

RELAÇÕES DE GÊNERO E NOVAS CONFIGURAÇÕES DO FEMININO NO CURTA MOÇAMBICANO “PHATYMA” (2010).

Ceição Ferreira (Brasil), ¹Edileuza Penha de Souza (Brasil). ²

Resumo.

A partir do curta-metragem *Phatyma* (2010), dirigido pelo cineasta brasileiro Luiz Chaves e com textos da escritora moçambicana Paulina Chiziane, este artigo, considerando nas contribuições dos estudos de gênero, da teoria do cinema, da crítica feminista, propõe discutir as relações de gênero na região sul de Moçambique e relacionar com a interseção de raça e gênero na cultura brasileira.

Palavras-chave.

Gênero e raça. Cinema. Moçambique. Paulina Chiziane.

Abstract.

From the short film Phatyma (2010), directed by Brazilian filmmaker Luiz Chaves and with texts of the Mozambican writer Paulina Chiziane, this article, considering the contributions of gender studies, film theory, feminist criticism, aims to discuss gender relations in southern Mozambique and to articulate with the intersection of race and gender in Brazilian culture.

Keywords.

Gender and race. Cinema. Mozambique. Paulina Chiziane.

*A palavra quer deitar-se
sozinha, reflexa
contemplar devagar
o sol morre ao silêncio
Não há pressa, não há medo
A palavra quer morrer
quantas vezes for preciso.
“A palavra” (Tânia Tomé)³*

Introdução

As experiências da vida cotidiana nas sociedades contemporâneas estão cada vez mais mediadas, visto a centralidade dos meios de comunicação como instâncias produtoras de sentido, capazes de criar e consolidar determinadas narrativas, imagens e visões de mundo, em detrimento de outros; e também de instituir valores e representações impor novos significados, condutas e afetos, que incidem como normas e regimes de verdades nos processos de subjetivação dos indivíduos.

Por tais razões, é que Motta (2012) ressalta a necessidade de estudar como são elaboradas as narrativas, sejam elas literárias, históricas ou audiovisuais, pois isso significa entender quem somos, ou seja, a partir da herança ancestral de contar histórias, que implica também fazer parte delas, compreender a experiência constitutiva do sujeito; e também compreender como homens e mulheres criam representações e apresentações do mundo. Assim, o autor defende o quanto as narrativas não apenas representam, mas organizam, ajudam a constituir a realidade.

Ao considerar a função narrativa como elemento central da cultura, a partir da qual é possível uma experiência de tempo que está no presente, e simultaneamente perpetua o passado e promete um futuro, Luz (2002) ressalta que o cinema passa a ser o grande contador de histórias da Era Moderna e assim, passa a desempenhar também um papel histórico e antropológico, na medida em que constrói não apenas a representação da sociedade da qual faz parte, de seu tempo histórico, mas também a do Outro. Deste modo, segundo o autor, o cinema tem contribuído para a construção de um imaginário hegemônico.

Reconhecendo essa natureza ideológica das narrativas e imagens, especialmente as veiculadas pelo cinema, é que se propõe discutir a condição feminina e as relações de gênero no curta-metragem *Phatyma*. Lançado em 2010 e dirigido pelo cineasta brasileiro Luiz Chaves, este filme é resultado de uma parceria entre esse diretor e a escritora moçambicana Paulina Chiziane.

Desta forma, objetiva-se articular a narrativa cinematográfica do curta *Phatyma*, que destaca a história de vida, os anseios, as inquietações e principalmente, a postura ativa de uma menina moçambicana; com a narrativa pessoal da escritora Paulina Chiziane, veiculada no ensaio *Eu mulher... por uma nova visão do mundo*, e assim também relacionar com a interseção de raça e gênero no contexto brasileiro, problematizando assim o lugar social das mulheres negras brasileiras.

Narrativas que aprisionam, imagens que controlam.

Por meio da voz da protagonista e narradora Phatyma, aliás, desta e de vários outros femininos que emergem dessa narrativa, é que tal curta nos apresenta em forma e conteúdo uma perspectiva diferenciada para se pensar o olhar eurocêntrico que ainda prevalece sobre a representação das mulheres negras e africanas, suas culturas, identidades e valores no cinema dominante, que ainda veicula resquícios de um imaginário colonial/patriarcal.

Tal perspectiva eurocêntrica se expressa nas hierarquizações e estereótipos que permeiam a literatura, a historiografia, o cinema e os conteúdos veiculados pela mídia e naturalizam as relações de poder e os processos de exclusão.

Ao problematizar a construção de estereótipos, a escritora nigeriana Chimamanda Adichie alerta para “O perigo da história única”, presentes nas primeiras histórias que escreveu quando criança, nas quais as situações, os personagens e seus hábitos se pareciam mais com os livros americanos e britânicos que ela lia, que do que com o seu

cotidiano. Também o ponto de vista de sua mãe com relação à empregada da família, direcionou a escritora a vê-la somente limitada à pobreza.

