos, respectivamente, fazem parte deste conjunto de cineastas afrodiaspóricos. As obras audiovisuais de Diop e Jusu integram um conjunto de obras cinematográficas que parecem interessadas nas possíveis representações das travessias e das memórias transatlânticas, nas migrações realizadas por pessoas afrodiaspóricas.

A utilização do termo “migração” neste contexto está em consonância com os crescentes e recentes estudos sobre os fluxos migratórios e as políticas migratórias contemporâneas. É uma escolha que defende que “apontar que a experiência da migração é também uma variável que demanda processos analíticos é estar atento às capturas narrativas que contribuem com a propagação de estigmas que se relacionam aos processos de produção de subjetividades no campo do universo institucional dos refugiados” (Aleluia e Mattos, 2018, p. 8). Por fim, para a definição do termo “transatlântico”, faz-se uma primeira referência a Morettin (2019) e sua definição de práticas culturais que conectam diferentes contextos continentais como aspecto de circulação transnacional do cinema. Sob essa perspectiva, ele discute a distribuição de filmes e seu impacto estético e cultural, o intercâmbio institucional, espaços de sociabilidade e outros tópicos.

No caso deste artigo, o deslocamento transatlântico está transposto à mobilidade e ao trânsito das pessoas, ao movimento que elas fazem através do oceano Atlântico, aliado à noção de cinema afrodiaspórico como um cinema feito por corpos negros que atravessaram os corpos marítimos ao longo dos séculos, seja de forma forçada pela colonização ou pelo contexto socioeconômico resultante dos séculos de exploração, que provocam até hoje uma grande quantidade de migrantes e refugiados do continente africano no resto do mundo.

Para tentar dar conta das potências que moldaram a hierarquia de um povo perante a outro e atribuir valor às culturas, as cosmovisões e as invenções dos povos que se formaram na constante interação com as diferenças e acabaram invisibilizadas, é necessário se discutir o atlântico. [...] A comunicação entre os povos da diáspora negra acontecia ainda no período escravagista entre africanos e seus descendentes escravizados nas tentativas de retorno ao continente africano. Porém elas não se limitam somente a essa conexão direta, a herança ancestral perpetuada na memória no corpo cria essa conexão transatlântica entre os povos. (Correa e Reis, 2018, p. 26)

As civilizações africanas e americanas seriam, então, “um grande transatlântico, ela não é uma civilização atlântica, ela é transatlântica” (Nascimento, 1982). Seria através deste imaginário transatlântico que se mobilizariam as pessoas, suas culturas, suas memórias e seus gestos, com diferentes visões do Oceano Atlântico ora do continente americano ou europeu, ora do continente africano. E é nesta travessia transatlântica que se encontram *Atlantique* e *Nanny*, como embarcações que se cruzam em suas rotas, cada uma seguindo uma direção.

ATLANTIQUE: O ECO DOS QUE PARTEM

Atlantique foi o primeiro longa-metragem de Mati Diop, cineasta e atriz franco-senegalesa – e sobrinha do cineasta senegalês Djibril Diop Mambéty –, que nasceu como uma extensão ficcional do seu curta documental *Atlantiques* (2009) e foi produzido na França e filmado/ambientado no Senegal. Com sua vitória em Cannes, em 2019, pelo longa, Diop se tornou a primeira mulher negra a ser selecionada enquanto diretora para a competição oficial do festival e a primeira a ganhar o prêmio. Ambientado especificamente na cidade de Dakar, *Atlantique* conta uma história de amor e de revolta, centrada na relação entre os jovens Ada (Mame Bineta Sané) e Souleiman (Ibrahima Traoré), assim como a história do movimento migratório crescente no continente africano, no qual diversos senegaleses se aventuram pelo mar em busca de melhores oportunidades de trabalho e de vida. Diop introduz esse último tema com uma variação importante – ao invés de contar a história pelo ponto de vista das pessoas que partem, a realizadora escolhe focar a sua perspectiva naqueles que ficam, em especial as mulheres jovens da comunidade.

No curta-metragem que inspirou o longa, Diop acompanha uma conversa ao redor do fogo entre senegaleses, que falam sobre as travessias arriscadas de barco que muitos de seus companheiros fazem na busca por oportunidades melhores. Em determinado momento, um deles fala da crença de que alguns desses homens que se arriscam na travessia poderiam se transformar em peixes e conseguir sobreviver a um naufrágio, um elemento que inspirou o imaginário fantástico da cineasta na construção do seu primeiro longa-metragem de ficção.

O filme começa em um canteiro de obras em Dakar, construindo o que parece ser uma grande torre futurista, mas as condições de trabalho dos operários que ali trabalham, Souleiman incluso, são árduas e injustas. Há meses trabalhando sem receber pelos seus serviços, ele decide embarcar na perigosa travessia do oceano Atlântico com seus companheiros, que percebem que não têm mais condições de viver em seu próprio país. A migração é posta

pelo filme de maneira silenciosa como uma nova diáspora, forçada pela precarização do trabalho em Dakar, onde o capitalismo impera como uma nova forma de colonialismo. A escolha de Souleiman, contudo, nunca chega a ser verbalizada por ele para a mulher por quem ele é apaixonado, Ada. Ainda no início do filme, quando Souleiman e Ada se encontram, a relação entre os dois já é apresentada com projeções de uma ruptura iminente. Não apenas pela informação de que Ada foi prometida em casamento a outro homem e pelo fato de que o encontro dos dois é furtivo e apressado, mas também pela construção visual da cena, na qual o momento que antecipa o encontro entre os dois é literalmente atravessado por um trem. Um elemento que pode simbolizar não apenas a travessia de Souleiman, como também os atravessamentos pelos quais Ada vai passar ao longo do filme.

Quando ambos se despedem, não há indicação para Ada que aquele será o último momento que verá Souleiman. É somente quando ela retorna para o ponto de encontro entre os dois às escondidas, em um bar numa cabana de praia, também frequentado por outros casais de jovens, que Ada descobre que Souleiman e seus colegas de trabalho foram embora e ela e as companheiras que eles deixaram para trás são obrigadas a encararem o mar noturno cheias de incertezas. O mar, então, começa a se sobrepor enquanto personagem, denotando ao mesmo tempo a memória e a ausência de Souleiman. É neste ponto que o filme se volta para a história de Ada, uma jovem apaixonada lidando com a perda de seu amado e a opressão que vive dentro de um sistema patriarcal rígido – algo pontuado pela cena em que Ada é forçada pela família de seu noivo a fazer um exame que comprove a sua virgindade; uma notícia relatada à mãe de Ada de forma congratulatória, numa expressão da honra e do valor de Ada para seu noivo e para a sua própria família, impondo o casamento e a relação entre os dois como nada mais do que uma “barganha patriarcal” (Kandiyoti, 1988).

