



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

MÁRCIO PRIMO DE ARAÚJO CITÓ JÚNIOR

O FANTÁSTICO E O FANTASMAGÓRICO EM *ATLANTIQUE* (2019)

FORTALEZA

2026

MÁRCIO PRIMO DE ARAÚJO CITÓ JÚNIOR

O FANTÁSTICO E O FANTASMAGÓRICO EM *ATLANTIQUE* (2019)

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ines Dieuzeide Santos Souza

FORTALEZA

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- C528f Citó Júnior, Márcio Primo de Araújo.
O fantástico e o fantasmagórico em Atlantique (2019) / Márcio Primo de Araújo Citó Júnior. – 2026.
81 f. : il. color.
- Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Cinema e Audiovisual, Fortaleza, 2026.
Orientação: Profa. Dra. Maria Ines Dieuzeide Santos Souza.
1. Fantástico. 2. Realismo fantasmagórico. 3. Cinema africano. 4. Cinema senegalês. I. Título.
CDD 791.4
-

MÁRCIO PRIMO DE ARAÚJO CITÓ JÚNIOR

O FANTÁSTICO E O FANTASMAGÓRICO EM *ATLANTIQUE* (2019)

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Aprovado em: 27/01/2026.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Ines Dieuzeide Santos Souza (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Ma. Shirley Mônica Silva Martins
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Yuri Firmeza
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal do Ceará, ao Instituto de Cultura e Arte e ao Curso de Cinema e Audiovisual pela formação. À Pró-Reitoria de Cultura pelo Programa de Promoção da Cultura Artística, meio pelo qual fui bolsista no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno em 2024, onde conheci os servidores que lá trabalhavam; abraços, Grá Dias e Linekely Aguiar. À Pró-Reitoria de Assistência Estudantil pelas políticas de permanência, em especial o Restaurante Universitário e o Auxílio Concludente, usufruídos por mim.

À Maria Ines Dieuzeide pela orientação, presença, atenção e contribuições na realização desta pesquisa, e também por ser uma docente admirável.

Aos meus pais, Auricélia Bandeira e Márcio Citó, por terem me proporcionado a oportunidade de me dedicar exclusivamente aos estudos, como deveria ser comum a todos os estudantes em formação escolar ou acadêmica.

A Roberta Eveline e Thaís de Sá pela assistência às minhas monstruosidades.

À Shirley Martins por, numa tarde de olhos marejados, reconhecer minha presença, embora eu não seja de falar muito. Lembro com afeto das suas palavras.

Aos meus amigos e colegas pela companhia de incontáveis horas ao longo da graduação, entre salas de aula, refeitórios, ônibus, ruas, esquinas, casas, bares, festas, cinemas, mares, rios, estradas, manhãs, tardes, noites, madrugadas. Entre o céu e o inferno. Agradeço por adoçarem o vazio da concha que preenche meu peito.

A Débora Moraes, Lohayne Oliveira e Maria Tamires pelo carinho na escuta e na compreensão.

A Gisele Gondim e Lívia Saboia pela motivação e por estarem presentes de maneira tão solícita.

A João Vitor Rodrigues, Mauro Salu, Vitória Almes e Yang Brandão pelo sarcasmo necessário para rirmos de nós mesmos, deixando a vida mais leve.

A Clarice Nascimento e Victor Emanuel Borges por balançarem o véu que separa o bem do mal no meu oceano. Que nunca nos falte o supérfluo.

Àqueles que, mesmo sem compor meu círculo mais próximo, sempre me encontraram com bondade e respeito.

Por fim, agradeço aos fantasmas que me guiam, aos que me assombram, aos que eu já fui e aos que eu ainda serei.

Maria na beira da praia
Viu a saudade chegar
O mar molhando a saia
Os olhos molhando o mar

(Zambelê, 1978)

RESUMO

Esta pesquisa investiga o uso de elementos fantásticos no longa-metragem franco-senegalês *Atlantique* (2019), dirigido por Mati Diop, entendendo de que maneira eles podem ser significativos para uma perspectiva contra-colonial no audiovisual. Na carreira da realizadora, a spectralidade está presente desde a sua primeira direção, em harmonia com temáticas que atravessam sua vida pessoal. A partir de um paralelo entre o gênero literário do realismo mágico ou realismo maravilhoso, predominante na América Latina, e a tendência cinematográfica contemporânea do realismo fantasmagórico, no leste asiático — ambas estéticas conectadas à cultura animista dos países de seus realizadores —, é visto que *Atlantique* também possui íntima relação histórica e sociocultural com o Senegal e com a África, além de reivindicar uma perspectiva promissora de futuro para a negritude. Isso se dá, ao analisar a obra e seus elementos simbólicos, pela maneira como Mati Diop filma o drama dos personagens, unindo o sobrenatural ao cotidiano de suas vidas.

Palavras-chave: *Atlantique*; *Atlantics*; fantástico; realismo mágico; realismo maravilhoso; realismo fantasmagórico; cinema africano; cinema senegalês.

ABSTRACT

This research investigates the use of fantastic elements in the Franco-Senegalese feature film *Atlantique* (2019), directed by Mati Diop, examining how it can be meaningful for a counter-colonial perspective in audiovisual media. Throughout the filmmaker's career, spectrality has been present since her first directorial work, in harmony with themes that permeate her personal life. By drawing a parallel between the literary genre of magical realism or marvelous real, predominant in Latin America, and the contemporary cinematic tendency of ghostly realism in East Asia — both aesthetics connected to the animist cultures of the artists' countries — it is observed that *Atlantique* also maintains a close historical and sociocultural relationship with Senegal and with Africa, besides claiming a promising future perspective for blackness. This is achieved, through an analysis of the film and its symbolic elements, through the way Mati Diop films the characters' drama, merging the supernatural with the everyday aspects of their lives.

Keywords: Atlantique; Atlantics; fantastic; magical realism; marvelous real; ghostly realism; African cinema; Senegalese cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — <i>Sankofa</i>	35
Figura 2 — Primeiro plano do filme.....	38
Figura 3 — Operários trabalhando.....	38
Figura 4 — Operário descansando.....	39
Figura 5 — Souleiman mira a paisagem.....	39
Figura 6 — POV de Souleiman.....	39
Figura 7 — O mar na sequência de abertura.....	40
Figura 8 — Souleiman ainda mira a paisagem.....	40
Figura 9 — Ada sorri para Souleiman.....	41
Figura 10 — Souleiman sério.....	41
Figura 11 — Plano do mar.....	41
Figura 12 — Ada e Souleiman em frente ao mar.....	41
Figura 13 — Ada passa por uma viela.....	42
Figura 14 — Ada caminha ao lado da linha de trem.....	42
Figura 15 — Omar e Ada no <i>resort</i>	43
Figura 16 — Ada chora na sacada.....	43
Figura 17 — Vista da sacada.....	43
Figura 18 — Primeiro quarto vazio.....	44
Figura 19 — Objetos sobre a caixa de som.....	44
Figura 20 — Segundo quarto vazio.....	44
Figura 21 — Reflexos no espelho.....	44
Figura 22 — Detalhe do perfume.....	44
Figura 23 — Detalhe da cortina.....	44
Figura 24 — Ada caminha na praia.....	46
Figura 25 — Ada pula a janela.....	46
Figura 26 — Vela acesa no chão.....	46
Figura 27 — Ada reza.....	46
Figura 28 — Ada deitada.....	47

Figura 29 — Ada acorda rapidamente.....	47
Figura 30 — Cortina esvoaçando 1.....	47
Figura 31 — Cortina esvoaçando 2.....	47
Figura 32 — O mar durante o monólogo 1.....	48
Figura 33 — O mar durante o monólogo 2.....	48
Figura 34 — Souleiman apagando a vela.....	48
Figura 35 — Ada deitada através da cortina.....	49
Figura 36 — Ada olhando a vela.....	49
Figura 37 — Velas apagadas.....	49
Figura 38 — Ada no casamento.....	50
Figura 39 — Ada olha para o mar.....	51
Figura 40 — Vista da tempestade que chega.....	51
Figura 41 — Lua sobre a cidade.....	52
Figura 42 — Detalhe do colchão queimado.....	52
Figura 43 — Issa prestes a acordar.....	52
Figura 44 — Issa encara o colchão.....	53
Figura 45 — Segundo detalhe do colchão queimado.....	53
Figura 46 — Porta-retrato com foto de Souleiman.....	53
Figura 47 — Issa entra no quarto de Souleiman.....	54
Figura 48 — Issa atravessa a cortina.....	54
Figura 49 — Issa refletido no espelho.....	54
Figura 50 — Issa olha pela fresta.....	54
Figura 51 — Issa vê o mar.....	54
Figura 52 — Issa passa mal de calor.....	55
Figura 53 — Fanta passa mal de calor.....	55
Figura 54 — Insert do mar no entardecer.....	55
Figura 55 — Mariama adormecida.....	55
Figura 56 — Fanta em seu quarto.....	56
Figura 57 — Detalhe das coxas suadas de Fanta.....	56

Figura 58 — Fanta sai do quarto.....	56
Figura 59 — Mulher pula um muro.....	56
Figura 60 — As mulheres atravessam a rua.....	56
Figura 61 — Elas continuam a atravessar a rua.....	56
Figura 62 — Costas das mulheres andando pela rua.....	57
Figura 63 — Uma nova vizinhança.....	57
Figura 64 — Silhueta das mulheres andando.....	57
Figura 65 — Andar superior de uma casa.....	58
Figura 66 — Silhueta das mulheres sentadas na sala.....	58
Figura 67 — Mulher sentada na escada.....	58
Figura 68 — Mulher olhando para Ndiaye.....	59
Figura 69 — Vista da cidade.....	60
Figura 70 — Fanta no quarto de Ndiaye.....	61
Figura 71 — Fanta desce as escadas.....	61
Figura 72 — A casa pega fogo ao longe.....	62
Figura 73 — As mulheres olham o incêndio.....	62
Figura 74 — Issa incorporado fala com Ada.....	62
Figura 75 — Ada desconfiada de Issa 1.....	63
Figura 76 — Ada desconfiada de Issa 2.....	63
Figura 77 — Ada olha para o espelho.....	63
Figura 78 — Reflexo de Souleiman no espelho 1.....	63
Figura 79 — Reflexo de Souleiman no espelho 2.....	63
Figura 80 — Ada corre para a porta.....	63
Figura 81 — Ada volta ao bar.....	64
Figura 82 — Ada entra no bar e vê as mulheres.....	64
Figura 83 — Uma mulher encara Ada.....	64
Figura 84 — Ada olha em volta.....	64
Figura 85 — Fanta encara Ada.....	64
Figura 86 — Ada continua a olhar em volta.....	64