Brincando com essas “histórias únicas”, é que Chimamanda relata o estranhamento que causou nos Estados Unidos, como poderia uma nigeriana falar inglês tão bem? Assim como sua colega, muitas pessoas não sabem que este também é o idioma oficial da Nigéria. A partir de suas memórias e vivências, a escritora analisa as simplificações e distorções que predominam nas representações sobre seu país e sua cultura. Contudo, ela afirma que:

Todas essas histórias fazem de mim quem eu sou. Mas insistir somente nessas histórias negativas é superficializar minha experiência e negligenciar as muitas outras histórias que me formaram. A “única história cria estereótipos”. E o problema com estereótipos não é que eles são mentira, mas que eles são incompletos. Eles fazem uma história tornar-se a única história (ADICHIE, 2009, p. 4).

De acordo com Freire Filho (2004), estereótipo deriva do grego *stereós* (“sólido”) + *týpos* (“molde”, “marca”, “sinal”). Inicialmente, restrito ao jargão da imprensa e da tipográfica, o vocábulo ingressou metaforicamente no campo das ciências sociais nos anos de 1920, com a publicação de *Public opinion* ([1922] 1965), “o livro fundador dos estudos midiáticos americanos”, do escritor e colunista político estadunidense Walter Lippmann, que oscila entre duas noções distintas de estereótipo: (a) uma de base psicológica, que descreve o estereótipo como uma forma de criar uma sensação de ordem, em meio ao frenesi da vida social e das cidades modernas; (b) e outra, de índole ostensivamente política, apresenta os estereótipos como construções simbólicas enviesadas, infensas à ponderação racional e resistentes à mudança social.

Com base nessas definições de Lippmann, Freire Filho (2004) argumenta que, apesar de atuar como uma forma de impor um sentido de organização ao mundo social, o estereótipo se diferencia de forma significativa, porque visa impedir qualquer flexibilidade de pensamento na apreensão, avaliação ou comunicação de uma realidade ou alteridade, buscando assim a manutenção e a reprodução das relações de poder, desigualdade e exploração, assim como a justificação de comportamentos hostis e até mesmo letais.

Nesse sentido, vale salientar a relevância do conceito de estereótipo nas discussões e análises sobre a representação de grupos minoritários⁴. Muito comum nos meios de comunicação e no cinema, o estereótipo é uma prática de significação utilizada para simplificar a diferença, enquadrando-a em um formato e em um discurso já previamente definidos, o que confirma a dimensão política da representação, que implica falar por e sobre os outros, uma estratégia de manutenção do *status quo*.

Se, por um lado, o cinema é mimese e representação, por outro, é também enunciado, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente localizados. Não basta dizer que a arte é construída. Temos de perguntar: Construída para quem e em conjunção com quais ideologias e discursos? Nesse sentido, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético quanto político, de delegação da voz (STAM, 2003, p.305).

Damasceno (2008) analisa as construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro a partir do caso da sul-africana de etnia khoi-san, Sara Bartman, a Vênus Hotentote, exposta como atração em exposições públicas e “espetáculos” científicos europeus, devido segundo à autora as suas características corporais, como as nádegas protuberantes, que despertavam grande fascínio entre os viajantes e colonizadores.

Após sua morte, Sara Bartman teve seu corpo e particularmente sua genitália examinada, como objeto de análise da ciência para determinar e diferenciar o corpo da mulher negra como anormal ao padrão europeu, que segundo Damasceno (2008) foi usado para justificar sua hipersexualidade da Vênus de Hotentote, característica que ainda prevalece na construção de estereótipos sobre a mulher negra, africana ou brasileira.

A feminista negra estadunidense Patricia Hill Collins (2000), propõe o conceito de “imagens controladoras” (*controlling images*), para analisar a função social dos estereótipos em sua estreita ligação com formas estruturais de desigualdade. “Essas imagens controladoras são designadas para fazer racismo, sexismo, pobreza e outras

formas de injustiça social parecem naturais, normais, como partes inevitáveis de nossa vida cotidiana” COLLINS, 2000, p. 69)⁵.

Nesse sentido pode-se observar como “parece natural” a condição que historicamente é reservada às personagens femininas negras na produção simbólica, mas que revela as hierarquias e relações de poder. No Brasil, a interseção do racismo e do sexismo está presente tanto nas práticas cotidianas, quanto na produção simbólica.

A partir dessa breve abordagem dos estereótipos é que busca-se contextualizar os significados do curta-metragem *Phatyma*, especialmente no que se refere à representação do(s) feminino(s) e das relações de gênero.

Phatyma: a menina que deseja construir sua própria história

Para desenvolver a investigação proposta, será utilizada a metodologia de análise fílmica, que segundo Penafria (2009), designa o processo de decompor o filme e em seguida, descrever, interpretar as relações entre os elementos decompostos. Para isso, a autora enaltece que é preciso atentar-se para o conteúdo (história contada, diálogos, etc) e principalmente, para os aspectos formais de um filme (enquadramentos, trilha sonora, ângulos, figurino, cenografia, etc.), por meio dos quais o diretor constrói a narrativa audiovisual e exprime de maneira implícita seu ponto de vista.