A presença e a ausência são dois fatores constantemente em pauta ao longo do filme. A partir da ausência de Souleiman e da presença de Omar (Babacar Sylla), seu noivo, Ada é obrigada a enfrentar não apenas os seus sentimentos conflituosos com as tradições culturais e obrigações familiares, como também a realidade das condições estruturais e sociais que resultam na migração dos jovens da região. Os planos construídos por Diop e a diretora de fotografia Claire Mathon retratam o crescente afastamento e isolamento de Ada de sua comunidade, à medida que o filme progride. Além disso, a história de Ada demonstra a migração enquanto uma questão que afeta toda a comunidade, em especial as mulheres que passam a viver uma espécie de luto compartilhado. É então que Ada começa paralelamente um movimento que também reflete uma tentativa de emancipação e na experiência feminina cujos desejos são constantemente colocados em segundo plano. Assim, Diop coloca em pé de igualdade a luta dos homens contra a exploração no trabalho e a luta das mulheres pela sua própria libertação e pela equidade de gênero.

E, para além disso, reflete também sobre o espaço que o amor ocupa em uma sociedade cujas relações são pautadas pela barganha e pela busca de estabilidade financeira para as famílias envolvidas. Como Ghil et al (2023) apontam, a “força motriz que promove a interface entre os territórios da narrativa deste filme de Diop, bem como as dinâmicas de desterritorialização e reterritorialização que por eles circulam, é o amor” (p. 9). O amor de Ada por Souleiman, mesmo em sua ausência, é o que a faz questionar seu futuro, a presença de Omar é o que a faz ter certeza de sua falta de amor pelo noivo. De forma semelhante, como se observará na seção a seguir sobre *Nanny*, é o amor maternal de Aisha (Anna Diop) que a mantém firme numa rotina marcada por micro agressões, é o amor por Lamine (Jahleel Kamara) que desterritorializa e desloca Aisha de Senegal para os Estados Unidos, em busca de condições de vida melhores para o seu filho.

A ideia de que o amor significa a nossa expansão no sentido de nutrir nosso crescimento espiritual ou o de outra pessoa, me ajuda a crescer por afirmar que o amor é uma ação. Essa definição é importante para os negros porque não enfatiza o aspecto material do nosso bem-estar. Ao mesmo tempo que conhecemos nossas necessidades materiais, também precisamos atender às nossas necessidades emocionais. (hooks, 2021, p. 35)

Certa noite, Ada sonha com um grupo de pescadores que acreditam terem pegado um grande peixe com suas redes, mas na verdade encontram o corpo de Souleiman enroscado nela. A cena, contudo, é construída com um voz *over* da personagem por cima de imagens do mar noturno, outra vez pontuando a ausência daquele personagem e trazendo a visualidade onírica do mar como o túmulo de Souleiman, numa silenciosa forma de comparar e refletir a continuidade do processo migratório com o processo de escravização dos povos africanos, numa espécie de genealogia transatlântica (Adair, 2022) ou uma “diáspora de ajustamento estrutural” (Zezeza, 2005) projetadas por uma “nova lógica extra colonial” (Ifekwunigwe, 2013). Ifekwunigwe (2013) também argumenta que essa nova lógica não adere às relações coloniais e geopolíticas anteriores. A história pelo viés de gênero e racial da “diáspora global africana” (Gomez, 2005) e a reimaginação de novas dimensões temporais e espaciais das diásporas africanas na Europa desenvolve também uma nova perspectiva sobre as formas que os processos históricos, econômicos e políticos do continente africano e da diáspora global africana são mutuamente constituídos.

[A] realidade é que esses imigrantes africanos são vistos como intrusos azarados, cujos túmulos, quando eles morrem na terra, são marcados como “imigrante desconhecido” e se eles morrem no mar, servem como uma metáfora assombrosa para a expansão azul da ilha, agora ocasionalmente referida como “o túmulo agitado da África”. (Falola e Afolabi, 2007, p. 382, tradução nossa)

O mesmo oceano que representava as esperanças dos homens que se foram se transforma rapidamente na representação dos horrores para as mulheres que ficaram. Com a revelação em sonho da morte de Souleiman, o luto de Ada fica cada vez mais evidente e intrínseco com o seu arco de personagem. Quase como uma fábula em que a odisseia de Ulisses é contada pela perspectiva de Penélope. É a partir desse momento, também, que um surto de febres e desmaios começa a se espalhar entre as mulheres jovens da comunidade, Ada inclusa, e seus corpos passam a ser possuídos à noite pelos espíritos dos homens que se aventuraram sobre o mar, como djinns.

Os *djinns* do Atlântico são, portanto, uma personificação da injustiça social. A exploração do trabalho tornou-se tão difundida no sistema do capitalismo racial que a sua ocorrência já não inspira surpresa. As inúmeras histórias sobre refugiados, escravidão moderna e deslocamento levaram ao que Roman Krznaric chama de “colapso da empatia” no Ocidente: o grande volume destas histórias diminui ironicamente as respostas individuais. (Enzerink, 2021, p. 69, tradução nossa)

Os *djinns* são considerados “seres que são escondidos dos sentidos”, tem a habilidade de tomar formas humanas e animais e são capazes de ações boas, ruins e neutras, por terem vontade própria como os humanos (Nazari, 2011). Possuídas pelos espíritos dos homens, que tem os poderes desses *djinns*, que não sobreviveram à travessia atlântica, as mulheres invadem a casa do senhor N’Diaye (Diankou Sembene), o chefe de Souleiman e seus colegas, para informá-lo que ele precisa pagar o que deve às famílias deles ou será amaldiçoado e, toda vez que olhar para o topo da torre, pensará nos corpos não enterrados dos trabalhadores no fundo do oceano, transformando a construção em uma lembrança de todos os futuros possíveis perdidos pelos operários que foram forçados à travessia pela falta de uma compensação justa.