Figura 87 — Mulheres nas mesas.....	65
Figura 88 — Ada ainda olha em volta.....	65
Figura 89 — Mulher conversa com Ada.....	65
Figura 90 — Ada olha para o mar.....	65
Figura 91 — Mar de noite.....	66
Figura 92 — Reflexo do grupo de rapazes no espelho.....	66
Figura 93 — Reflexo de três rapazes no espelho.....	66
Figura 94 — Reflexo de um rapaz no espelho.....	67
Figura 95 — Reflexo de quatro rapazes no espelho.....	67
Figura 96 — Dior chora.....	67
Figura 97 — Fanta reflete o espírito no espelho.....	67
Figura 98 — Fanta ordena Ndiaye.....	68
Figura 99 — Ndiaye entre as mulheres.....	68
Figura 100 — Ndiaye cava as covas.....	69
Figura 101 — Mulher observa Ndiaye.....	69
Figura 102 — Ndiaye continua a cavar.....	69
Figura 103 — Mariama observa Ndiaye.....	69
Figura 104 — Fanta observa Ndiaye.....	69
Figura 105 — Ada vê Issa entrar no bar.....	70
Figura 106 — Issa entra no bar.....	70
Figura 107 — Reflexo de Souleiman com Ada.....	70
Figura 108 — Ada beija Issa.....	70
Figura 109 — No reflexo, Ada beija Souleiman.....	70
Figura 110 — Souleiman aperta a bunda de Ada.....	71
Figura 111 — Ada e Souleiman deitados.....	71
Figura 112 — Mar alaranjado.....	72
Figura 113 — Ada acorda.....	72
Figura 114 — Dior arruma as mesas.....	72
Figura 115 — Ada se olha no espelho.....	72

Figura 116 — Ada olha para a câmera.....72

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	MATI DIOP: UMA CINEASTA DOS ESPECTROS.....	17
3	VISLUMBRES DO SOBRENATURAL.....	22
3.1	O fantástico.....	22
3.2	O fantasmagórico.....	26
4	“UMA GAROTA NEGRA OLHANDO ATRAVÉS DA CÂMERA. O OCEANO. UM BAR VAZIO.”.....	38
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
	REFERÊNCIAS.....	77

1 INTRODUÇÃO

Atlantique (2019) é o primeiro longa-metragem da realizadora franco-senegalesa Mati Diop, que já possuía experiência prévia no cinema como diretora de curtas-metragens e atriz. Gravado em Dakar, a capital do Senegal, o filme conta a história de Ada, uma jovem adulta que está prometida a casamento para Omar, um homem rico, como forma de ascender socialmente. Entretanto, Ada vive uma paixão com Souleiman, proletário que está há meses sem receber salário, assim como seus parceiros de trabalho. Eles decidem emigrar do país em segredo, falecendo pelas condições precárias de navegação no oceano. Acompanhamos, então, Ada lidando com o casamento arranjado enquanto eventos inexplicáveis investigados pela polícia ocorrem na cidade: um incêndio na noite de cerimônia matrimonial e as ações das amigas de Ada, que são incorporadas pelos espíritos daqueles que morreram no mar.

Mati Diop destaca uma visão feminina de uma história sobre ausências, espíritos e violências. Enquanto os falecidos na tentativa de emigração são homens, a história foca em Ada — suas angústias, seu destino, as expectativas e as exigências que pesam sobre uma jovem de classe baixa. Não apenas no roteiro e na direção a feminilidade está presente, mas também boa parte dos chefes de departamento na equipe são mulheres: Judith Lou Levy e Eve Robin assinam a produção; Claire Mathon, a fotografia; Ael Dallier Vega, a montagem; Fatima Al Qadiri, a trilha original; Rachele Raoult e Salimata Ndiaye, o figurino. O roteiro foi escrito por Diop em conjunto com Olivier Demangel.

Unindo elementos fantásticos em um filme de estética realista, centrado no cotidiano da protagonista, *Atlantique* é um exemplo de como o “irreal” pode ser utilizado para representar, ou talvez aprofundar, os dramas vividos pelos personagens, sejam eles pessoais ou sociais. Esta monografia tem como objetivo entender de que forma o fantástico complementa narrativas ficcionais contemporâneas que abordam questões sociais — como a emigração e as questões de gênero, raça e classe —, podendo ser um artifício de representação ficcional das angústias vividas pelos grupos minoritários, além de um instrumento de construção de passados e futuros — uma perspectiva circular de tempo, defendida pela própria diretora.

A comunhão entre o fantástico, o extraordinário, o “falso” e uma narrativa cotidiana em sua forma e conteúdo é uma característica já observada no estilo literário predominantemente latino-americano chamado realismo mágico, gênero que será aproximado a *Atlantique* na pesquisa. Vale pontuar que há uma importante distinção entre obras propriamente fantásticas, que assumem em forma e narrativa regras que são sobrenaturais, e

obras que unem o fantástico ao realismo, onde as fronteiras do real e do extraordinário se fundem no dia a dia dos personagens.

No cinema, os gêneros de fantasia, horror e ficção científica, por exemplo, possuem padrões narrativos, fotográficos e sonoros próprios que identificam uma obra como fantástica, sem relação intrínseca com a realidade que vivemos. Mas, especialmente no fim do século XX, muitos filmes realistas, ou seja, com padrões técnicos que representam o mundo natural, se utilizaram de elementos sobrenaturais em seu enredo. Esse movimento é teorizado por Cecília Mello (2015), docente da Universidade de São Paulo (USP), sob o termo “realismo fantasmagórico” — que caracteriza uma tendência cinematográfica observada no leste asiático de unir à realidade elementos que remetem às crenças religiosas presentes nessa região. A autora explicita que o realismo fantasmagórico

distingue-se [...] do “realismo mágico” na literatura latino-americana do século XX – e suas eventuais traduções intersemióticas para o cinema – que, apesar de tratarem o estranho ou sobrenatural como um evento cotidiano, acabam distanciando-se da realidade de um modo que o cinema desses diretores, em toda a sua relação estreita com o real fenomenológico, não poderia. Seu realismo, antes de fantasmagórico, é o realismo estético do plano-sequência, da duração, da locação, dos atores não-profissionais, do cotidiano prolongado na tela, e quaisquer tentativas de aproximação com o realismo literário devem ser conduzidas com cautela. (Mello, 2015, p. 24)

Embora reconheça que Mello (2015) distingue essas estéticas pelo modo como elas retratam o real, as aproximações que proponho entre o realismo fantasmagórico, *Atlantique* e o realismo mágico são guiadas pelos aspectos culturais e religiosos que no leste asiático, na África ou na América Latina, permitem um olhar mais esotérico para a realidade, notório na estética dessas obras que vinculam o fantástico ao real.

Dessa maneira, na análise filmica observaremos como os elementos fantásticos são inseridos ao longo da narrativa, que apenas na metade do filme assume ao espectador ultrapassar as barreiras da verossimilhança realista. Contudo, antes disso existem alguns vestígios do fantástico, como a cama que incendeia na noite do casamento de Ada e Omar. Mati Diop situa esses elementos pontualmente, percebidos na narrativa e na *mise en scène*, para enfim desvelar a fantasmagoria dos espíritos dos rapazes naufragados que incorporam no corpo das personagens.

Vale ressaltar a relevância de utilizar *Atlantique* como ponto de partida para a reflexão sobre o cinema fantástico, pois, além de ter sido bem recebido por festivais e pela crítica, foi gravado no Senegal, escrito e dirigido por uma mulher negra, o que adiciona uma outra perspectiva pouco explorada no âmbito acadêmico de estudo do fantástico em

comparação com obras europeias ou norte-americanas, majoritariamente realizadas por homens. Ainda, o longa-metragem aborda dramas vividos por personagens pretos que não se resumem ao racismo — Mati Diop explora outros problemas sociais a partir da protagonista Ada, como o machismo, a luta de classes e a emigração.

Assim, no capítulo seguinte desta monografia, intitulado “Mati Diop: uma cineasta dos espectros”, abordarei rapidamente a carreira da cineasta, pontuando o curta-metragem *Atlantiques* (2009), que inspirou o primeiro longa-metragem da diretora, e o seu mais recente trabalho *Dahomey* (2023), além de apresentar a sinopse detalhada de *Atlantique* (2019). Esses três filmes carregam indícios fantásticos, às vezes mais sutis, às vezes mais claros, que caminham entre a ficção e a realidade — seja pela linguagem documental ou pela abordagem de temas comuns à população africana.

No terceiro capítulo, “Vislumbres do sobrenatural”, haverá uma breve síntese do fantástico na literatura, com base em Selma Calasans Rodrigues (1988), professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), para observarmos as características do realismo mágico, bem como os termos mais adequados para esse gênero, como realismo maravilhoso. Então, a partir de dois filmes de Apichatpong Weerasethakul, diretor referência da tendência cinematográfica chamada realismo fantasmagórico, pensaremos em como ela pode se aproximar de *Atlantique*, ao passo que abordaremos as questões históricas e socioculturais que aproximam o longa-metragem do realismo e da fantasmagoria.

É evidente que, apesar das diferenças entre o realismo mágico e o realismo fantasmagórico, existem algumas proximidades entre ambos que também os aproximam de *Atlantique*: o fantástico, a fantasmagoria, o cotidiano, a conexão com crenças culturais. Convém pontuar que Apichatpong Weerasethakul (2015) — inspiração estética declarada por Mati Diop — cita Gabriel Garcia Márquez, prestigiado autor do realismo mágico, no texto *Fantasmas no Escuro*, aumentando as possibilidades de uma influência de Márquez sobre o cineasta.

No quarto capítulo, ““Uma garota negra olhando através da câmera. O oceano. Um bar vazio.””, uma análise fílmica de *Atlantique* é feita com enfoque nas principais cenas e sequências em que o fantástico se mostra presente, em união ao cotidiano, para observar de que maneira a realizadora põe em cena o sobrenatural que rodeia os personagens e os ambientes que habitam. Também são pontuadas algumas análises de elementos simbólicos que estão presentes no filme e ajudam a construir a fantasmagoria — mas não de uma maneira a esgotar seus significados, e sim compreendendo algumas ressonâncias que eles podem causar em meio à narrativa. Afinal, os símbolos possuem um amplo aspecto inconsciente que

não pode ser completamente explicado — eles fogem do alcance da razão —, segundo a teoria de Carl G. Jung (2016), fundador da psicologia analítica. O livro *Dicionário de Símbolos* — escrito pelos franceses Jean Chevalier, filósofo e teólogo, e Alain Gheerbrant, escritor e explorador, com a colaboração de quinze pesquisadores de variadas nacionalidades —, que guiará algumas das interpretações, também aborda sobre a complexidade dos símbolos:

[...] um símbolo escapa a toda e qualquer definição. É próprio de sua natureza romper os limites estabelecidos e reunir os extremos numa só visão. Assemelha-se à flecha *que voa e que não voa*, imóvel e fugitiva, evidente e inatingível. As palavras serão indispensáveis para sugerir o sentido ou os sentidos de um símbolo; mas, lembremo-nos sempre de que elas são incapazes de expressar-lhe todo o valor. (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. XIII)

Por último, nas “Considerações Finais”, iremos verificar os resultados desta pesquisa, seus êxitos, suas lacunas e alguns detalhes sobre o desenvolvimento. Ressalto a importância de partirmos para esta pesquisa desprovidos de ceticismo, abertos aos mistérios que permeiam o mundo natural, os quais não possuem espaço na metodologia científica, mas estão presentes em uma abordagem especulativa. Conforme defende o filósofo e pesquisador de cinema Érik Bordeleau (2015), ao tratar sobre a fantasmagoria da cultura e do cinema taiwanês:

A ideia aqui, como qualquer um pode facilmente imaginar, não é tentar estabelecer se Taiwan [ou Dakar] está ou não “realmente” infestada de espíritos ou se devemos ou não acreditar neles [...]. Evitando as armadilhas das abordagens reducionistas ou positivistas de matérias fantasmagóricas, que, no final, só podem tentar explicar o fenômeno em nome da ciência, a ideia é adotar uma postura pragmática e especulativa para permanecer o mais próximo possível do espaço calmo dos espíritos e da experiência transformadora ou, mais precisamente, transdutora pela qual passam. (Bordeleau, 2015, p. 295)

2 MATI DIOP: UMA CINEASTA DOS ESPECTROS

Mati Diop, filha de Wasis Diop, músico senegalês, e Christine Brossard, fotógrafa francesa, nasceu em Paris no dia 22 de junho de 1982. Durante a infância, viajava com frequência da França para o Senegal, mantendo contato com a família e com a terra natal do pai. É sobrinha do cineasta Djibril Diop Mambéty (1945–1998), por quem desenvolveu um sentimento de admiração mais consciente ao se tornar adulta, quando percebeu a suma importância do tio para a produção de um cinema anti-colonialista no continente africano.