Dessa forma, serão utilizadas algumas sequências do filme, com o propósito de identificar: a) a construção da protagonista e suas relações com os outros personagens e com o ponto de vista do diretor; b) a forma com a imagem fílmica (enquadramentos, movimentos e ângulos de câmera, etc) situam Phatyma dentro da narrativa; c) os significados da utilização de outros elementos da linguagem cinematográfica, como iluminação, vozes e sons (diegéticos e extra-diegéticos).

Um enfoque nas “vozes” e “discursos” é apontado por Shohat e Stam (2006) como uma alternativa metodológica, uma possibilidade de abandonar a ênfase na verossimilhança

como espaço único de autenticidade, em favor de uma linguagem de “discursos”, chamando atenção assim para a voz, o diálogo a língua, a entonação, a polifonia. Tais autores defendem que “o conceito de voz sugere uma metáfora de infiltração através de fronteiras, que como o som no cinema, remodelam a própria espacialidade [...] (SHOHAT; STAM, 2006, p.309).

Já nessa sequência inicial, é por meio da voz que a personagem assume o lugar de sujeito. A partir das histórias que ouviu, Phatyma narra seu nascimento (Figura 1). Sua voz em *off* alia-se a uma metáfora visual na qual são destacadas referências femininas, mulheres que a apresentam à lua⁶, as sombras de outras mulheres, que cantando e dançando festejam tal acontecimento. Embora não seja mostrado diretamente, pode-se perceber a presença dos homens, pelas mãos que tocam os tambores.

Figura 1– O nascimento de Phatyma.



Fonte: Phatyma (Luiz Chaves, 2010).

É na conjunção entre a lua, as anciãs, o canto e dança de mulheres mais jovens que a menina narradora, usando o recurso de voz em *off* nos diz seu nome, Phatyma, que significa brilho, numa direta associação com a luz da lua (Figura 1). O uso da voz em *off* mostra-se relevante, porque ela “[...] constitui uma negação do enquadramento como limite”, conforme destaca a teórica feminista Mary Ann Doane (1991, p.462).

A postura reflexiva de Phatyma diante dos limites impostos pela subordinação das mulheres encontra ressonâncias com as reflexões propostas pela escritora Paulina Chiziane. São mulheres do sul de Moçambique, e apesar das diferenças de idade, percebem de maneira crítica os papéis sociais atribuídos a homens e mulheres, ainda associados à diferença biológica, que nas sociedades africanas ou no ocidente ainda justificam as relações de poder nos espaços público e privado.

No ensaio *Eu, mulher...por uma nova visão de mundo*, Paulina Chiziane a partir de suas memórias e experiências pessoais, problematiza as desigualdades de gênero existentes nessa região do país.

Na infância a rapariga brinca à mamã ou a cozinheira, imitando as tarefas da mãe. São momentos muito felizes, os mais felizes da vida da mulher tsonga. Mal vê a primeira menstruação é entregue a marido por vezes velho, polígamo e desdentado. À mulher não são permitidos sonhos nem desejos. A única carreira que lhe é destinada é casar e ter filhos. [...] Foi neste ambiente que eu nasci, numa família de pai, mãe e oito filhos. Pertencço a uma família pequena comparada com as restantes onde havia duas ou mais esposas. Como me tornei escritora? É algo que não sei responder. Apenas posso dizer que a escrita escolheu-me, da mesma forma que a natureza me tornou mulher. Posso confirmar que a minha vivência também contribuiu para conduzir-me a este caminho. [...] As minhas memórias mais remotas são das noites frias à volta da lareira, ouvindo histórias da avó materna. Nas histórias onde havia mulheres, elas eram de dois tipos: uma com boas qualidades, bondosa, submissa, obediente, não feiticeira. Outra era má, feiticeira, rebelde, desobediente, preguiçosa. A primeira era recompensada com um casamento feliz e cheio de filhos; a última era repudiada pelo marido, ou ficava estéril e solteirona (CHIZIANE, 2013, p.201).

Também é com as anciãs que Phatyma aprende sobre o que é ser “homem” e o que é ser “mulher”. Tal sequência, pela cor amarelada e a ausência de trilha sonora, contrasta com o caráter festivo das cenas iniciais de seu nascimento. A personagem aparece junto à mãe e à avó, que fazem serviços domésticos. Elas permanecem ali, enquanto marido e filhos saem, vão trabalhar e estudar fora (Figura 2), pois como afirma a protagonista “a mim foi ensinado que tenho que ficar em casa”.

Figura 2– Aprendizado e vivência com as matriarcas.



Fonte: Phatyma (Luiz Chaves, 2010).