Ao discutir o filme em um artigo, a pesquisadora Gigi Adair refere-se ao “espírito de migração” (Adair, 2022) para falar sobre essa possessão, que simbolizaria um protesto contra as condições atuais e uma visão de um futuro alternativo. A escolha do cenário para o filme também reflete essa questão – Thiaroye, uma comunidade pesqueira nos subúrbios, foi escolhida justamente pela sua história, Ousmane Sèmebene encena o massacre acontecido no local no filme *Camp de Thiaroye* (1988).

Em *Camp de Thiaroye* (1988), o objetivo era o mesmo: voltar-se para o passado colonial e acertar as contas com a ingratidão do colonizador. Reagrupados na caserna de Thiaroye, perto de Dakar, depois de terem combatido para a França e servido no exército francês contra a ocupação nazista, ex-combatentes senegaleses e africanos, vão se revol-

tar contra o seu tratamento. O filme pode ser considerado o primeiríssimo filme-homenagem a todos esses africanos alistados de força e engajados na segunda guerra mundial. (Bamba, 2008, p. 143-144)

Diop retorna ao local onde Sèmbene gravou *Camp de Thiaroye* para encenar uma história sobre vingança, como um gesto à memória dos homens africanos que morreram ali naquela época, bem como à memória das pessoas que morrem todos os dias na tentativa de atravessar o oceano em busca de uma vida diferente da que levam em seus países de origem. A memória se expressa em *Atlantique* majoritariamente através das contínuas aparições dos espíritos dos homens mortos na travessia, manifestações que se dão de diferentes formas ao longo do filme. A dimensão espiritual que os corpos dessas mulheres possuídas trazem ao filme foge da lógica dos filmes de gênero sobrenatural, que operam com esses tipos de acontecimentos sob a lógica do horror e do assustador.

Em *Atlantique*, as personagens em contato com as mulheres invadidas por espíritos não duvidam delas, a possibilidade de serem possuídas é uma crença que faz parte da cultura local. O que se difere, no filme, são as diferentes soluções apresentadas para aquele problema. Embora distintas, essas abordagens estão fundamentadas no discurso mítico-religioso, reconhecendo a natureza sobrenatural do evento e alinhando o filme, sob este aspecto, ao gênero de mesmo nome ou, ainda, ao “cinema fantástico”, expressão que é comumente utilizada para dar conta do sobrenatural como gênero cinematográfico. Tanto em *Atlantique* quanto em *Nanny*, o sobrenatural e a realidade são indissociáveis, e é a partir dessa aproximação e da linguagem empregada nos dois filmes, que é possível

conjuguar como os elementos próprios ao fluxo (a narrativa rarefeita, as elipses, o tempo, o espaço, a atmosfera e os corpos) surgem em filmes com elementos sobrenaturais e como esses podem se associar a elementos do fantástico contemporâneo e do realismo maravilhoso, que aqui funcionam mais como pistas de abordagem (aproximações) do que como simples aplicações. (Basílio, 2018, p. 98)

Mariama (Mariama Gassama), amiga de infância de Ada, acredita que precisa se livrar de seus comportamentos indignos para se libertar da maldição, escutando de uma *marabout*, um tipo de líder religioso na cultura mulçumana, que precisa se vestir de forma “apropriada”. A mãe de outra jovem acometida pela possessão diz ter escutado de um *iman* – outro tipo de líder religioso da cultura mulçumana, distinto dos *marabouts* pelas particularidades de seus conhecimentos e comportamentos – que se sua filha se comportar como uma boa islâmica, rezar cinco vezes ao dia e usar o *hijab*, ela se recuperará. Ada começa a receber mensagens e ligações de Souleiman em seu celular, ao mesmo tempo em que escuta relatos de que ele foi visto na comunidade. Souleiman também passa

a habitar o corpo do policial Issa (Amadou Mbow), carregando com ele todas as suas memórias, como uma forma de manter sua relação com Ada, a única das jovens que não é possuída. Diop elabora visualmente também como os corpos são possuídos – quando as mulheres são possuídas pelos espíritos, seus olhos ficam completamente brancos; quando Issa é possuído pelo espírito de Souleiman, vemos o seu reflexo real nos espelhos do cenário, mas em cena é o corpo de Souleiman que aparece com Ada. O corpo é denotado como mais um território habitável, ainda que os contextos (sociais, econômicos, políticos) que o circunscrevem não necessariamente facilitem esta habitação. Ainda apaixonada por Souleiman, Ada enxerga na possessão que ele faz de Issa como uma oportunidade de viver o que não conseguiu, escolhendo que a sua primeira vez seja com ele no bar da praia.

Diop constrói a atmosfera do filme com uma crescente tensão e sensação de vertigem, como se o próprio espectador estivesse mareado. É um esforço conjunto com a diretora de fotografia Claire Mathon, a compositora Fatima Al Qadiri e a montadora Aël Dallier Vega, no final, *Atlantique* tem uma aura surreal e onírica, ao mesmo tempo que está ancorada na realidade de milhares de homens e mulheres do continente africano. E, apesar de trazer a dura realidade e as consequências de mais um processo migratório forçado pelas circunstâncias estruturais, e as memórias que este processo deixa, olha para o futuro como um caminho ainda possível de ser construído e transformado. Não à toa, na última cena do filme, Ada reconhece em um voz *over* que a sua experiência com Souleiman sempre ficará com ela para lembrá-la de quem ela é e para mostrar em quem ela vai se transformar. “Ada, a quem o futuro pertence,” ela afirma, olhando para a câmera.

NANNY: O ECO DOS QUE FICAM

Se *Atlantique* é a história sobre os que ficam, *Nanny* é a história sobre os que partem. Do outro lado do Atlântico, a realizadora estadunidense Nikyatu Jusu estrearia, três anos depois da vitória histórica de Mati Diop em Cannes, seu primeiro longa-metragem ficcional. Ambientado em Nova Iorque e produzido nos Estados Unidos da América, Jusu retrata a história de Aisha, uma imigrante senegalesa sem documentos legais que consegue um trabalho como babá para uma família de classe alta nova-iorquina. Ela se prepara para a chegada de seu filho, que deixou no Senegal sob os cuidados de sua prima, até se estabelecer no novo país, mas uma presença violenta começa a assombrá-la, primeiro em seus sonhos e depois em sua realidade, ameaçando tudo que ela está se esforçando para construir.