Djibril Diop Mambéty foi um multiartista senegalês, nascido em Dakar, conhecido no cinema pela direção dos longas-metragens *A Viagem da Hiena* (1973) e *Hienas* (1992). Ao realizar seus filmes nas primeiras décadas após a independência do Senegal da colonização francesa, Mambéty foi aclamado por dar enfoque à cultura local senegalesa, expondo as consequências da colonização de maneira metafórica e irônica, em uma linguagem cinematográfica que rompe com o cinema clássico.

Primeiramente, Mati Diop sentia vontade de ser cantora e musicista, mas seguiu por outra carreira artística por não se sentir confortável com o controle masculino presente na indústria musical¹. Aproximou-se do cinema como atriz no filme *35 Doses de Rum* (2008), de Claire Denis, quando já aspirava contar suas próprias histórias como diretora e roteirista. O ano de lançamento do filme de Denis coincidiu com o décimo aniversário de morte de Djibril Diop Mambéty. Mati Diop e seu pai foram convidados para as homenagens prestadas em memória do diretor no Senegal. Nesse momento, ela afirma que se deu conta da ausência de Mambéty e da marca que sua obra deixou no cinema². Consequentemente, a decisão de gravar filmes no Senegal parte, para ela, de uma vontade de explorar suas origens africanas e cinematográficas.

Fruto desse sentimento, Mati Diop dirige e roteiriza inicialmente o curta-metragem *Atlantiques* (2009), um registro documental e experimental em que três rapazes conversam na praia, em frente a uma fogueira, sobre a necessidade de emigrar para atingir uma melhor condição de vida. A diretora comenta dos seus sentimentos sobre o contexto social de Dakar no momento que gravou o filme:

Quando eu retornei ao Senegal em 2009 [...], eu descobri que a geração mais jovem estava evadindo em massa do país para a Europa, com botes, em busca de um futuro melhor. A perda de tantos jovens no mar me incomodou e eu estava farta da mídia deturpando suas histórias. Então eu decidi fazer um curta documentário em que um

¹ Conforme relatado ao jornalista Jeremy O. Harris (2024)

² Conforme relatado ao jornalista Austin Dale ([2022?])

rapaz relata sua própria experiência de travessia. [...] A vida dessas pessoas não deveria ser em vão; migração afeta todo mundo. (Freeman, 2020, tradução própria)³

Um dos garotos filmados em volta da fogueira é Cheikh Mbaye, primo da diretora, que conversa com seus amigos. Serigne Seck é quem relata sua própria experiência de migração para a Europa, que, no fim, resultou na sua deportação. Em meio a essa realidade palpável e crua, no relato do rapaz há alguns vestígios fantásticos: ele fala que certos migrantes presentes no bote poderiam se transformar em peixes — uma alusão ao quão bem poderiam nadar — e como essa experiência de travessia ainda o “assombra”, termo comumente utilizado em contexto fantasmagórico.

Após dez anos, ainda atuando como atriz e dirigindo outros curtas-metragens, Mati Diop estreia com seu primeiro longa-metragem, *Atlantique* (2019), na seleção oficial do 72º Festival de Cannes, sendo a primeira diretora negra a competir pela Palma de Ouro. O filme foi laureado com o Grand Prix, segundo maior prêmio do festival, perdendo o primeiro posto para *Parasita* (2019), de Bong Joon-ho.

O enredo de *Atlantique* inicia em um canteiro de obras, onde vários homens reivindicam três meses de salário atrasado para seu superior. Um deles, Souleiman (Ibrahima Traoré), vive uma paixão com Ada (Mame Bineta Sane), que está prometida em casamento para Omar (Babacar Sylla), um homem rico, com o intuito de ascender socialmente. Ainda assim, os dois continuam mantendo contato, o que leva Ada a receber críticas de Mariama (Mariama Gassama), sua amiga muçulmana, por não se resguardar para o noivo e por manter amizade com outras jovens, menos rigorosas aos mandamentos da religião, que frequentam um bar à beira-mar, onde se encontram com seus parceiros — entre elas Dior (Nicole Sougou), dona do estabelecimento, e Fanta (Amina Kane). Em uma noite, Ada sai de casa escondida para ir ao bar encontrar Souleiman, mas lá descobre que os rapazes partiram para o mar em um barco, tentando chegar à Espanha. Após dias melancólica, Ada continua noiva de Omar, de quem recebe um celular de presente. Os dois se casam em uma cerimônia na casa do noivo, que estava sendo registrada em vídeo. Nessa noite, Mariama afirma ter visto Souleiman e logo depois a cama do casal incendeia.

A partir daí, uma apuração criminal é iniciada por Issa (Amadou Mbow), que no dia seguinte ao incêndio investiga a casa da mãe de Souleiman e interroga Ada, tentando descobrir o paradeiro do rapaz. Durante o interrogatório, Issa passa mal de calor e volta para

³ When I returned to Senegal in 2009 [...], I discovered the youth generation were escaping the country on mass for Europe, by boat, in search of a better future. The loss of so many young people at sea deeply troubled me and I was sick of the media misinterpreting their stories. So I decided to make a short documentary in which a young man recounts his own experience of the crossing. [...] These people’s lives shouldn’t be in vain; migration affects everybody.

casa. Fanta e Mariama também suam excessivamente; as duas, à noite, surgem junto de um grupo de mulheres com os olhos totalmente esbranquiçados andando pelas ruas. Elas, incorporadas pelos espíritos dos rapazes que partiram pro oceano, vão até a casa do empresário da construtora, Ndiaye (Diankou Sembene), para cobrar os salários devidos. No dia seguinte, Ada realiza um teste de virgindade a pedido de Omar e conversa com Dior sobre mensagens de texto recebidas por um número desconhecido afirmando ser Souleiman, que marca um encontro com ela na casa de Dior. Issa prende Ada, mas a liberta a pedido do seu superior. Omar busca Ada na delegacia, mas eles brigam e Ada vai embora sozinha. Ela vende o celular que ganhou dele para comprar um mais simples. De noite, quando Ada está no bar com Dior, o número desconhecido continua mandando mensagens. Fanta, incorporada, aparece no quarto de Ndiaye avisando que o dinheiro deve ser entregue no dia seguinte às mulheres, que estarão no cemitério. Ao sair, a casa pega fogo.

Ada se encontra com Issa, incorporado pelo espírito de Souleiman, mas foge por não entender o que está acontecendo. No bar, ela encontra as mulheres incorporadas e uma delas conta sobre os últimos momentos dos rapazes no barco antes do naufrágio. No dia seguinte, Issa vê a si mesmo com os olhos esbranquiçados em um dos vídeos gravados na noite de casamento e tenta se prender em casa para impedir suas ações durante a incorporação. Entretanto, ao mesmo tempo que as mulheres recebem a quantia de Ndiaye no cemitério, ele encontra Ada no bar e os dois passam a noite juntos. Quando amanhece, Issa sai do bar e encerra o caso na delegacia, a mãe de Fanta vê as notas de dinheiro espalhadas pela casa enquanto a filha dorme e Ada acorda no bar observando Dior organizar as mesas.

Ainda mantendo a emigração como tema central, Diop agora destaca o ponto de vista feminino sobre essa realidade ao contar a história de uma mulher afetada pela ausência daqueles que partiram. A personagem Ada tem inspiração em uma das cenas que cortam a conversa na fogueira do curta-metragem de 2009, na qual uma moça em um funeral, filmada em primeiro plano, chora a morte de seu irmão que tentou emigrar; ela é a única personagem sem falas no filme. Também há um grande enfoque dado aos elementos fantásticos no longa-metragem, que antes estavam restritos à subjetividade do relato de Serigne Seck. Agora existem, efetivamente, acontecimentos sobrenaturais alterando a vida dos personagens.

Após a aclamação de *Atlantique*, Mati Diop lança internacionalmente seu segundo longa-metragem, *Dahomey* (2024)⁴, no 74º Berlinale, onde foi premiado com o Urso de Ouro,

⁴ Refiro-me ao filme como longa-metragem levando em consideração os festivais internacionais, embora reconheça que, segundo a ANCINE, *Dahomey* seria um média-metragem por ter menos de 70 minutos de duração.

principal bonificação do festival. O filme é uma mistura de documentário e ficção que acompanha a devolução ao Benin de 26 dos 7.000 tesouros reais que, durante o período colonial, foram saqueados pela França do antigo Reino de Daomé⁵. Esses artefatos estavam expostos em Paris, no Museu do Quai Branly, onde Diop filma o processo de acondicionamento e transporte das obras. Chegando em Cotonou, no Benin, o documentário exhibe as obras sendo expostas no Palais de la Marina, além de um debate entre estudantes da Université d'Abomey-Calavi sobre a importância e as consequências culturais e históricas da repatriação desses artefatos.

O intrigante é: todo esse percurso é narrado ficcionalmente pelo espírito da escultura do Rei Ghezô, 26º artefato repatriado, o qual alude ao *vodun* Gû⁶. Escrita pelo autor haitiano Makenzy Orcel, a *voice over* possui uma reverberação abissal — que parece vinda das profundezas — ao contar sobre suas impressões de estar anos afastado da sua pátria e seus anseios de estar de volta: “Estou dividido entre o medo de não reconhecer ninguém e o de não reconhecer mais nada”. Ao fim, o espírito afirma se reconhecer através de cada cidadão beninense.

Percebemos, então, que para além da diáspora africana, existe um outro fio condutor nessas obras de Mati Diop: o fantástico. Ora pontualmente presente — nos relatos subjetivos de um personagem —, ora guiando a narrativa — com a presença de espíritos habitando o mundo natural ou com uma narração sobrenatural —, entendemos que esse fantástico pode ser compreendido como uma visão própria de Diop sobre o mundo, como quando se considera que existem mistérios não totalmente conhecidos por nós humanos. Mas tal visão não está apartada da realidade: ao ser perguntada sobre as correlações entre o tráfico de escravizados no Oceano Atlântico, durante os séculos XVI–XIX, e o transporte emigratório com que os jovens senegaleses sofrem atualmente, Diop responde: “Dakar me pareceu uma cidade fantasma por essa razão, e o Atlântico parece um lugar muito assombrado” (Freeman, 2020, tradução própria).⁷

Mati Diop enxerga os fantasmas do passado constantemente quando olha para a cidade de Dakar, são os espectros⁸ deixados pela colonização europeia, notórios na sua filmografia. “Eu gosto de situar os meus filmes no *hiper-presente*, a fim de fazer o passado e o

⁵ Reino que existiu entre os séculos XVII e XIX, fundado pelo povo Fon. Atualmente corresponde ao Benin.