Vale salientar a forma como a narrativa explora a relação de Phatyma com a mãe, embora seja evidente no decorrer da narrativa, o desejo da protagonista construir sua própria história, não se trata simplesmente de negar o modelo materno, mas de reconhecer suas limitações, pois Phaty, se coloca no lugar da mãe, que assim como ela deve ter tido sonhos, mas não pôde trilhar outros caminhos, outros devires.

A infância de Phatyma é marcada por relações de amor e afeto. Desde o seu nascimento observa-se o desejo de toda sua família para que sua vida seja traçada por um caminho de luz e espiritualidade. O que se vê na tela é uma criança feliz, cheia de sonhos, incompletudes e questionamentos, amparada pela proteção e pelos saberes ancestrais de seu povo, especialmente das mulheres mais velhas.

O papel central das anciãs e dos anciãos na transmissão de saberes, valores e princípios, mas a também a consciência crítica de Paulina Chiziane e também de Phatyma se relacionam com a noção de sabedoria apontada pelo filósofo ganense Noah K. Dzobo (1992), como resultado de quatro categorias de conhecimentos: a) o que é passado oralmente, transmitido pelos pais e pelos mais velhos aos mais jovens; b) o que é adquirido por meio da reflexão, de natureza dedutiva e contemplativa; c) o conhecimento obtido pelo processo de aprendizado da educação escolar, ou seja, o “conhecimento dos livros”; e o conhecimento ganho como resultado do desenvolvimento da consciência das coisas, relações, situações, de compreensão dos princípios que as fundam. Segundo o autor, esse quarto tipo de conhecimento é o que conduz à sabedoria, e torna livre quem o detém.

Considerando a natureza polissêmica e polifônica da narrativa da narrativa audiovisual, é possível perceber como esses quatro tipos de conhecimento são retratados no filme *Phatyma*, reiterando assim a afirmação de Carrière (2006, p. 22), de que os “os cineastas perceberam que a memória da imagem, pode às vezes, ser mais forte e duradoura do que a de palavras e frases”.

Na cena em que Phatyma põe-se de joelhos, ela se coloca na posição conferida à mulher diante dos homens e de todo o sistema, para questionar o privilégio de ser homem, “de poder querer e não querer”; e também o lugar de subordinação das mulheres, como mães, como esposas, como objeto, como moeda de troca.

Ao afirmar “podemos não ser, não ter, nem sequer se pertencer”, a personagem reconhece a dominação que lhe é imposta pela desigualdade de gênero, e também por outros marcadores sociais como a questão étnico-cultural, mas metaforicamente, pelo uso de efeitos na imagem fílmica ela “sai de seu corpo”, coloca-se de pé e vai a procura de si.

Acerca do papel sociocultural e político da mulher moçambicana, Teixeira (2009) afirma que ele ganhou diferentes contornos na história colonial e do período pós-colonial, como por exemplo, as províncias do Norte, com predomínio do grupo étnico Macua, e do centro de Moçambique (Tete, Zambézia, Sofala e Manica) são essencialmente matrilineares, enquanto que nas regiões do Sul – Gaza, Inhambane e Maputo – a organização familiar patrilinear é dominante, fazendo-se a sucessão por linha paterna.

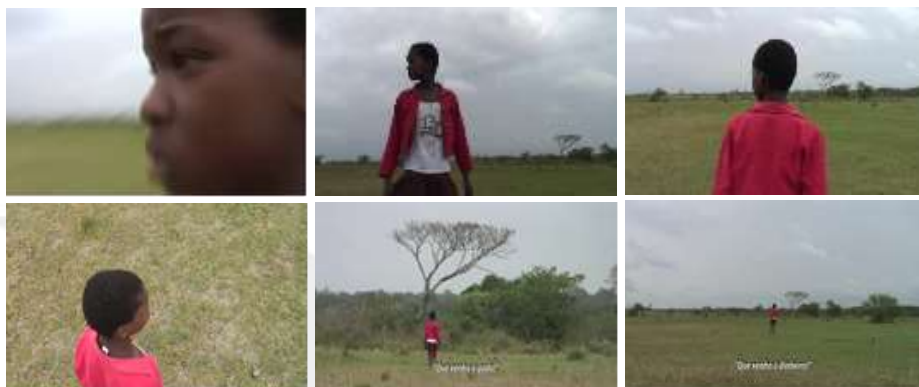
Para discutir essas especificidades e complexidades que constituem os vários eixos de opressão da condição feminina em contextos culturais diferentes, vale considerar as contribuições dos estudos pós-coloniais, principalmente no que se refere à desconstrução de categorias como “mulher” e “patriarcado”, o que implica também problematizar a postura essencialista que ainda é predominante na crítica feminista ocidental, e se mostra insuficiente para se pensar as complexas interações e relações de poder e subordinação que constituem o contexto pós-colonial.