O arco de Aisha pode ser visto como um eco da situação de Diouana (Mbissine Thérèse Diop), em *La noire de...* (1966), de Ousmane Sembène, uma vez que ambas as situações lidam com questões de desterritorialização, alienação cultural e falta de conexão familiar. Há ainda o diálogo entre algumas cenas – em *La noire de...*, Diouana usa as roupas e sapatos que a Madame (Anne-Marie Jelinek) lhe deu em Dakar, enquanto Amy impõe um vestido vermelho de seu guarda-roupa para que Aisha use, uma demonstração não apenas de quem tem o poder nas relações, mas também da imposição da sua cultura e dos seus modos, tidos como superiores aos de Diouana e Aisha; em ambos os filmes, o atraso nos pagamentos de Aisha e Diouana leva-as a uma série de conflitos com seus empregadores, que inventam desculpas ou diminuem a questão. Em *Nanny*, a história de Aisha demonstra o contraste das promessas vazias do dito “sonho americano”, que atrai estrangeiros para suas terras com as oportunidades de subempregos que os esperam, sem qualquer garantia de seus direitos.

O que os “trabalhos íntimos” de vários tipos também têm em comum é que se espera que sejam domínio de um certo tipo de trabalhador – quase sempre uma mulher, da classe trabalhadora e muitas vezes racializada, ou seja, tidas como outras. Isto é especialmente verdadeiro no que chamamos de trabalho doméstico – o trabalho de cozinhar, de limpar e de cuidar de casa realizado por membros não familiares remunerados ou coagidos. [...] A coerção, os baixos salários e a falta de respeito por estes trabalhadores são muitas vezes encobertos por uma narrativa essencialista de que certas pessoas são “naturalmente” melhores no trabalho doméstico, [...] algo profundamente enraizado pela escravidão. (Jaffe, 2021, p. 66, tradução nossa)

O filme começa com Aisha dormindo, com sons extra diegéticos de água invadindo a cena. Os sons logo são sobrepostos por uma dissonância sonora que gradualmente se impõe pelo desenho de som, culminando no momento em que uma aranha entra na boca da mulher. A aranha é uma representação de Anansi, que nas mitologias do oeste africano e Caribe é uma criatura fisicamente pequena e vulnerável que usa do seu intelecto para se prevalecer sobre outros animais, sendo considerada ora uma trapaceira, ora uma mediadora (Bogle, 2016). Anansi adentra a vida de Aisha bem no seu primeiro dia de trabalho como babá para Amy (Michelle Monaghan) e Adam (Morgan Spector), um casal branco e privilegiado de Manhattan que mora em um apartamento moderno e minimalista, cuidando da filha dos dois, Rose (Rose Decker). Quando Amy mostra para Aisha a sua casa, há uma clara distinção entre o espaço habitado pelos residentes brancos e o quarto que será ocupado pela babá, um quarto pequeno e pouco iluminado que contrasta com o restante do apartamento – este é o espaço destinado à Aisha na família. Além disso, Amy dá a Aisha um fichário grosso com uma série de instruções sobre os cuidados da pequena Rose, uma indicação da personalidade controladora de Amy e da sua desconfiança com a capacidade de Aisha para exercer a função para a qual

foi contratada. Jusu posiciona o apartamento luxuoso de Manhattan como uma nova “casa grande”, para utilizar um termo brasileiro, ou seja, como a continuação de um processo histórico de opressão e apagamento.

Para as mulheres negras escravizadas, não existia um “lar” livre das demandas do escravizador. A própria reprodução de pessoas negras era controlada como fonte de lucro; as suas famílias biológicas eram frequentemente divididas e vendidas; e a opulenta casa do escravizador era o local de seu trabalho forçado. As mulheres negras, mesmo quando lutavam para criar um lar que pudesse ser um espaço de amor, viam a feminilidade branca definida contra elas, como algo delicado demais para o trabalho. Para explorar ao máximo o trabalho das mulheres negras, observou Angela Davis, os escravizadores tiveram que libertá-las “das cadeias do mito da feminilidade”, mas tal libertação não incluía libertá-las da percepção de que eram naturalmente boas em cuidar de crianças (brancas). (Jaffe, 2021, p. 67, tradução nossa)

Apesar de perceber rapidamente a pessoa difícil que Amy é e das microagressões que sofre logo em sua primeira manhã no trabalho, Aisha se dá bem com Rose. A menina está aprendendo francês com um tutor particular e Aisha aproveita para conversar em francês com ela, embora as memórias de seu filho estejam sempre latentes em sua mente. Lamine, filho de Aisha, ainda está em Senegal aguardando o momento em que poderá se juntar à sua mãe e aparece brevemente em chamadas de vídeo, que ela faz com sua prima, que está cuidando dele no país de origem das duas. Amy é controladora, mas Aisha está disposta a aceitar as condições de trabalho pelo tempo necessário até juntar o dinheiro suficiente para comprar uma passagem para seu filho – o que se torna uma tarefa imprevisivelmente mais complexa quando Amy continuamente se esquece de pagar à Aisha o valor combinado nos dias combinados. Adam, que está mais ausente da rotina da casa do que Amy, parece mais gentil, mas suas interações com Aisha logo demonstram que ele a vê de forma objetificada, chegando até mesmo a assediá-la, forçando um beijo em determinada cena.

Além dos problemas com seus chefes, Aisha começa a ter pesadelos e alucinações relacionadas a afogamento, sufocamento ou até mesmo a outras situações em que ela se vê em perigo. São nas cenas em que Aisha pensa estar se afogando que a figura de Mami Wata aparece. Mami Wata é outra figura mitológica do oeste africano, uma divindade que domina os oceanos e os rios, e – como argumenta Hill (2013), está conectada as ideias de diferença dentro da unidade, hibridez racial e sincretismo cultural, que frequentemente caracterizam as teorias da diáspora e “crioulização” (Glissant, 2005), uma identidade que é construída a partir da diferença, de relações em constante evolução. Mami Wata, então, dialoga com as questões de memória e identidade cultural, assim como a resistência de ambos apesar do colonialismo.