⁶ Deus da guerra e da metalurgia. Os *voduns* são divindades originárias do antigo Reino de Daomé. Hoje, seu culto sobrevive tanto no continente africano, ao ser sincretizado com o islamismo, quanto nas Américas, por meio de religiões afrodiáspóricas presentes especialmente no Brasil, em Cuba e no Haiti.

⁷ “Dakar felt like a ghost city to me for that reason, and the Atlantic feels like a very haunted place”.

⁸ Nesta pesquisa, a spectralidade é entendida como sinônimo da fantasmagoria.

futuro circulares” (Hynes, 2019, tradução própria)⁹, diz Diop sobre o processo de concepção do longa-metragem *Atlantique*.

Esse *hiper-presente* é um olhar que vai de encontro ao capitalismo e às religiões ocidentais em geral, que pregam uma linearidade moral e temporal em virtude de se atingir um estado de misericórdia divina ou ascensão financeira. Afinal, em uma perspectiva circular, os tempos se influenciam e o presente abarca em si os tempos passados e futuros — visão presente na cultura africana, que será melhor elucidada no próximo capítulo.

Assim, o fantástico dos espectros no cinema de Mati Diop não pode ser resumido somente aos horrores que aconteceram no passado e perduram até hoje, pois também reivindica uma fantasmagoria que torne possível um futuro menos doloroso. Em *Atlantique*, por exemplo, Ada descreve a noite que passou com o espírito de Souleiman como marcante para seu autoconhecimento e sua perspectiva de futuro. E em *Dahomey*, apesar de Ghezô guardar memórias do tempo expatriado e de se referir ao Atlântico como “margens da ferida”, dentro dele ainda “ressoa o infinito”.

⁹ “I like to set my films in the *hyper-present*, in order to make the past and the future circular”.

3 VISLUMBRES DO SOBRENATURAL

3.1 O fantástico

Se procurarmos pelo verbete fantástico no dicionário, encontraremos três definições: “1 Que só existe na fantasia; imaginário. [...] 2 Extraordinário, fabuloso. 3 *Liter.* Diz-se de gênero literário e cinematográfico que mostra fatos irreais e fantásticos como se fossem comuns e cotidianos; realismo mágico; realismo fantástico” (Bechara, 2011, p. 630). Historicamente, o fantástico começou a ser teorizado nos estudos literários e migrou para o cinema, onde se pôde intensificar a exploração do caráter imagético do sobrenatural que já vinha sendo investigado pela fotografia.

Com sua origem no período do Iluminismo, movimento intelectual e filosófico europeu consolidado no século XVIII, o fantástico surge em um contexto de exaltação da razão e do método científico em detrimento do pensamento religioso e metafísico antes dominante. O nascimento do gênero parte, então, da fratura dessa racionalidade suprema, que, ao explicar a natureza e as relações sociais de maneira estritamente objetiva e lógica, não consegue abarcar a complexidade e os paradoxos do processo de individuação, ou seja, da integração entre consciente e inconsciente na mente humana — de acordo com Selma Calasans Rodrigues (1988), a partir da teoria de Irene Bessière. Mas, mesmo que a ciência mantenha um pacto com o mundo natural, as suas descobertas despertam a imaginação no momento em que nos coloca em confronto com todo o conhecimento que era antes desconhecido:

Nosso século [XIX] foi favorável à literatura fantástica. Nele ela encontrou seu renascimento, do qual nós não vimos senão a aurora. A honra dessa nova floração tem origem provavelmente na ciência. Quando essa nos ensina que uma ligeira alteração de nossa retina faria o mundo para sempre descolorido, ela sugere a todos o pensamento de que o mundo real poderia bem não ser senão uma aparência, como já os filósofos o sabiam. Quando ela nos provê de criaturas dotadas de órgãos e de sentidos diferentes dos nossos, ela faz pressentir que deve haver tantas aparências de mundos quantas formas de olhos e de variedades de entendimento. A ciência torna-se assim a aliada e, mais ainda, a inspiradora do escritor fantástico: ela o encoraja a sonhar mundos imaginários ao falar-lhe sem cessar de mundos ignorados. (Barine, 1908, p. 3 *apud* Rodrigues, 1988, p. 17)

Portanto, existe um movimento de inspiração paradoxal entre a ciência e arte: se, por um lado, o extraordinário é incapaz de ser comprovado pela metodologia científica, por outro, as descobertas cada vez mais avançadas sugerem a possibilidade de haver ainda muito a se compreender sobre a natureza que habitamos.

Selma Rodrigues (1988), professora da UFRJ, diferencia o fantástico em duas vertentes. A primeira seria o “fantástico questionado” ou “fantástico tradicional”, popular na concepção do gênero, em que o fantástico da narrativa é posto em questão por razões científicas para o acontecimento — por exemplo, a aparição de um fantasma pode, na verdade, ser sonho ou delírio —, deixando a dúvida para o leitor, mesmo que se assuma uma presença sobrenatural no fim. A segunda vertente é o “fantástico naturalizado” ou “fantástico atual”, em que nenhuma explicação ou questionamento confronta a presença do estranho. O extraordinário — inverossímil — se une ao natural — verossímil —, que aparenta tratar-se da realidade, fazendo isso sem interrupção narrativa, sem estranhamento por parte das personagens, assim criando uma verossimilhança interna.

Comumente, esse último é chamado de “realismo mágico”, que se destaca na América Latina. Porém, por questões linguísticas, o termo caiu em popularidade acadêmica já que magia indica, literalmente, uma forma direta de interferir na realidade. “A literatura pode usar uma causalidade mágica que se opõe à explicação científica, mas ela não é mágica” (Rodrigues, 1988, p. 9). Cabe então o termo “fantástico”, que dentre seus significados já explicitados, sugere uma criação da imaginação, mais adequado à designação de um grupo de obras artísticas ficcionais.

O exemplo mundialmente mais popular deste fantástico é o romance *Cem Anos de Solidão*, escrito por Gabriel Garcia Márquez. Nele, conhecemos a história de gerações da família Buendía, responsável pela fundação do vilarejo fictício de Macondo. Um trecho que pode exemplificar esse gênero é o momento em que Fernanda, Amaranta e Úrsula estendem no jardim os lençóis da personagem Remedios, que ascende aos céus:

[...] Fernanda sentiu que um delicado vento de luz lhe arrancava os lençóis das mãos e os estendia em toda a sua amplitude. Amaranta sentiu um tremor misterioso nas rendas das suas anáguas e tratou de se agarrar no lençol para não cair, no momento em que Remedios, a bela, começava a ascender. Úrsula, já quase cega, foi a única que teve serenidade para identificar a natureza daquele vento irremediável e deixou os lençóis a mercê da luz, olhando para Remedios, a bela, que lhe dizia adeus com a mão, entre o deslumbrante bater de asas dos lençóis que subiam com ela, que abandonavam com ela o ar dos escaravelhos e das dálías e passavam com ela através do ar onde as quatro da tarde terminavam, e se perderam com ela para sempre nos altos ares onde nem os mais altos pássaros da memória a podiam alcançar. (Márquez, 2009, p. 228–229)

A reação dos personagens, claro, não foi de espanto ou descrença quando Remedios voou em direção ao céu; nem durante o fenômeno, nem depois: Fernanda rezou para ter os lençóis de volta, os outros moradores do vilarejo Macondo acenderam velas. Segundo Selma Rodrigues (1988, p. 12), também é possível perceber no romance que, em

contraponto à naturalização do absurdo, os fatos concretos surpreendem os personagens. José Arcadio Buendía, ao contar aos filhos que a terra é redonda como uma laranja, é repreendido com rispidez:

Úrsula perdeu a paciência. “Se você pretende ficar louco, fique sozinho”, gritou. “Não tente inculcar nas crianças suas idéias de cigano.” José Arcadio Buendía, impassível, não se deixou amedrontar pelo desespero da mulher que, num impulso de cólera, destroçou o astrolábio contra o solo. Construiu outro, reuniu no quartinho os homens do povoado e demonstrou a eles, com teorias que acabaram sendo incompreensíveis para todos, a possibilidade de regressar ao ponto de partida navegando sempre para o Oriente. (Márquez, 2009, p. 11)

Embora, no contexto do livro, a surpresa ou reatividade surjam de um desconhecimento da família acerca de constatações científicas que hoje nos parecem consensuais, é notável o contraste que as reações causam em comparação com as situações fantásticas. Podemos notar característica similar em *Atlantique* (2019): nas cenas em que as mulheres, incorporadas pelos espíritos dos homens falecidos no naufrágio, invadem a casa do empresário para reivindicar os salários atrasados, a preocupação desse homem exposta nos diálogos e na direção de ator se resume à invasão da sua propriedade, não ao fato de que aquelas mulheres com o globo ocular totalmente esbranquiçado estão agindo como fantasmas.

Essa não é uma escolha narrativa resumível a uma comparação com o fantástico dos estudos literários. Ela também dialoga com a posição capitalista que o empresário ocupa: ele é orientado pela preocupação com sua propriedade, ignorando o sobrenatural e o simbólico do retorno dos seus antigos funcionários como espíritos. Isso acontece não apenas na primeira cena em que eles interagem, mas em todas. Em nenhuma delas há qualquer hesitação do empresário perante o místico.

Na literatura, o gênero responsável por essa união entre o real e o extraordinário sem criar tensões ou questionamentos por parte do narrador ou dos personagens é mais adequado ser chamado pelo termo “realismo maravilhoso”, cunhado primeiramente pelo autor cubano Alejo Carpentier, conclui Selma Rodrigues (1988). Carpentier reconhece a importância histórica da cultura latino-americana e suas múltiplas influências religiosas para a construção desse gênero na escrita, marcada por uma visão maravilhosa sobre os acontecimentos. Ainda assim, ele está englobado no sentido mais amplo de “fantástico”, conforme definido por Jorge Luis Borges, que é caracterizado pelo uso da causalidade mágica para unir os eventos da narrativa.

Assim, recorrerei ao termo fantástico com maior frequência para me referir a essa união plácida entre natureza e sobrenatureza, já que ele é mais usual nos estudos

cinematográficos, embora julgue pertinente o reconhecimento histórico e cultural do termo maravilhoso na literatura e não discorde de migrá-lo para o audiovisual. Em *Atlantique*, por exemplo, os acontecimentos fantásticos também partem de influências culturais presentes no Senegal e na África, que serão discutidas adiante.

No cinema de gênero, um filme de fantasia assume desde o seu princípio a disrupção com o mundo natural, usando a mágica como um artifício propulsor da narrativa já na sinopse ou no primeiro ato do filme. Alguns artifícios são fundamentais para a imersão do espectador no universo retratado: a trilha sonora, a decupagem e os efeitos especiais — práticos, como em *O Mágico de Oz* (1939) de Victor Fleming, ou digitais, como em *Avatar* (2009) de James Cameron.

Atlantique se apresenta primeiramente como um filme de drama: Ada vive o dilema de amar Souleiman e precisar se casar com Omar, quando perde o amado e é consolada pelas amigas. Não há nada nos minutos iniciais que sugira algo diegeticamente sobrenatural, no máximo um sonho, até chegarmos à noite de cerimônia do casamento. A cama pega fogo e Mariama atesta que viu Souleiman logo antes do ocorrido. A polícia, então, investiga o que pode ter acontecido. É apenas uma leve possibilidade sobrenatural levantada e pronta para ser descartada pelo trabalho dos agentes da lei, o que não identifica o filme como fantástico, e sim mais próximo de um suspense com a inserção da investigação policial.