A presunção política de ter de haver uma base universal para o feminismo, a ser encontrada numa identidade supostamente existente em diferentes culturas, acompanha frequentemente a ideia de que a opressão das mulheres possui uma forma singular, discernível na estrutura universal ou hegemônica da dominação patriarcal ou masculina. A noção de um patriarcado universal tem sido amplamente criticada em anos recentes, por seu fracasso em explicar os mecanismos da opressão de gênero nos contextos culturais concretos em que ela existe. Exatamente onde esses vários contextos foram consultados por essas teorias, eles o foram para encontrar “exemplos” ou “ilustrações” de um princípio universal pressuposto desde o ponto de partida. Esta forma de teorização feminista foi criticada por seus esforços de colonizar e se apropriar de culturas não ocidentais, instrumentalizando-as para confirmar noções marcadamente ocidentais de opressão [...] (BUTLER, 2012, p. 20).

Esses questionamentos sobre as diferenças no interior dos estudos feministas e de gênero, também marcaram presença na crítica feminista cinematográfica desde os anos de 1970. Segundo Ricalde (2002), a tendência de falar em nome de todas as mulheres deu lugar à fragmentação, onde as análises da representação e do discurso cinematográfico passaram a considerar também raça, classe social e orientação sexual na constituição do gênero.

Outro momento relevante do filme, é quando Phatyma aparece sozinha no meio de uma pastagem, ela parece perdida, e os movimentos desordenados da câmera, que gira rapidamente, a enquadra de diversos ângulos confirmam sua confusão mental; e depois vai se distanciando da personagem, que aos poucos desaparece no meio da paisagem (Figura 3).

Figura 3– O significado de ser uma rapariga no Sul de Moçambique



Fonte: Phatyma (Luiz Chaves, 2010).

Em *off* ouve-se as frases “que venha o gado”, “que venha o dinheiro”. É como a ajuda de Paulina Chiziane que compreendemos o que diz a personagem. Segundo a escritora:

Na etnia Tsonga (minha etnia) quando uma rapariga nasce, a família e os amigos saúdam a recém-nascida dizendo: *hoyo-hoyo mati* (bem vindo a água), *atinguene tipondo* (que entre o dinheiro), *hoyo-hoyo tihomo* (bem vindo o gado). O nascimento de uma rapariga significa mais uma força de ajuda a transportar água, mais dinheiro ou gado cobrado pelo lobolo⁷ (CHIZIANE, 2013, p. 201) (grifo da autora).

Esse trecho do filme faz alusão à condição feminina numa sociedade patriarcal, como objeto de troca por parte dos homens, que dominam as esferas de poder e a tomada de decisão. Mas a narrativa não só apresenta tal contexto, ela problematiza-o, fazendo com que por meio da imagem fílmica, aquele/a que assiste seja capaz de se colocar no lugar de Phatyma, sozinha, aparentemente sem rumo.

Nas sequências seguintes, nas quais a protagonista aparece no ambiente escolar, o curta-metragem parece indicar outros caminhos, outros devires possíveis a essa menina. Desde o fim da guerra em 1992, Moçambique tem conseguido reduzir a pobreza e consequentemente a mortalidade materna e infantil, e também como é mostrado neste filme, o país apresenta avanços no acesso à educação, a partir da qual tem-se buscado a construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

Os cinemas nacionais são campos ricos para a emergência de novos atores da enunciação discursiva, o que coloca em perspectiva as diferentes correlações de forças no jogo do poder simbólico utilizado pela linguagem cinematográfica. Na concepção de Pierre Bourdieu, o

poder simbólico representa o poder de fazer ver e fazer crer. Isso demonstra a importância do cinema como instrumento educativo, uma vez que está direcionado à vida prática, ou seja, ao universo relacional e conjuntural das vivências cotidianas (OLIVEIRA, 2007, p.5).

O acesso à educação significa uma grande conquista para Phatyma, assim como para todas as crianças moçambicanas. Ao analisar o processo de expansão da educação, básica em no país, Mate (2012, p.1) ressalta que “[...]não restam dúvidas que os ganhos alcançados por Moçambique, em trinta e cinco anos de independência, são extraordinários. Todavia, o desenvolvimento do sistema de educação em Moçambique está longe de ser ideal”.

Apesar de toda precariedade das escolas no país (muitas não possuem infraestrutura adequada, falta água, luz, saneamento, carteiras e material escolar nas salas de aula), a obrigatoriedade do ensino gratuito, e o direito à escola tem ressignificado a infância de milhares de meninas e meninos, o que pode ser constatado nas cenas em que Phatyma aparece brincando com outras meninas, ou recebendo um presente de um menino. Logo, percebe-se relações mais flexíveis, bem como uma outra visão sobre as relações de gênero, conforme pode-se observar na seguinte afirmação da protagonista: *“gostei daquela aula em que foi dito que os rapazes e raparigas tem os mesmos direitos”*.