O compromisso do cinema africano com o dever dizer tudo e com a construção de uma identidade cultural deve ser procurado por além dos limites das fronteiras artificiais e fictícias herdadas da colonização e que definem os contornos dos estados modernos africanos. Diante de uma realidade presente desoladora e desesperadora, a África vive ou sobrevive graças aos seus mitos fundadores. Esse passado mirabolante e glorioso narrado pelos *griots* funciona como uma estratégia de superação do colonialismo. As grandes epopéias transmitidas pela tradição oral e pela literatura servem de refúgio e de matéria-prima para a construção de uma identidade cultural local mas também continental. (Bamba, 2008, p. 140-141)

Tanto no filme quanto nas culturas do oeste africano, Mami Wata e Anansi são duas figuras que conseguem sentir quando uma pessoa está intimamente passando por uma situação difícil. E, incrivelmente, essas duas figuras mitológicas que a cercam não são o maior dos horrores que Aisha sofre. O que Jusu trata como o devido terror em sua vida são as microagressões que sua protagonista sofre trabalhando para uma família branca e rica – Aisha recebe uma reclamação de Amy por dar a Rose a comida senegalesa que fez, embora a própria menina prefira a comida saborosa e bem temperada da babá às comidas assépticas que sua mãe quer que ela coma; Adam, que a olha de forma invasiva, tem diversas fotografias em preto e branco que ele mesmo tirou do continente africano, perpetuando a estética da fome, da guerra e da pobreza que tentam associar à região. A construção narrativa em *Nanny* indica a mudança no contexto cultural contemporâneo – a “tolerância racial” que muitas pessoas brancas assumem como postura e que se transformou numa espécie de máscara usada apenas para performar sensibilidade racial ou quando precisam de algo de pessoas negras. É uma máscara chamada de “excepcionalismo branco”, conforme explicado pela escritora Layla Saad:

Excepcionalismo branco é a crença que você como pessoa branca está isento da supremacia branca. Que você é “um dos bons”. Que esse trabalho não se aplica a você. [...] Excepcionalismo branco é a crença que porque você leu alguns livros sobre o tema e segue ativistas e professores negros, indígenas ou de outra etnia nas redes sociais, você não precisa se aprofundar no assunto. [...] Excepcionalismo branco é particularmente visível em pessoas brancas progressistas, liberais e espirituais porque é uma crença que ser essas coisas te torna isento ou superior a tudo isso. (Saad, 2018, p. 70)

O excepcionalismo branco em *Nanny* está justamente na crença que Amy e Adam possuem de que, por contratarem Aisha, são melhores do que aqueles que não dão “oportunidades de trabalho” a pessoas negras e/ou imigrantes, mas que continuam exercendo seus micropoderes no ambiente doméstico, agora de maneira sutil, perpetuando questões neoimperialistas e remanescentes da escravidão. Em *Atlantique*, o excepcionalismo bran-

co está marcado justamente pela sua ausência das telas – ao destacar as condições socioeconômicas que levam muitos jovens do continente africano a tentar migrar para a Europa ou para o continente americano, coloca-se em perspectiva também a falta de reflexão de pessoas brancas, em especial aquelas de países com passado colonialista, sobre os motivos pelos quais tantas pessoas se vêem forçadas a sair de regiões já profundamente exploradas. O excepcionalismo branco pode ser uma barreira para o entendimento real dessas questões, em particular por parte de pessoas brancas ditas liberais ou progressistas, que podem acreditar que sua boa vontade as torna isentas de responsabilidade, quando uma existência antirracista exige uma compreensão mais profunda e ações significativas, inclusive nas microrrelações.

Apesar do horror das microagressões diárias e da sensação de perigo iminente que passa a persegui-la constantemente, Aisha encontra prazer na relação que constrói com Malik (Sinqua Walls), que trabalha como porteiro no prédio de Amy e Adam. É Malik que conduz Aisha até lugares da cidade onde ela finalmente pode desfrutar do lazer e de um cotidiano normal. Malik, que também é pai de um menino, apresenta Aisha a sua avó, Kathleen (Leslie Uggams), uma mulher com uma espiritualidade afluída que logo percebe a influência de Mami Wata na mais nova. A relação que Aisha estabelece com Kathleen destaca a questão da diáspora africana e as histórias que são contadas e repassadas através de gerações marcadas pelo colonialismo e racismo. Como afirma Futata (2021), “[t]ransmite-se, no convívio comunitário, uma percepção de tempo, de espaço, de ancestralidade que desaguam numa prática educativa que tem como princípios a centralidade do corpo, a oralidade e a convivência intergeracional” (p. 194). É nesse desaguar, tanto do trânsito quanto do tempo, que a memória se mantém presente através da oralidade.

A educação colonial acabou por nos afastar da dimensão do mistério e do sagrado para compreender o ser humano. Tendo apartado o corpo e a dimensão simbólica de suas pedagogias, tornou-se incapaz de transmitir um conhecimento vivo, produtor de novas realidades e sentidos. A transmissão dos conhecimentos se dá nas encruzilhadas da convivência e a partir de uma educação contínua da sensibilidade para a escuta de outras formas de existir, exercitando outras linguagens e gestos ainda prenhes de sentido. Mais do que os espaços institucionais de ensino, os terreiros, aldeias, irmandades podem nos lembrar sobre o sentido primeiro da educação a partir do movimento espiralar e incessante, que caracteriza tanto os processos educativos quanto a noção de tempo revelada pela cultura afrodiaspórica. Porque o conhecimento, sempre inacabado, exige plurais revisitas ao que se imaginava capturado, além da sustentação de si em abertura. Exige corpo. (Futata, 2021, p. 195)

O corpo, tanto em *Atlantique* quanto em *Nanny*, pode ser tanto o corpo presente de Ada e Aisha quanto os corpos ausentes de Souleiman e Lamine; pode ser tanto o corpo carregado de memórias quanto o corpo oceânico que separa os quatro personagens. Em ambos os filmes, os *djinnns*, Anansi e Mami Wata se fazem presentes – e é através de elementos dessa cultura partilhada, seguindo a mitologia do oeste africano, que Jusu constrói a narrativa de Aisha como uma fábula, na qual Anansi tenta pregar peças na mulher, confundindo-a e lhe deixando desnorteada, e Mami Wata tenta alertá-la de algo que ela não consegue compreender. Em uma das cenas mais angustiantes do filme, Aisha tem uma alucinação que coloca em perigo a integridade física de Rose – e não é a primeira vez. Em outra cena, ela perde a visão da menina em um parque. É perceptível o peso da culpa que Aisha sente, não apenas por essas circunstâncias com Rose, como também pela própria ausência na vida do filho. Ausência essa que também é pontuada pela própria desapareição física dele nas chamadas de vídeo que faz para Senegal, quando ele parece estar sempre dormindo ou brincando com amigos.