Em entrevista¹⁰, Mati Diop revela que estava animada com a chance de explorar diferentes gêneros cinematográficos em razão da falta de personagens negros em filmes que assistiu durante a sua juventude, consequência de uma segregação adotada pela história do cinema. Então, ela sentiu a necessidade de percorrer diferentes possibilidades em *Atlantique*, que tem traços de romance, investigação criminal e *coming-of-age*, como prática da sua liberdade.

As convenções cinematográficas usadas são as do drama contemporâneo: a recriação de uma história pautada na verossimilhança, uma câmera na mão que acompanha os personagens e o uso de planos-contraplanos, que narram uma vida cotidiana. Em *Atlantique*, é revelado que algo fantástico está acontecendo só na metade do filme, quando uma sequência aos cinquenta minutos mostra algumas personagens passando mal de calor durante o entardecer. Elas, juntas de outras mulheres, saem de casa e caminham pelas ruas vazias de Dakar até chegar na casa do empresário, quando descobrimos que elas estão incorporadas pelos espíritos dos rapazes naufragados. Nessa altura do filme, há uma quebra da expectativa que existia sobre o espectador de estar assistindo a um filme de drama realista. De repente, a

¹⁰ Para o *site* Bidoun (Radboy et al., [2021?]).

narrativa foi deturpada: não são mais as regras da natureza científica que impõem o limite da diegese. Essa surpresa causa um misto de estranhamento com encantamento, pois

as pressuposições ontológicas adotadas pelos registros realista e fantástico são incompatíveis. O realismo assume um mundo secular, no qual a realidade é reconhecida pelo que é materialmente visível. Por definição, o fantástico não é observável – é compreendido como fruto da imaginação ou como uma ordem diferente da realidade, invisível ao olho humano. (Berry, 2015)

Essa situação assemelha-se ao que o psicanalista Sigmund Freud (2010) descreve como inquietante, *unheimlich*¹¹ no alemão. O efeito inquietante é reconhecido como terrível, assustador, mas, ao mesmo tempo, remonta ao que é muito familiar. A quebra das fronteiras entre fantasia e realidade, na vida comum ou nas artes, geralmente causa esse sentimento, que pode ter origem em complexos infantis reprimidos ou em vestígios de animismo¹² que estão presentes na atividade psíquica humana desde os primórdios. Na literatura, ele observa que a sensação inquietante pode ser multiplicada em nós quando um escritor retrata primeiramente a realidade comum para depois ultrapassá-la com eventos sobrenaturais que, segundo ele — com ceticismo —, seriam impossíveis ou raros de se encontrar na natureza. No início do texto dedicado a essa sensação, Freud lista diversas definições de dicionários das palavras *unheimlich* e seu antônimo *heimlich*, que pode ser traduzido como doméstico ou familiar. Uma das definições chama atenção: “*heimlich* é também o local livre de fantasmas” (Leipzig, 1877 *apud* Freud, 2010, p. 338).

3.2 O fantasmagórico

No filme *Mal dos Trópicos* (2004)¹³, dirigido por Apichatpong Weerasethakul, acompanhamos o início de uma relação amorosa e cotidiana entre Tong (Sakda Kaewbuadee), trabalhador braçal agora desempregado, e Keng (Banlop Lomnoi), militar do exército tailandês. Eles vão ao cinema, jantam com a família de Tong, conversam enquanto observam a natureza, visitam um santuário budista, até que precisam se separar por conta da carreira militar de Keng. Na despedida, Tong desaparece na escuridão de uma estrada. Então, o filme

¹¹ Também pode ser traduzido como *infamiliar* ou estranho.

¹² O animismo é uma crença presente em diversas religiões até hoje de que os espíritos não são exclusivos do corpo humano ou de um plano superior, mas estão presentes em toda a natureza — por exemplo, em animais, árvores, rios e montanhas. A partir de uma visão eurocêntrica, Freud trata o animismo como algo ultrapassado.

¹³ Vencedor do Prêmio de Júri no Festival de Cannes de 2004.

se divide e se torna outro, no qual um militar — também interpretado por Banlop Lomnoi¹⁴ — está encarregado de investigar a morte de animais numa aldeia rural. A maior suspeita é que se trata do espírito de um xamã que habita a floresta e costuma pregar peças nos aldeões; ele se apresenta encarnado na forma de um tigre, mas também possui uma forma antropomorfa — interpretada por Sakda Kaewbuadee, o mesmo ator de Tong. Numa tentativa incessante de matar o tigre que incomoda os aldeões, o soldado acaba encantado com o ser espiritual e se deixa dominar por ele, atingindo um outro nível de existência. As duas partes do longa-metragem se contaminam numa reflexão sobre desejo, amor, homossexualidade, folclore, natureza e sobrenatureza.

Mal dos Trópicos é um exemplo importante do realismo fantasmagórico: tendência observada no cinema do leste asiático — a partir do fim do século XX — em obras que são ancoradas no real, na atualidade, com estética realista, mas que apresentam fantasmas, espíritos ou divindades em sua diegese cotidiana. Além do tailandês Apichatpong Weerasethakul, a japonesa Naomi Kawase e o malaio Tsai Ming-Liang são alguns entre os principais diretores e roteiristas desse movimento.

Cecília Mello (2015), professora da USP, constata que o realismo fantasmagórico está inserido numa estética realista que se popularizou mundialmente a partir do fim do século XX, particularizada por longos planos sequências, pela gravação em locações reais, pelo uso de atores não profissionais e pela valorização dos sentidos e da atmosfera em detrimento da narrativa clássica. Porém, a característica que torna o realismo singular no leste asiático é a relação íntima que ele possui com as tradições religiosas locais, como o budismo, o taoísmo e as crenças animistas. A representação frequente de fantasmas e espíritos existe sem o peso da morte sobre eles enquanto assombração, como é tradicional nas religiões monoteístas.

Segundo May Adahol Ingawani (2015, p. 245), professora da University of Westminster, o animismo torna palpável a fusão entre o mundo dos humanos e o mundo dos não humanos. “Por ser uma estrutura de percepção e suporte de experiência, a relevância do animismo para o tema do cinema além do humano reside na sua concepção do eu como algo permeável à multiplicidade das formas de vida”. É dessa forma que, por exemplo, a morte não é sentença do destino de Keng quando ele encontra o tigre em *Mal dos Trópicos*, e sim uma transformação, como evidencia o filme, para um estado sobrenatural que não é nem humano,

¹⁴ O uso do mesmo ator para personagens distintos, por vezes com o mesmo nome e em filmes diferentes, é recorrente na obra do diretor, mas não aponta necessariamente para uma lógica direta de relação entre eles. Pode-se interpretar esse padrão como um aspecto esotérico, relativo à reencarnação, segundo Alexandre Wahrhaftig (2015).

nem criatura. Tal visão ontológica está presente em diversas culturas influenciadas pelo animismo.

Em seu trabalho sobre os contos populares do Khmer e a história do Camboja [país vizinho à Tailândia], Penny Edwards caracteriza a floresta dos contos pré-modernos como “um lugar de transformação e transição” cuja cosmologia implica “noções de fronteiras diferentes daqueles formalizados no período colonial”. Este é o lugar onde a metamorfose dos seres humanos em formas animais significa a possibilidade de liberdade ou a preservação da essência do eu. Esta concepção de cosmologia e topografia da floresta difere daqueles contos de fadas europeus que representam a transformação de personagens humanos em animais selvagens como uma perda de humanidade, provocando um final em que os personagens retornam para casa e voltam à forma humana. Em um dos contos do Khmer, três filhas vão à floresta e ao longo do tempo adquirem a aparência física de pássaros, o que as liberta de sua existência anterior com uma mãe abusiva. Em seu novo estado, as irmãs se comunicam através do canto dos pássaros, mas ainda entendem a linguagem humana, então elas se tornaram ao mesmo tempo mais e menos que seres humanos. (Ingawanij, 2015, p. 249)

Cecília Mello (2015) defende que o realismo fantasmagórico se distingue do gênero literário latino-americano realismo maravilhoso ao colocar o espectador em sintonia maior com o mundo natural, através das convenções do cinema realista que evidenciam o cotidiano, ao passo que a literatura se distancia da realidade com as inserções do extraordinário no cotidiano, tendo o efeito realista uma menor sintonia com o leitor. Entendo a diferença que a autora propõe, mas, nesta pesquisa, julgo importante pontuar a relevância anterior do realismo maravilhoso em unificar o natural e o sobrenatural na ficção sem criar tensões, fruto de uma ontologia latino-americana que, historicamente, também foi influenciada pelo animismo, por meio dos povos nativos e da chegada de escravizados do continente africano com a colonização.

O escritor nigeriano Harry Garuba (2012) cunha o termo “realismo animista” para se referir à maneira com que sociedades pautadas nessas crenças espirituais — observadas por ele na África, América Latina e Índia — constroem obras, artísticas ou não, que operam inconscientemente um processo de “reencantamento contínuo do mundo”, no qual “o racional e o científico são apropriados e transformados no místico e no mágico”. O realismo mágico ou maravilhoso funcionaria, então, como um subgênero:

[...] as práticas linguísticas e representacionais implícitas em uma concepção animista de mundo são muito maiores em dimensão e em âmbito do que o conceito de realismo mágico poderia possivelmente descrever; elas podem aparecer como instâncias individuais dentro de alguns textos, [...] e outras vezes podem tornar-se o princípio organizador da narrativa inteira. É nessa última instância que o termo realismo mágico vem sendo empregado. No entanto, o realismo mágico, como desenvolvido pelos escritores latino-americanos e teorizado por seus críticos mais importantes, possui um aspecto urbano e cosmopolita (do ponto de vista dos

escritores) e uma atitude irônica, que não são necessariamente elementos da narrativa animista ou de seus escritores. É em reconhecimento a essa limitação que em outros momentos empreguei o termo realismo animista para descrever essa prática predominantemente cultural de harmonizar um aspecto material físico, frequentemente animado, com o que outros podem considerar um conceito abstrato. (Garuba, 2012, p. 246)

Partindo de *Atlantique*, proponho uma visão paralela tanto ao realismo maravilhoso quanto ao realismo fantasmagórico, que poderiam ser abarcados no realismo animista. Apesar de Mati Diop fazer um filme com montagem dinâmica — que não é prolongado pelo uso de planos-sequências, artifício fundamental na definição de Mello (2015) —, o uso de atores não profissionais e de locações reais da cidade de Dakar aproximam o longa-metragem dessa estética realista fantasmagórica.

Assim, o dinamismo não afasta necessariamente o filme de uma estética realista de cinema. Mais próximo de uma decupagem considerada clássica, *Atlantique* conta com o uso de diferentes proporções de planos, *raccords*, *reaction-shots* e planos-contraplanos — mecanismos que buscam controlar a realidade criada por meio do ilusionismo de invisibilizar o dispositivo cinematográfico na montagem, mas que trabalham com a sensação de realidade. A cena em que Issa interroga Ada, por exemplo, tem dezoito cortes e dura 2' 35". Como demonstra Ismail Xavier (2008, p. 42), professor da USP, toda essa técnica tem a finalidade de atingir um efeito naturalista, que remete “à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação de atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações ‘naturais’”.