O filme exhibe dois movimentos bem delimitados que se associam a dois espaços também nitidamente demarcados: o da casa, da ruralidade, da tradição e o da escola, do urbano, da modernidade. No perímetro doméstico, as cenas se repetem em evidente rotina: a mãe a pilar, a avó a peneirar. Ambas ensinam à Phatyma a submissão aos homens. Enquanto a menina fica ao pé das duas, seu pai e seus irmãos vão buscar dinheiro na África do Sul ou cuidam do gado. Os espaços masculinos são abertos, fora da casa. As mulheres chopos, do sul moçambicano, aprendem, desde cedo, —a não ser, —a não ter, —a não se pertencer. É isso que Phatyma descobre, quando ingressa na escola. Aí, entra para o clube das raparigas; começa a confeccionar seus brincos, a brincar com as colegas, a namorar os meninos de sua idade. O prazer de se reconhecer inteira, não dependente dos homens de sua família, se choca com os valores que a mãe e a avó sempre lhe passaram (SECCO, 2013, p.46).

Embora Phatyma se alegre com essa nova perspectiva, o mesmo não acontece com sua mãe e avó. A mãe questiona: “se o homem fizer o trabalho da mulher o que ela fará?”

mas a menina argumenta, dizendo “mas mamã eu não estou a dizer que o rapaz e a rapariga são iguais, estou a dizer que os direitos são iguais” (Figura 4).

Figura 4 – O embate: novas configurações do feminino.



Fonte: Phatyma (Luiz Chaves, 2010).

O uso de sombras revela a tensão entre o ponto de vista da menina e o das anciãs (Figura 4), que gesticulam e a orientam como ela deve se comportar com o marido, ressaltam as diferenças entre o que é ensinado na escola e o que se vive em casa. Paralelamente à força de seu argumento que se dissipa, também a sombra de Phaty, entre a mãe e avó vai gradativamente diminuindo.

Em sequência posterior, observa-se que a postura reflexiva da protagonista atinge o clímax. Phatyma se olha no espelho e questiona sua mãe e avó o porquê de mandarem à escola se não concordam o que o é ensinado. Ao olhar diretamente para a câmera, a personagem interpela também os espectadores e espectadoras (Figura 5).

Figura 5– A espectadora diante do espelho de Phatyma.



Fonte: Phatyma (Luiz Chaves, 2010).

Ressalta-se o significado desse procedimento no filme de ficção, pois de acordo com Doane (1991, p. 465) “se um personagem olha e fala para a o espectador, isto constitui um reconhecimento de que o personagem é visto é ouvido em um espaço radicalmente diferente, portanto lido como transgressão”.

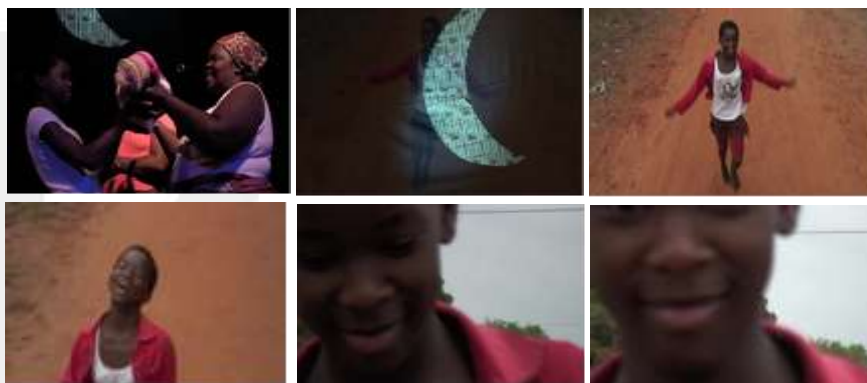
Phatyma desafia as normas, e afirma “eu sei que posso mudar, sei que posso mudar, é minha hora de mudar, posso ser moderna sem negar minhas tradições, eu só quero preparar meu presente e aprender com o passado e ter não medo de ser diferente”. Juntamente com tal fala, o uso de *closes* no rosto da menina, bem como os seus vários reflexos que surgem do espelho parecem se expandir e fazer com a imagem da mãe e da avó outrora maiores do que ela, voltem ao seu tamanho original.

Tais recursos e efeitos utilizados nos revelam como a narrativa destaca a postura insubmissa da personagem, pois não se trata apenas dela, mas de tantas outras mulheres negras que desejam fazer suas próprias escolhas.

“Fui um presente ao amanhecer e meu futuro depende da força da mulher que sou, depende das decisões que eu tomar pra mim”. Essa fala de Phaty marca um possível recomeço para a personagem. Ela e outra mulher seguram o bebê que ela um dia foi, e a oferecem à lua. “Chamo-me Phaty”, Assim como iniciou a narrativa, essa personagem a

finaliza afirmando sua história e identidade, e é capaz de vislumbrar outras perspectivas para seu futuro (Figura 6).

Figura 6– O renascer de Phatyma: luzes e caminhos.



Fonte: Phatyma (Luiz Chaves, 2010).