Eventualmente, ela consegue juntar dinheiro e comprar a passagem para seu filho. Contudo, quando vai buscá-lo no aeroporto, não é ele que encontra, e sim sua própria prima, que a informa de um acidente terrível – ela levou Lamine para a praia e, em um segundo de descuido quando o menino estava no mar, perdeu-o de vista para sempre. É então que Aisha entende os avisos que Mami Wata estava lhe enviando – e também quando Jusu subverte mais uma vez a narrativa, dedicando poucas cenas nas quais Aisha se debruça sobre essa dor e a culpa que sente. Há um salto temporal que mostra Aisha construindo uma nova vida ao lado de Malik – mostrando que apesar do infortúnio e da dor que a acompanha, ela ainda tem direito ao prazer e à felicidade. Esta escolha narrativa, por parte de Jusu, também diferencia *Nanny* de *La noire de...*, onde Diouana comete suicídio diante de todas as violências sofridas. Se para Diouana o suicídio acaba sendo um último ato de revolta contra seus empregadores, para Aisha, sobreviver e continuar vivendo é seu maior ato de resistência.

Os cineastas africanos contemporâneos estão preocupados com o fazer cinema. Eles questionam e subvertem o modelo pragmático tradicional em busca de novas e revolucionárias estéticas para poder estabelecer novos padrões narrativos que desafiem a ortodoxia cinematográfica, como Fradique, Nuno Miranda e Welket Bungué, ao afirmar que se inspiram nas culturas dos seus países. Esses realizadores marcam posição ao demonstrar preocupação com o público africano, com sua cultura, com sua língua, ao construir personagens complexas que acentuam a psicologia do caráter: a neurose, a felicidade, a loucura e o amor. (Oliveira, 2020, p. 104)

O amor, em *Atlantique* e *Nanny*, é um ato de resistência e, também, uma escolha consciente – é a escolha por amar alguém independente de sua origem socioeconômica, a escolha por amar alguém a ponto de deixar tudo para trás para buscar melhores condições para essa pessoa, a escolha de continuar amando mesmo quando a pessoa já não está mais ali. É nesse ponto que o amor, a ausência e a memória se cruzam não apenas nos dois filmes, como na própria experiência afrodiaspórica e de fluxos migratórios. Através do desaparecimento de jovens trabalhadores no mar, da ausência destes homens de suas famílias e comunidades ou através da ausência de uma mãe do convívio com seu filho ou do convívio com suas próprias raízes culturais, a ausência física e afetiva se demarca em ambos os filmes como um vácuo que é preenchido por memórias e uma sensação palpável de perda. O amor, contudo, é o elo capaz de transcender a distância geográfica, temporal e até mesmo a morte, pois a memória de Souleiman e de Lamine permanecem vivas. E, é claro, as memórias se tornam as manifestações palpáveis de tudo aquilo que Ada e Aisha consideram importante, do estabelecimento de um vínculo com o passado, como uma âncora na travessia de seus arcos narrativos.

Através de duas obras audiovisuais que dialogam entre si, Diop e Jusu abordam temas referentes à diáspora africana, identidade e as fronteiras que são construídas, tanto geográfica quanto afetivamente. Dirigidos por duas mulheres afrodiaspóricas e centrados nas experiências de mulheres que partilham dessa identidade, *Atlantique* e *Nanny* refletem sobre as consequências emocionais e culturais da migração de pessoas do continente africano, no que tange o resultado de uma história de colonialismo e escravização, e no que tange os efeitos de um sistema capitalista e extrativista que segue perpetuando o colonialismo e o trabalho forçado no continente africano – Souleiman exemplifica a mão-de-obra senegalesa continuamente explorada na expansão de um projeto neocolonial, ao passo que Aisha representa os refugiados e imigrantes forçados a aceitar subempregos, frequentemente trabalhos relacionados ao cuidado. As personagens protagonistas dos filmes estão constantemente em disputa com as suas próprias identidades – Ada confronta a sua própria identidade enquanto mulher dentro de uma sociedade patriarcal e da religião islâmica, bem como seu papel enquanto esposa, o ápice de sua decisão representada pela cena em que escolhe ter relações sexuais com Souleiman apesar do seu casamento com Omar; e Aisha confronta a sua identidade enquanto imigrante e enquanto mãe, particularmente nas conexões entre as cenas em que precisa cuidar de Rose em um país desconhecido enquanto seu próprio filho está longe de seus cuidados em sua terra natal.

Em ambos os casos, na migração, há um “deslocamento” (Francis apud Oyeniya, 2007, p. 306), conceito que abarca pessoas ou um grupo de pessoas que foram forçadas ou obrigadas a fugir ou sair de suas casas ou lugares de residência para evitar os efeitos de conflitos armados, situações de violência generalizada, violações de direitos

humanos ou desastres ambientais e/ou humanos. Em termos práticos, este deslocamento pode ser interno, caso as pessoas não tenham atravessado as fronteiras de seu país, ou externo, caso o tenham feito. Em *Nanny e Atlantique*, esse deslocamento é literal ao falar das partidas de Aisha e Souleiman, assim como simbólico ao falar da sensação de não pertencimento que Aisha sente em Manhattan e de Ada na sua nova posição social enquanto esposa de Omar.