Conforme relatado aos jornalistas Eric Hynes (2019) e Liam Freeman (2020), Mati Diop procurou por atores não profissionais em Dakar. Ela encontrou Ibrahima Traoré (Souleiman) em um *site* de construção e Mame Bineta Sane (Ada) ao acaso enquanto andava por Thiaroye, distrito da cidade. Foi um aspecto importante para as escolhas fílmicas que o ator compartilhasse de semelhanças pessoais com o personagem: Nicole Sougou (Dior), por exemplo, trabalhava como garçonete quando foi convidada. Diop entende, a partir da experiência com Claire Denis, que a maior potência na atuação não vem do ofício da direção em *set*, mas de encontrar a pessoa certa para o papel, algo mágico e misterioso da seleção de elenco para ela.

A seleção desses atores não profissionais a partir da sua vida pessoal reverbera na maneira realista com a qual eles interpretam o personagem, observada pela diretora na escolha do elenco. A linguagem corporal, por exemplo, é construída pelas experiências pregressas

desses atores, para além dos direcionamentos de Mati Diop, e captada pela câmara de maneira a transmitir os sentimentos do personagem de forma naturalista para o público.

A presença da fantasmagoria na narrativa de *Atlantique* demonstra outro importante contato do filme com a teoria do realismo fantasmagórico, já que, assim como no leste asiático, essa fantasmagoria é influenciada também por religiões e crenças animistas¹⁵. Cecília Mello (2015, p. 23) reitera que a presença ativa de fantasmas e espíritos na diegese fílmica faz com que os filmes abarquem “múltiplas temporalidades: o presente do real fenomenológico e as camadas de passado e memória contidas no tempo dos mortos”, o que é semelhante não só à visão de *hiper-presente* que Mati Diop tem ao realizar suas obras, mas também ao uso narrativo dos espíritos na história de *Atlantique*.

A temporalidade múltipla também é teorizada por Bliss Cua Lim, professora da University of Toronto, sob o termo “tempo espectral”, conforme explicado por Chris Berry (2015, p. 236) ao analisar o cinema do diretor Chang Tso-Chi. Lim foca em pesquisar filmes de países do leste asiático que já foram colonizados; ela reconhece o personagem fantasmagórico como um elemento temporal que sintetiza as tênues fronteiras entre os tempos pré e pós colonial. O fantasma é uma fissura na perspectiva linear de tempo que a atual soberania capitalista Ocidental impõe sobre o mundo. Assim, um fantasma não é resumível ao passado que retornou ao presente, mas abarca em si a coexistência dessas linhas temporais.

Logo, mesmo com os eventuais contrastes entre *Atlantique*, realismo maravilhoso e realismo fantasmagórico, é possível observar suas semelhanças, que não são poucas, a fim de ampliar a pesquisa sobre o longa-metragem de Mati Diop.

Em *Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* (2010)¹⁶, Apichatpong Weerasethakul mescla o fantástico com o contexto histórico da Tailândia de forma mais direta. Boonmee (Thanapat Saisaymar) é um idoso que mora em sua propriedade rural e está no estágio terminal de uma doença que ataca seus rins. Ele é ajudado por sua cunhada Jen (Jenjira Pongpas), seu sobrinho Tong (Sakda Kaewbuadee) e o imigrante laosiano Jaai (Samud Kugasang). Em uma noite de jantar, de repente surge o fantasma da falecida esposa de Boonmee, Huay (Natthakarn Aphaiwonk); os moradores da casa, depois de sentirem um leve espanto com a aparição, passam a conversar normalmente. Em seguida, surge a criatura mágica que um dia foi seu filho humano Boonsong (Geerasak Kulhong), que

¹⁵ Especialmente da África, mas é possível que também existam influências asiáticas. Mati Diop relatou, em entrevista para o jornalista Jazz Tangcay (2020), ser influenciada pelo cinema de Apichatpong Weerasethakul, e pelo cinema asiático em geral para o jornalista Austin Dale ([2022?]). É interessante pontuar também que a produtora Anna Sanders Films, participante em todos os longas-metragens do diretor tailandês desde 2002, também produziu *Atlantiques* (2009) e *Mille Soleils* (2013) de Diop.

¹⁶ Vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes de 2010.

até então estava desaparecido. Ele conta que começou a fotografar os “macacos-fantasmas” na floresta e sua curiosidade o fez copular com um deles, ocasionando sua metamorfose num ser antropomórfico inteiramente coberto de pelos pretos e com olhos vermelhos reluzentes no escuro. A partir desse reencontro, eles se mantêm presentes nos últimos dias de vida de Boonmee.

Isaan, no nordeste da Tailândia, é uma área predominantemente rural onde se passa o longa-metragem. Essa área sofreu influência neocolonial dos Estados Unidos, sob o contexto da Guerra Fria, responsável por impulsionar o nacionalismo local que lutava contra o partido comunista — que nos anos de maiores tensões políticas estava refugiado nas florestas, por conta de massacres e perseguições. Boonmee revela em uma cena que foi responsável pela morte de comunistas a serviço do governo, e pensa que sua doença pode ser uma consequência cármica. O filme aborda esse contexto histórico de forma a adicionar camadas de realismo em suas representações sobrenaturais — estando a representação dos “macacos-fantasmas” diretamente ligada à repressão massiva de revoltas comunistas, segundo May A. Ingawani (2015).

Atlantique também possui uma localização geográfica significativa. Mati Diop escolhe filmá-lo em Thiaroye, uma comunidade pesqueira nos subúrbios de Dakar, não apenas pela construção estética do filme, que será analisada no capítulo seguinte, mas também por sua historicidade. Em primeiro de dezembro de 1944, no campo militar de Thiaroye, enquanto o Senegal ainda era colônia da França, os militares franceses abriram fogo contra centenas de fuzileiros africanos após eles protestarem reivindicando salários iguais em comparação com os franceses, que juntos lutaram na II Guerra Mundial. Falsificando documentos e escondendo corpos, as autoridades militares francesas tentaram por anos acobertar o número de mortos, assumindo apenas 35 na época. Em 2014, o número foi revisado pela França, que, ainda numa tentativa de minimizar o massacre realizado por pura soberania colonial, assumiu 70 assassinatos. Atualmente, historiadores como Martin Mourre e Armelle Mabon indicam que o número de assassinatos tenha chegado a 400 (Lerolle, 2024).

O longa-metragem *Camp de Thiaroye* (1988), dirigido por Ousmane Sembène e Thierno Faty Sow, denuncia mundialmente essa tragédia com sua estreia no 45º Festival Internacional de Cinema de Veneza, vencendo o Grande Prêmio do Júri. O longa-metragem expõe a violência colonial, sendo censurado na França por dez anos, o que demonstra, mais uma vez, a tentativa do país de retirar a responsabilidade de seus atos. Apenas em 2024 a França reconheceu sua dissimulação perante as proporções do massacre por meio de uma carta que Emmanuel Macron enviou para o presidente Bassirou Diomaye Faye, resultando na

criação de um comitê incumbido de reunir, no chamado *Livre Blanc*, as evidências de falsificação dos arquivos franceses sobre o acontecimento, sob supervisão do historiador Mamadou Diouf.

Tal fato adiciona uma nova perspectiva sobre o filme de Mati Diop: mesmo que ele não exponha relações inter-raciais entre seus personagens, a realidade dos cidadãos senegaleses retratada no filme é fruto de um passado exploratório enraizado no racismo, que atualmente intensifica as desigualdades sociais do país. Um espelhamento mais evidente que podemos observar no filme é a cena de abertura, em que os trabalhadores da construção protestam reivindicando o pagamento dos seus salários. Se, por um lado, eles não morrem assassinados, como no período colonial, por outro, eles morrem naufragados ao buscar uma melhora financeira, uma atualização da violência colonial cuja responsabilidade não recai diretamente sobre a França.

Os espectros da violência colonial persistem nas nações um dia exploradas, como o Senegal, a Tailândia e os países latino-americanos. Para Achille Mbembe, filósofo camaronês, a democracia existente hoje não é o oposto do sistema colonial, porque foi construída a partir dele — conforme explica Saulo Rios (2018). O progresso e a civilidade europeus só existem agora graças à exploração. A colonização é, então, o duplo ou a face noturna da democracia. É nesse contexto que o conceito de raça foi forjado para legitimar a violência contra populações originárias, restando ao negro — em virtude dos delírios coloniais — uma natureza fantasmática, desprovida de humanidade.

Como consequência, os discursos racistas frequentemente corroboram essa imagem fabricada de selvageria e desumanidade, por exemplo, como é reconhecível na história do cinema de horror. Concomitantemente, a existência desses discursos racistas torna possível o enfrentamento com outras narrativas, não exclusivas da ficção, que são oriundas da própria negritude a partir de uma reflexão pessoal e também ancestral. Elas dizem

respeito à escrita de uma história, à reivindicação de uma memória complexa, ancestral, que possibilitaria àqueles que foram escravizados no tempo das colônias e a seus descendentes a projeção de futuros e a tomada de posição de si mesmos, que os levam a desempenhar o papel de protagonistas de suas próprias histórias. (Rios, 2023, p. 37–38)

A elaboração de novas narrativas negras exige o confronto de discursos racistas. Mbembe afirma que o assombramento causado pelo racismo nos negros propõe uma reelaboração de si mesmo, que, a partir da transgressão pela imaginação e da busca de suas raízes ancestrais como resistência, torna possível um outro negro, não colonizado. Enquanto

nos brancos o assombramento do racismo é perceptível quando, ao estar de frente a um corpo negro, o branco está de frente a um fantasma de si, de sua própria violência registrada naquele corpo, que pode desejar a vingança — pensamento também elaborado pelos filmes de terror.

Robin R. Means Coleman (2019), professora da University of Virginia, estuda profundamente o gênero do terror no cinema e como ele retrata pessoas negras durante cerca de um século nos Estados Unidos. A pesquisadora é direcionada pelas abordagens raciais dos filmes de terror, observando o que o gênero pode revelar, por meio das representações, sobre o entendimento social da negritude e também sobre os tipos de discurso sociopolíticos reproduzidos, já que ela enxerga o terror como um gênero que “fala” sobre a diferença.

Em resumo, os personagens negros eram sinônimo de humor ou violência nos primeiros anos de surgimento do cinema. Entre as décadas de 30 e 60, existe uma tendência do terror em associar negros ao animalesco e em exotizar as práticas religiosas afrodiaspóricas; e, no caso de narrativas mais científicas, os personagens negros eram omitidos de cargos de poder profissional. Nos anos 70, há uma prolífica produção cinematográfica de realizadores negros, influenciados pela ascensão do movimento *Black Power*, com narrativas de revolução, de vingança e de protagonismo heroico negro, por vezes retratando o vodu como uma arma contra o racismo. Porém, na década seguinte, com a popularização do subgênero *slasher*, comumente situado nos subúrbios de classe média americanos, os personagens negros são mortos violentamente por assassinos ou são mesmo inexistentes na maioria das produções. Nos anos 90, voltam a despontar os filmes de terror que retratam a negritude em sua maioria, expondo a diversidade e a complexidade de seus personagens.