Também enxergando novas possibilidades, é que Cabrera (2013, p.168) defende a escrita de Paulina Chiziane como “a quebra de uma única história feminina em sua etnia, sobre escrever um romance abordando a mulher, o amor e o sexo, mas, sobretudo a escrita de um romance, por si só, torna-se uma transgressão”.

[...] Com as minhas mãos, afastou pouco a pouco os obstáculos que me cercam e construo um novo caminho na esperança de que, num futuro não muito distante, as mulheres conquistarão maior compreensão e liberdade para a realização dos seus desejos [...] (CHIZIANE, 2013, p. 204).

Considerações Finais.

A partir da análise dessa narrativa audiovisual e também guiadas pelo ensaio *Eu mulher... por uma nova visão de mundo* de Paulina Chiziane, pode-se pensar sobre o que significa ser e tornar-se mulher negra no Brasil.

A antropóloga e feminista negra Lélia Gonzalez afirmava que não se nasce negro, torna-se: “a gente nasce preta, mulata, parda, marrom, roxinha dentre outras, mas tornar-se negra é uma conquista”.

Seguindo a perspectiva de Neuza Santos Sousa no livro *Tornar-se negro*, Lélia Gonzalez parafraseia a famosa frase de Simone de Beauvoir “não se nasce mulher, se torna mulher”, ao reconhecer os papéis de gênero como construtos sociais, culturais e históricos.

Entretanto, o que Lélia propõe é discutir as dificuldades de se tornar e ser negra num país em que o mito da democracia racial ainda é discurso dominante que estabelece os lugares sociais específicos para mulheres e homens negros, principalmente numa condição de subalternidade, ao mesmo tempo que apregoa por meio do afeto, a inexistência de desigualdades.

Essa apropriação da frase de Simone de Beauvoir pode ser compreendida também como uma crítica a primazia do gênero como eixo primário de opressão feminina, visto a experiência histórica diferenciada das mulheres negras brasileiras, marcada pela interseção das desigualdades de raça, gênero e classe.

Ao questionar uma visão monolítica da identidade feminina que ainda predomina no movimento feminista brasileiro, Sueli Carneiro (1994, p.190) nos interpela: “afinal, que cara têm as mulheres deste país? Quando falamos do mito da fragilidade feminina que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando?”. Em seguida, ela responde:

Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas este mito, porque nunca foram tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas como vendedoras, quituteiras, prostitutas etc.; mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! (CARNEIRO, 1994, p.190).

Essas diferenças entre as mulheres brasileiras, que se expressam em privilégios para umas e desvantagens para outras, revelam que as mulheres negras ainda são “invisibilizadas” na historiografia, no discurso literário, nos meios de comunicação e na produção cinematográfica, ora pelo estereótipo, ora pela ausência.

O curta metragem *Phatyma* enaltece um elemento fundamental no cinema, que é a voz, ou melhor, as vozes femininas negras que emergem desse filme. Doane (1983, p. 474) afirma que “a voz parece se prestar como alternativa frente à imagem, como meio potencialmente viável onde a mulher “pode fazer-se ouvir”.

Mostra-se pertinente e absolutamente necessário que emerjam novas vozes, capazes de representar os modos diferenciados de perceber e de narrar suas identidades. Que os novos modos de produção, consumo e recepção possibilitem às mulheres negras a construção de narrativas audiovisuais que retratem suas memórias, experiências, relações de pertencimento, protagonismos e sonhos.

Referências bibliográficas.

- ABOIM, S. (2008). Masculinidades na encruzilhada: hegemonia, dominação e hibridismo em Maputo. *Análise Social* XLIII (2), p. 273-295.
- ADICHIE, C. N. (2009). *O perigo de uma única história*. Conferência anual Ted Global, Oxford. Tradução: Erika Barbosa. Disponível em: <http://www.osurbanitas.org/osurbanitas9/Chimamanda_Adichie.pdf>. Acesso em: 12 set.2014.
- BUTLER, J. (2012). *Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar, 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CHIZIANE, P. (2013). Eu mulher... por uma nova visão do mundo. *Abril*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 199-205.
- CABRERA, B. C. (2013). A vida das mulheres moçambicanas: a visão literária como quebra da história silenciada e única. *Seminário Internacional de Estudos Literários (SINEL)- travessias e tessituras: a literatura e outros processos culturais*. Frederico Westphalen/RS, p.163- 172.
- CARRIÈRE, J.C. (2006). *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CARNEIRO, S. (1994) Identidade Feminina. In: SAFFIOTI, H. I. B.; MUÑOZ-VARGAS, M. (orgs.) *Mulher brasileira é assim*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos/NIPAS; Brasília: UNICEF, p. 187-194.
- CHIZIANE, P. & CHAVES, L. **Phatyma**. [curta metragem]. Produção de AfricaMakiya, direção de Luiz Chaves. Moçambique, 2010. 09 min.49s. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=NBKbFGxM1-k>>. Acesso em: 22 maio. 2014.
- COLLINS, P.H. (2000). *Black Feminist Thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. New York, London, Routledge.
- DAMASCENO, J. (2008). O corpo do outro: construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro. *Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder*, Florianópolis.
- DOANE, M. A. (1991). A voz no cinema: a articulação do corpo no espaço. In: XAVIER, I.(org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Graal, p.455-475.
- DZOBO, N.K.(1992). Knowledge and truth: Ewe and Akan conceptions. In: WIREDU, Kwasi; KUWAME, Gyekye. *Person ad community: Ghanaian Philosophical Studies I*, Washington: Council for Research of Values and Philosophy, p. 73-83