Com inspirações nas mitologias do oeste africano, ambos os filmes têm a presença da religião enquanto elemento que permeia as histórias de Ada e Aisha e os elementos de suspense e sobrenatural que surgem dessa relação com a espiritualidade, como as figuras místicas dos *djinn*, Anansi e Mami Wata. Ao trazer esses aspectos à trama, Diop e Jusu se perguntam – e conseqüentemente perguntam ao espectador: o que assombra essas mulheres e o que elas perderam para a diáspora? A perda de Souleiman paira sobre Ada como uma sombra da qual ela não consegue se afastar, uma lembrança constante do amor e do futuro que ela perdeu. Aisha, por sua vez, enfrenta a perda do seu pertencimento e da sua conexão com seu filho e seus conterrâneos, uma lembrança constante para aqueles forçados a conciliar o mundo de onde vieram com o mundo para onde partiram.

Talvez por isso mesmo, em ambos os filmes, a água também é um elemento central, é o meio: de subsistência para a comunidade de Dakar, de transporte dos jovens senegaleses (Aisha inclusa), de comunicação dos mortos com os vivos e de cura. Aisha e Ada estão constantemente circundadas por água, na realidade ou em seus sonhos. Além da geografia dos locais onde se encontram, o fato de Dakar e Nova Iorque estarem rodeadas pelo Oceano Atlântico, há também a questão da água como indício da intuição das personagens, como os sonhos de Ada e Aisha sobre Souleiman e Mami Wata, respectivamente, cada um tentando repassar uma mensagem diferente a elas; das emoções turbulentas das protagonistas, como o mar remexido após uma tempestade; da possibilidade de renovação e continuidade para viver suas próprias vidas; e da memória em si, da água como o elemento capaz de conter toda a possibilidade de vida que já foi ou um dia virá a ser, a preservação do passado.

Como escreve Hester Blum, a epistemologia oceânica “encontra amplas possibilidades para novas formas de relacionamento através da atenção às propriedades, condições e forças modeladoras ou erosivas do mar”. Em vez de ser apenas um ponto físico de ligação entre as nações, o mar é visto como uma força constitutiva e modeladora. Na verdade, no âmbito dos estudos globais do cinema francês, Michael Gott investigou de forma igualmente produtiva um “ponto de entrada aquático” para as redes cinematográficas francesas do *cinéma-monde*, mas o seu foco nas antigas colônias e na Europa significa que os EUA, como principal coordenada do Atlântico Negro, foi pouco teorizado. (Enzerink, 2021, p. 64, tradução nossa)

Nas duas obras analisadas, o uso de planos longos e o favorecimento de um ritmo de montagem, que se assemelha com os movimentos de ir-e-vir das ondas, aproximam o espectador de suas protagonistas para então se afastar novamente; igualmente, o uso da cadência do desenho de som e da trilha sonora mergulham o espectador e constroem a sensação de atordoamento, como a sensação de pisar em terra firme depois de passar horas em uma embarcação. O oceano, ao mesmo tempo, conecta e separa Ada e Aisha de seus amados, colocando-se como uma ponte e um muro simultaneamente. O movimento de Ada em sua busca por Souleiman e o movimento de Aisha de navegar como uma estrangeira em um novo mundo refletem diferentes aspectos das experiências afrodiáspóricas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É notável o crescente número de estudos sobre realizadores de cinemas africanos e afrodiáspóricos, mas neste artigo observa-se que a quantidade de trabalhos acadêmicos produzidos sobre *Nanny* ainda está muito aquém da quantidade de trabalhos sobre *Atlantique*, talvez pelo fato do lançamento do filme de Jusu ser tão recente nas plataformas de *streaming*. Portanto, debruçou-se aqui também sobre produções acadêmicas de outras áreas, na tentativa de conectar estes filmes e seus elementos entre si. Para além, em futuros trabalhos, é possível pensar nas conexões transatlânticas tal qual Moretti (2019) observou, analisando os trânsitos de distribuição e da circulação dos filmes e dos trabalhos produzidos sobre eles. Além disso, destaca-se a necessidade e a importância de voltar o olhar para as vozes de mulheres africanas e afrodiáspóricas que estão produzindo obras audiovisuais e produções acadêmicas contemporâneas, houve uma tentativa de ecoar essas falas e contribuições neste trabalho, priorizando as falas que essas mulheres produzem sobre si mesmas.

Neste artigo, buscou-se iniciar o trabalho de ligar os pontos entre os filmes *Atlantique* e *Nanny*, a partir das questões de migração afrodiáspórica e de como a memória, a ausência e o amor se inscrevem em suas narrativas, e como esses elementos são carregados nas travessias que as personagens fazem. A análise realizada com os filmes *Atlantique* e *Nanny* buscou criar uma ponte entre as obras audiovisuais e as suas cineastas com autoras e autores que têm se dedicado ao estudo dos cinemas africanos, relacionando-os às questões de migração e memória no cinema afrodiáspórico. A proposta era observar a conexão transatlântica entre estes dois filmes, produzidos em continentes diferentes a partir de contrastantes representações de um movimento migratório em consonância com as memórias que acompanham as personagens, além de falar sobre elementos como a ausência, a perda e o

amor. Buscamos demonstrar que essa conexão transatlântica se demonstra na ação de trânsito das personagens, atravessando oceanos literais ou metafóricos em suas jornadas de arco narrativo; na importância que a diáspora africana possui para as histórias de cada filme; e nos movimentos realizados pela manutenção da memória.

Neste sentido, conclui-se que a importância do mar em ambas as obras é essencial, pois o elemento da água está associado às emoções, aos movimentos, à fluidez, à intuição e, é claro, à memória. *Atlantique* trata o mar como destino – o de Souleiman, seus colegas e tantos outros senegaleses e africanos que buscam melhores oportunidades em países europeus ou do continente americano. Também é o destino de Ada, que segue buscando e ocupando o bar da praia, um espaço liminar entre a vida que ela leva e a vida que ela queria levar, a vida dela e a morte de Souleiman. Já *Nanny* trata o mar como origem – a origem de Aisha, de Malik, de Kathleen e dos ancestrais das pessoas negras afrodiaspóricas que habitam os Estados Unidos. O mar, esse espaço transitório e de trânsito, também é a origem da história de perda e de luto que as duas personagens enfrentam em suas histórias – a de Souleiman e a de Lamine. Ainda assim, é o mar que está presente quando os filmes chegam ao fim e as histórias de Ada e Aisha estão – em vez de terminarem – apenas começando. A conexão transatlântica entre as obras de Diop e Jusu estaria ancorada na representação da memória, um movimento de resistência ao esquecimento que demarca o pensamento colonial; a ausência, uma alusão a tudo aquilo que se perde na travessia talássica; e o amor que, como explicou hooks (2021), é tudo aquilo que fica.