Ainda que *Atlantique* não configure um filme de terror — ele se entrelaça com esse gênero ao assumir espíritos na diegese —, as reverberações políticas que o terror costuma causar na comunidade negra também são expressas no trabalho de Mati Diop. Assim como *Contos Macabros* (1995), de Rusty Cundieff, inverte os papéis de protagonismo hegemônicos do terror e utiliza zumbis e bonecos possuídos para alegorizar uma vingança da população negra contra a violência racial, em *Atlantique*, o sobrenatural é um recurso narrativo que vai ao encontro das questões sociais retratadas através da protagonista Ada: o machismo, a violência de classe, a memória colonial, e, no fim do filme, o autoconhecimento e a transformação. Segundo o crítico Bruno Galindo:

Ao perceber a tradição desumanizada nas quais experiências negras são soterradas pelo sistema colonial e tendo, justamente, no terror branco, uma tradição narrativa e estética que se pauta pela desumanização e pelos processos de perda de humanidade,

esses terrores [feitos e protagonizados por] pretos invertem a chave, partindo daquilo que é desumano de modo a torná-lo mais humano. (Galindo, 2020)

É desse modo que uma história de morte e espíritos é transformada em uma história de amor, reencontro e amadurecimento no longa-metragem de Mati Diop. Da mesma forma que os filmes de terror mais tradicionais, *Atlantique* “confunde nossas noções de bem e mal, monstruoso e divino, sagrado e profano” (Coleman, 2019, p. 54), ao unir o fantástico ao cotidiano em circunstâncias de justiça, melancolia, investigação, trabalho, amor e sexo. Essas noções, no Ocidente, são induzidas pela moral do cristianismo — que, ao lado do islamismo, configura as doutrinas mais praticadas na África Ocidental.

Ambas religiões possuem em comum o monoteísmo, caracterizado por um Deus onipresente, onisciente e onipotente, além de congruências entre o Alcorão e a Bíblia, como profetas e condutas morais. O Senegal tem maioria muçulmana, compondo mais de 90% da população. O Islã se expandiu na África Ocidental em consequência das rotas do comércio transaariano, que ligavam essa área ao Mediterrâneo, no norte do continente. Ele foi aos poucos sendo fundido com as práticas religiosas locais, predominantemente animistas, até atingir a popularidade¹⁷. Essa mescla de doutrinas é observada hoje, por exemplo, com os marabutos, líderes religiosos muçulmanos de forte presença no Senegal. Eles são sacerdotes que utilizam práticas de medicina natural e de predição que são consideradas pré-islâmicas, sendo mal vistas pelas vertentes mais tradicionais da religião.

No artigo *Atlantique: Amor, (de)Colonialidade e Processos Migratórios*, da mestra Roger Gomes Ghil (2023), em conjunto com os professores da Universidade Federal do Espírito Santo Erly Vieira Jr. e Gabriela Santos Alves, o filme é analisado a partir de uma perspectiva da memória como possibilidade de vida. Memória que é expressa pelo mar como a presença da ausência daqueles que partiram — seja no contexto de emigração do filme ou nos longos anos de tráfico dos escravizados. Foi a partir da diáspora que as religiões nativas africanas encontraram enraizamento na América, sendo eventualmente sincretizadas a fim de evitar a repressão colonial.

Nessas religiões, “a relação com o inconsciente, memória, passado e ancestralidade é uma relação de se lembrar do que foi esquecido” (Ghil; Vieira Jr; Alves, 2023, p. 5), por exemplo, quando uma entidade da Umbanda narra sua história, do tempo que estava encarnada, ou quando os *itâns*¹⁸ são encenados nas cerimônias do Candomblé. Assim, a

¹⁷ A fusão dessas práticas religiosas foi incentivada pelo rei Sonni Ali (r. 1464–1492), fundador do Império Songai, que perseguia os líderes islâmicos que criticavam o sincretismo local. A área abrangida por esse império corresponde hoje aos países Mali, Níger, Senegal, Guiné, Gâmbia e Burkina Faso.

¹⁸ Contos que narram as histórias dos Orixás, perpetuados pela tradição oral.

lembrança é um lastro fundamental nessa espiritualidade que permeia os povos Akan, Ashanti, Bakongo e Nagô¹⁹, oriundos tanto da África Ocidental — onde se encontra o Senegal —, quanto da África Central.

Figura 1 — *Sankofa*



Fonte: Ivanildo Carvalho (2022)

Está presente na cultura Akan, por exemplo, o *Sankofa* (Figura 1) — *Adinkra*²⁰ de um pássaro mítico que voa olhando para trás e carrega o ovo do futuro no bico —, que transmite a sabedoria de olhar o passado para compreender o presente e construir o futuro. É perceptível também na cultura iorubá a percepção de tempo não linear, a exemplo do provérbio “Exú matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”. Nos minutos finais de *Atlantique*, Ada afirma que “algumas memórias são presságios”. Embora não existam registros históricos dos povos Akan ou Nagô no Senegal, se pensarmos nos grupos étnicos-linguísticos que compõem a África Ocidental,

os Ulofes (predominantes na narrativa do filme), os Fulas e os Tucolores (grupos étnicos predominantes no Senegal, aproximadamente 67% da população) apresentam populações em Guiné, Nigéria, Camarões, Mali, Serra Leoa, República Centro Africana, Burkina Fasso, Benim, Níger, Gâmbia, Guiné-Bissau, Gana, Chade, Mauritânia, Sudão, Sudão do Sul e Costa do Marfim. Outros grupos também constituem o território como os Sererê (14,7%), os Jolas (4%), os Mandinga e os Mouros (3%). A partir disso é possível inferir que – com o intercâmbio étnico-linguístico entre essas populações – existem cultos tradicionais e práticas divinatórias de concepções semelhantes ou de origens próximas às dos Ifás [e dos Orixás] no contexto Senegalês, como é o caso dos Sererê, que em suas práticas religiosas tradicionais encontramos ritos de iniciação e consultas oraculares correspondentes às práticas dos Iorubás. (Ghil; Vieira Jr; Alves, 2023, p. 5)

¹⁹ Também chamados Iorubá.

²⁰ Ícone gráfico reproduzido culturalmente a fim de transmitir provérbios e saberes ancestrais.

Logo, não é absurda a conexão entre diferentes cosmovisões africanas e *Atlantique*. Os processos de incorporação, presentes nas práticas religiosas tradicionais, são a motriz da narrativa do filme. A trilha musical foi composta por Fatima Al Qadiri, com a orientação de Mati Diop para que ela transmitisse a sensação da incorporação de um espírito²¹. Majoritariamente eletrônica, as músicas contam com instrumentos sintetizados e recortes de áudios modulados, como os vocais na cena em que Ada chega ao casamento, a fim de atingir um caráter imersivo, etéreo e hipnótico — a reverberação é um exemplo de artifício sonoro usado em produções eletrônicas que causa grande impacto sobre a percepção espacial e emocional dos sons.

Curioso notar que a música é fundamental nas religiões afrodiáspóricas, sendo ela responsável por convocar a incorporação e a desincorporação das entidades. Além disso, a prestação de contas que os espíritos exigem do empresário que abusou da força de trabalho deles sintetiza uma luta contra a injustiça, visão fundamental de orixás como Xangô e Iansã, essa também responsável por guiar os espíritos dos mortos.

Para Mbembe, os fantasmas são concretizados como resultado de saberes ancestrais daqueles que os invocam, acessando, assim, uma dimensão diferente do real. “Um real que excede a realidade e que irrompe entre os limites da vida e da morte, passível de ser acessado através do poder mágico da vidência, dos estados órficos da consciência”, explica Saulo Rios (2023, p. 39). O poder para o negro não consiste em reproduzir a violência colonial, mas em fabular a vida em meio a um deserto onde só pode se ver morte. Sobre sua conexão com a protagonista de *Atlantique*, Mati Diop afirma:

[...] escrever a personagem da Ada foi uma forma de viver a adolescência africana que não tive oportunidade de viver. Eu vivi minha adolescência em Paris, num ambiente muito branco — o que foi bom, mas acho que todos os episódios, todos os períodos que não passei no Senegal como uma garota mestiça, eu precisava reencontrá-los. Tenho uma ligação muito forte com a personagem. Eu invento e crio, e é realmente, para mim, uma forma de viver uma vida paralela. (Hynes, 2019, tradução própria)²²

Dessa forma, a diretora usa ficção como uma espécie de cura, de realização de um desejo que foi impossibilitado, da mesma forma como Ada também realiza seu desejo de se despedir propriamente de Souleiman no fim do filme. Além disso, *Atlantique* foi realizado

²¹ Conforme relatado pelo jornalista Julian Lucas (2024) para o jornal The New Yorker.

²² [...] writing this character of Ada was a way to live the African adolescence I didn't have a chance to live. I lived my adolescence in Paris, in a very white environment—which was fine, but I think that all the episodes, all the periods I didn't spend in Senegal as a mixed girl, I needed to find it back. I have a very strong link with the character. I invent and create, and it's really a way for me to live a parallel life.

perante o contexto de um fluxo migratório perigoso e constante realizado pelos jovens de Dakar. Ele parte dessa realidade para expor a violência capitalista e colonial que ainda impera sobre os países independentes, mas o filme faz isso de uma maneira que não é pessimista ou determinista.

Atlantique transmuta a morte em vida ao permitir que Ada reencontre Souleiman, incorporado no corpo de Issa, dando continuidade, ou pelo menos um final ameno, ao amor que existia entre eles. “A noite de ontem ficará comigo, para me lembrar de quem sou e me mostrar quem me tornarei. Ada, a quem o futuro pertence. Sou Ada”. São essas as últimas frases do monólogo que fecha o filme. A tragédia da morte não paralisa a vida dos que ficam. Retomando o conceito do *Sankofa*, ela pode ser a força propulsora para a criação do futuro.

4 “UMA GAROTA NEGRA OLHANDO ATRAVÉS DA CÂMERA. O OCEANO. UM BAR VAZIO.”²³

As aspas acima são de Mati Diop ao descrever as primeiras imagens que tinha em mente para seu longa-metragem de estreia, *Atlantique*. A conexão com o espectador, o simbolismo do mar e a melancolia de um ambiente cotidiano são algumas das esferas essenciais retratadas no filme. A conexão com o público, para além do ilusionismo da proximidade com a linguagem clássica do cinema, é percebida pela abordagem de temas comuns aos habitantes de Dakar e à diáspora africana, conforme vimos no capítulo anterior. O oceano e o bar vazio são postos na narrativa explicitamente, a partir de outra esfera essencial do filme: o fantástico. Esse fantástico, ramificado no maravilhoso e no fantasmagórico, aparece rodeando o dia a dia dos personagens, desde suas relações amorosas, familiares, de amizade ou de trabalho.

O início de *Atlantique* apresenta uma série de planos de trabalhadores em um canteiro de obras de um edifício. A paisagem é árida, empoeirada, predominando os tons neutros da areia e do cimento (Figura 2), atravessados pelo movimento dos carros, caminhões e tratores. Vários operários são vistos realizando seu ofício, e provavelmente o exercem para além da ficção, tendo em vista o aspecto realista do uso de não atores por Mati Diop (Figura 3). Um deles é filmado descansando no centro de um quadro estreito formado pelas ferragens de estruturas usadas na construção, que anuncia a situação aprisionante pela qual alguns empregados passam (Figura 4).