- FREIRE FILHO, J. (2004). Mídia, estereótipo e representação das minorias. *Revista ECO-PÓS*, vol. 7, nº 2, p. 45-71.
- LUZ, R. (2002). *Filme e Subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- MATE, G. (2012). *Qualidade da educação em Moçambique: colapso ou desafio?*. RECAC- Comunicação e direitos humanos, p.1-3.
- MOTTA, L.G. (2012). Por que estudar narrativas? In: MOTA, C.L., MOTTA, L. G. & CUNHA, M.J.(orgs.). *Narrativa midiáticas*. Florianópolis: Insular, p.23-32.
- OLIVEIRA, D.M (2007). O cinema entre o silêncio dos sentidos e a polissemia discursiva. In: GUILHEM, D., DINIZ, D. & ZICKER, F.(Ed.). *Pelas Lentes do Cinema: ética em pesquisa e bioética*. Brasília: LetrasLivres; EdUnB, v. 1, p. 33-48.
- PENAFRIA, M. (2009). Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, 2009, Lisboa. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>> Acesso em: ago. 2014.
- RATTS, A.& RIOS, F. (2010). *Lélia Gonzalez*. São Paulo: Selo Negro.
- RICALDE, M. C. C. (2002). Feminismo y teoría cinematográfica. *Escritos -Revista del centro de Ciencias del Lenguaje*. n.25, enero-junio, p.23-48.
- SECCO, C. L. T. (2013, dezembro). Phatyma e o sonho de mudar o mundo. *Mulemba*, n.9 - UFRJ - Rio de Janeiro.
- SODRÉ, M. (2005). Por um conceito de minoria. In: PAIVA, R. & BARBALHO, A. (orgs.) *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Paulus, p. 11-14.
- SOUZA, N. S. (1983). *Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- SHOHAT, E. & STAM, R. (2006) *Crítica da imagem eurocêntrica*. Editora Cosac Naify.
- STAM, R. (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Papirus Editora.
- TEIXEIRA, A.L.(2009). A construção sociocultural de gênero e raça em Moçambique: continuidade e ruptura nos períodos colonial e pós-colonial. *6º Congresso SOPCOM*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2009.

¹ **Ceição Ferreira** (Conceição de Maria Ferreira Silva) é jornalista e doutoranda em Comunicação na Universidade de Brasília (UnB), na linha de pesquisa Imagem e Som. Desenvolve atividades de ensino e pesquisa nas áreas de comunicação, cinema, identidades culturais, raciais e de gênero. Email: ceicaferreira@gmail.com

² **Edileuza Penha de Souza** é Doutora em Educação, Tecnologias e Comunicação (UnB). Historiadora, Pesquisadora e Docente nas áreas de cinema, educação, ações afirmativas e políticas de promoção da igualdade de gênero, raça e etnia. Email: edileuzapenhadesouza@gmail.com

³ Tania Tomé é cantora, poeta e compositora moçambicana.

⁴ A noção de minoria é utilizada aqui de acordo com Sodré (2005), uma minoria abrange os grupos sociais que não possuem voz, que estão impossibilitados de falar, de ter voz e intervir nas esferas de tomada de decisão e poder; e uma elite, constituída por grupos hegemônicos que detêm poder sobre a maior parte dos recursos econômicos.

⁵ Tradução livre das autoras: “These controlling images are designed to make racism, sexism, poverty, and other forms de social injustice appear to be natural, normal, and inevitable parts de everyday life”. (COLLINS, 2000, p. 69).

⁶ Segundo Secco (2013, p.45) trata-se do ritual do Quenguêlêquêze, que é a ocasião em que, no sul de Moçambique, muitas etnias tradicionais festejam o nascimento de uma criança, apresentando-a à lua e semeando pedidos de proteção e sorte para ela [...] Phatyma, recém-nascida, é retirada das sombras e oferecida, pelas mulheres mais velhas de sua vila, à lua. Ela carrega, na própria onomástica, a luz do luar. Seu nome significa brilho. O brilho de existir livremente [...].

⁷ Lobolo ou lovolo (grafia oficial changana) “é a palavra local para designar o preço da noiva”, consistindo “numa cerimónia em que a linhagem feminina é ritual e economicamente recompensada para garantir a passagem da mulher e dos seus filhos para a família do marido” (ABOIM, 2008, p. 276).