REFERÊNCIAS

- ADAIR, Gigi. "The Spirit of Migrancy: Mati Diop's Atlantique". *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 2022, p. 1-16.
- ALELUIA, Lumena; MATTOS, Amana. Fluxos migratórios, relações raciais e de gênero: uma reflexão acerca dos efeitos psicossociais na integração local de mulheres negras em situação de refúgio no Brasil. In. Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros, 10., 2018, Uberlândia, SP. *Anais...*, 2018, Uberlândia, SP Disponível em: <https://x.gd/FNNxp>. Acesso em: 11 de outubro de 2023.
- ALELUIA, Lumena. Fluxos migratórios, relações raciais e de gênero: uma reflexão acerca dos efeitos psicossociais na integração local de mulheres negras em situação de refúgio no Brasil. In. Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros, 10., 2018, Uberlândia, SP. *Anais...*, 2018, Uberlândia, SP.
- BAMBA, Mahomed. "O Dever de Memória nas Literaturas e nos Cinemas da África e da Diáspora". In. OLIVEIRA, Humberto Luiz Lima de; SEIDEL, Roberto Henrique (orgs.). *Pós-Colonialismo e Globalização: culturas e desenvolvimento em questão*. Feira de Santa-Bahia: NEC-UEFS, 2008, p. 131-145.
- BASÍLIO, Fabrício. "Não pode ser, mas é": fronteiras do sobrenatural no cinema brasileiro contemporâneo. 162 f.: il. Dissertação de Mestrado, UFF, Niterói, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In.: *Magia e técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-234.
- BOGLE, Desrine. "Anansi's Journey: A Story of Jamaican Cultural Resistance". *Caribbean Quarterly*, v. 62, n. 2, 2016, p. 286-287.
- CORREA, M. A. da C.; REIS, T. S. dos. "DAUGHTERS OF THE DUST: o cinema da diáspora negra na contra modernidade". Kwanissa: *Revista de Estudos Africanos e Afro-Brasileiros*, [S. l.], v. 2, n. 3, 2019. Disponível em: <https://x.gd/IEKq>. Acesso em: 12 de outubro 2023.
- ENZERINK, Suzanne Christine. "Black Atlantic Currents: Mati Diop's Atlantique and the Field of Transnational American Studies." *Journal of Transnational American Studies*, v. 12, n. 1, 28 Sept. 2021, (DOI: <https://x.gd/cqQcW>).
- FALOLA, Toyin; AFOLABI, Niyi (orgs.). *The Human Cost of African Migrations*. Nova Iorque: Routledge, 2007.
- FUTATA, Flavia Pimentel Lopes. Manifestações da cultura afrodiaspórica: um diálogo entre o tempo e os processos de transmissão de saberes. *Políticas culturais em revista*, v. 14, n. 2, 2021, p. 184-196. Disponível em: <https://x.gd/yiMuj>. Acesso em: 11 de outubro de 2023.
- GHIL, Roger; VIEIRA, Erly; ALVES, Gabriela. "Atlantique: Amor, (De)Colonialidade E Processos Migratórios." *Ação Midiática - Estudos Em Comunicação, Sociedade E Cultura*, v. 25, n. 1, 30 Jan. 2023, <https://x.gd/W9Pcx>. Acesso em: 11 de outubro de 2023.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora (MG): UFJF, 2005.
- GOMEZ, Michael A. *Reversing Sail: A History of the African Diaspora*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

HILL, Elyan. *Bodyscripts: Mami Wata, Diaspora, and Circum-Atlantic Performance*. Tese de Mestrado em Cultura e Performance, UCLA, 2013.

hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

IFEKWUNIGWE, Jayne O. "Voting with Their Feet': Senegalese Youth, Clandestine Boat Migration, and the Gendered Politics of Protest". *African and Black Diaspora: An International Journal*, v. 6, n. 2, 2013, p. 218-235.

JAFFE, Sarah. *Work Won't Love You Back*. Bold Type Books, 26 Jan. 2021.

ASSUNÇÃO, Marcello Felisberto Morais de; MIRANDA, Fernanda Rodrigues. *Pensamento afrodiaspórico em perspectiva: abordagens no campo da história e literatura*. Porto Alegre: Editora FI, 2021. No prelo. (volume 1)

KANDIYOTI, Deniz (1988). *Bargaining with patriarchy*. *Gender & Society*, 2(3), pp. 274-290.

MORETTIN, Eduardo. "O cinema em perspectiva transatlântica: práticas históricas e culturais nas exposições universais." *Revista USP*, n. 123, nov. 2019, p. 85-103.

NASCIMENTO, Beatriz. Transcrição do filme *Ôrí*. 1982, São Paulo. (mimeo). Arquivo Nacional. Fundo Maria Beatriz Nascimento, Caixa 20, Código de Referência BR NA, RIO 2D.

NAZARI, Morad. *Jinn in Islamic texts and cultures*. 2011. Disponível em: <https://x.gd/TuhsV>. Acesso em: 26 de julho de 2023.

OLIVEIRA, Jusciele. "A criouliização da língua portuguesa: uma reflexão a partir de filmes contemporâneos de Angola, Cabo Verde e Guiné-Bissau". In: ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele (orgs.). *Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas*. São Paulo: Sesc, 2020, p. 95-107.

OYENIYI, Bukola Adeyemi. "Peoples Without Homes: Displacement and the Security Situation in Africa". In: FALOLA, Toyin; AFOLABI, Niyi (orgs.). *The Human Cost of African Migrations*. Nova Iorque: Routledge, 2007, p. 303-357.

SAAD, Layla. *Me and White Supremacy*, 2018. Disponível em: <https://x.gd/w1zbs>. Acesso em: 26 de julho de 2023.

FILMES

ATLANTIQUE. Direção de Mati Diop. Paris: Les Films du Bal, 2019. 1 vídeo (104 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/watch/81082007>. Acesso em: 26 de julho de 2023.

NANNY. Direção de Nikyatu Jusu. Nova Iorque: Stay Gold Features, 2022. 1 vídeo (98 min). Disponível em: <https://x.gd/lG8fq>. Acesso em: 26 de julho de 2023.