Figura 2 — Primeiro plano do filme



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 3 — Operários trabalhando



Fonte: *Atlantique* (2019)

²³ (Q&A [...], 2019, tradução própria). “A black girl looking through the camera. The ocean. An empty club.”

Figura 4 — Operário descansando



Fonte: *Atlantique* (2019)

Uma discussão é iniciada do lado de fora entre alguns rapazes, sobre a falta de pagamento dos últimos três meses de salário. A câmera na mão incita um caráter documental-realista, e a presença de muitos cortes confere dinamismo à cena, características que se estendem a todo o filme, configurando a estética predominante.

De dentro de uma sala, através da janela, vemos Souleiman pela primeira vez, caminhando em direção à discussão que também acontece no interior. Mais trabalhadores reivindicam seus salários a um superior, afirmando que precisam sustentar suas famílias, pagar dívidas, mas esse homem diz não ter poder sobre a situação — ele não é o empresário.

Um corte brusco leva à próxima cena que apresenta o semblante dos homens exaustos, pensativos, tristes com a situação. Eles estão na caçamba de uma caminhonete, saindo do trabalho. No quinto plano da cena, Souleiman aparece sério mirando a paisagem deixada para trás pelo carro (Figura 5). O plano seguinte (Figura 6) mostra o que seria um plano ponto de vista (POV) de Souleiman, porém sem a rigidez de seguir uma norma clássica de plano-contraplano, em que se respeitaria a angulação da câmera para ambas as direções filmadas, já que a cena não possui *raccord* de olhar.

Figura 5 — Souleiman mira a paisagem



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 6 — POV de Souleiman



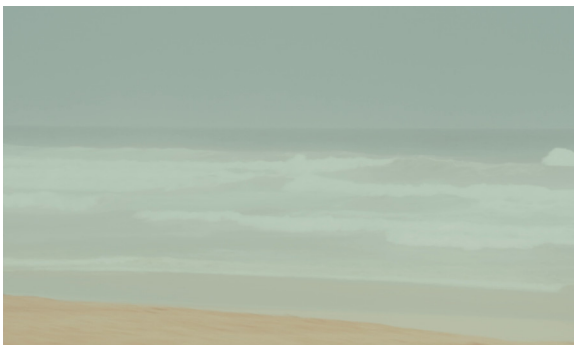
Fonte: *Atlantique* (2019)

Souleiman aparece em um plano 3/4 e o contraplano é seu POV frontal — que apresenta apenas um recorte do seu POV de fato, pois exclui os companheiros que compartilham a caçamba com ele. Ou seja, a relação direta de plano-contraplano do cinema clássico é diminuída, tornando mais fluida as relações dos planos entre si.

O céu filmado em toda a sequência que inicia o filme é de um tom que foge do tradicional azul. Em uniformidade com a paisagem árida de construção, ele se aproxima de um bege acinzentado, de forma a figurar a dureza da situação pela qual os operários passam — é um céu desesperançoso. O arranha-céu que aparece, junto das obras em andamento, também compartilham desse tom acinzentado, talvez provocado pela poeira, o que causa um efeito de certo esmaecimento desses objetos, dando a impressão de pouca opacidade, como uma imagem espectral que não se vê com toda a cor e o contorno possível.

Há uma elipse temporal para o momento em que o grupo passa em frente à praia. Agora, a cor do mar se mostra também diferente do tradicional azul. Ele é de um cinza frio (Figura 7). Os planos continuam alternando entre Souleiman e a paisagem, dessa vez filmada lateralmente, embora ele continue olhando para o caminho deixado para trás (Figura 8). Aqui, os planos se prolongam mais em Souleiman e no mar, que serão vinculados por um destino triste. A cena é inebriada por uma trilha musical extradiegética, responsável por conduzir a cena anterior a essa, e também por uma música que os rapazes cantam. Souleiman possui um semblante mais inconformado que o da cena anterior e tenta se distrair com seus amigos. Essa está entre as cenas mais longas do filme, ela dura 2'23". Considerando também a cena anterior, interligadas pelo trajeto no automóvel, o total é de 2'57".

Figura 7 — O mar na sequência de abertura



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 8 — Souleiman ainda mira a paisagem



Fonte: *Atlantique* (2019)

Quando Souleiman sai do carro e caminha pela cidade, ele encontra Ada, e os dois trocam olhares, um de cada lado do trem que passa entre eles dois. Souleiman sorri levemente para Ada, que devolve com um sorriso animado, mas o plano que encerra a cena é do rapaz

com um rosto sério, que corta para um plano do mar, ainda de cor esbranquiçada (Figuras 9–11). A cena seguinte é do casal conversando na beira da praia, filmada nas costas de Souleiman, onde o mar também aparece ao fundo, dessa vez levemente azulado sobre a cabeça de Ada (Figura 12).

Figura 9 — Ada sorri para Souleiman



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 10 — Souleiman sério



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 11 — Plano do mar



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 12 — Ada e Souleiman em frente ao mar



Fonte: *Atlantique* (2019)

“Você está olhando para o mar. Nem está olhando para mim”, observa Ada. Essas falas são postas sobre o plano do mar, que conduz então para o próximo plano em que eles conversam. O plano continua por toda a ação nas costas de Souleiman, acompanhando o movimento de Ada com a câmera na mão, que aparece em perfil, enquanto eles trocam carícias. Não temos acesso, a essa altura da narrativa, das intenções de Souleiman em emigrar. Ele está de costas para nós, mas de frente pro mar, onde provavelmente poussa seu pensamento.

O mar é um símbolo que permeia todo o filme, apresentado sonora ou imageticamente, ao fundo ou à frente da ação dos personagens. Isso não se deve apenas ao fato de Dakar ser uma cidade litorânea, mas é uma escolha artística do olhar da direção sobre os espaços filmados — vide *Anora* (2024), em que Sean Baker omite todos os principais

cartões postais da cidade de Nova Iorque. Aqui, Mati Diop põe em destaque o mar e o movimento de suas águas. No livro *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, é descrito que

Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes [e] as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 592)

Vida e morte, embebidas pela água salgada do mar, são as esferas nas quais Mati Diop trabalha o caráter fantástico do longa-metragem. É no mar onde vai descansar a matéria física de Souleiman, transformada no espírito que é o centro da causalidade narrativa do filme. A tentativa de emigração pelo Atlântico remonta às antigas rotas de tráfico de escravizados numa atualização da violência colonial, culminando na nova diáspora.

Além da proposição de fuga (ida) através das águas, revela-se também o caminho de volta para casa. Existe um antigo provérbio africano que diz: “Um andarilho não sabe o verdadeiro significado de lar”. Esse provérbio encontra sustentação quando analisamos a diáspora negra e as práticas epistemicidas estruturantes do mundo transatlântico, ou seja, o vínculo que se perde nesse processo e a necessidade de se reconectar à terra-mãe, fator determinante no desenvolvimento do senso de identidade, que se perde no processo forçado de repatriação. (Ghil; Vieira Jr; Alves, 2023, p. 4)

O mar, em *Atlantique*, não revela apenas a saída, mas também o retorno — dos espíritos dos jovens que naufragaram, das suas justiça, dos seus amores. Mati Diop também faz da realização do seu longa-metragem um retorno dela própria ao Senegal, de conexão com a linhagem senegalesa da sua família.

Figura 13 — Ada passa por uma viela



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 14 — Ada caminha ao lado da linha de trem



Fonte: *Atlantique* (2019)

Diop, assim como Sean Baker, também omite os cartões postais da cidade de Dakar. Não vemos, durante o filme, o Monumento da Renascença Africana ou a Cathédrale du Souvenir Africain, nem as áreas mais urbanizadas. Filmado majoritariamente no distrito de Thiaroye, *Atlantique* revela uma realidade de casas simples, ruas sem asfalto (Figuras 13–14), vivida pelas pessoas que trabalham para construir os edifícios que exprimem a vitória econômica e capitalista da cidade.

Essa oposição é demarcada principalmente pelo arranha-céu da construtora para qual Souleiman trabalhava, imperioso sobre a vista da cidade em planos inseridos ao longo do filme, mas também é presente em outros momentos. O personagem de Omar, promessa de ascensão social para Ada, também destaca essa diferença de classe. É com ele que Ada tem acesso a ambientes mais refinados. Na cena que antecede o casamento, por exemplo, eles estão em um *resort* (Figura 15), em que o desconforto de Ada com a necessidade do casamento e com a partida de Souleiman é intensificado pelo contraste que o ambiente tem com a sua realidade. Além disso, na noite do casamento, Ada chora na sacada da casa de Omar, que oferece uma vista superior da cidade (Figuras 16–17), uma vez que a ascensão social não vale a pena para ela sem o amor.

Figura 15 — Omar e Ada no *resort*



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 16 — Ada chora na sacada



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 17 — Vista da sacada



Fonte: *Atlantique* (2019)

Na noite do mesmo dia que encontra Souleiman na praia, Ada sai escondida de casa para o bar onde geralmente o encontra. Chegando lá, ela percebe a expressão preocupada das mulheres que também frequentam o bar, e Dior conta a ela sobre os garotos, Souleiman e seus colegas, que emigraram em um barco para tentar chegar à Espanha. “Mas Abdou não conhece o mar, você sabe que ele não nada”, grita uma jovem preocupada. No amanhecer, algumas mulheres ainda estão no bar. Então, uma sequência mostra os quartos vazios dos rapazes que partiram, detalhados pelo vestígio de vida que ali existia (Figuras 18–23).

Figura 18 — Primeiro quarto vazio



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 19 — Objetos sobre a caixa de som



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 20 — Segundo quarto vazio



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 21 — Reflexos no espelho



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 22 — Detalhe do perfume



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 23 — Detalhe da cortina



Fonte: *Atlantique* (2019)

A câmera é estável, sem movimento, porém empunhada na mão. Roupas penduradas, perfumes e bitucas de cigarro. No quarto que mais tarde descobriremos ser de Souleiman, uma cama desarrumada está encostada nas paredes e o reflexo de um espelho mostra frestas na parede que dão para o exterior. A sequência encerra com um perfume masculino e o esvoaçar de uma cortina translúcida no chão.

São objetos que indicam a presença humana naqueles ambientes, que, nesse contexto do filme, expressam tristeza por conta da incerteza da volta dessa vida. Esses objetos também são, de certa forma, objetos fantasmagóricos, pois guardam em si a lembrança de seu dono. Essa fantasmagoria é evidenciada pelo tremular da cortina com o vento, que cria um movimento de ida e vinda. A iluminação verde e azul — que não está muito evidente ser diegética ou extradiegética — faz menção às cores tradicionais do mar, em contraste com as cores neutras das paisagens anteriores, e também constrói uma atmosfera etérea.

Pôr em evidência no quadro ambientes cotidianos ou objetos banais é uma maneira de evidenciar a sensorialidade do filme. “Valorizar o aspecto micro em lugar do macro soa-me como um sugestivo convite à subversão da lógica industrial”, afirma Erly Vieira Jr. (2015, p. 94), já que, numa vertente de cinema comercial, a valorização do escapismo vem cada vez mais exigindo uma grande quantidade de estímulos visuais e sonoros na tela, que não permitem o passeio do olhar do espectador sobre o que está sendo filmado. James Tweedie, professor da University of Washington, ao analisar o cinema de Tsai Ming-Liang, diretor expoente do realismo fantasmagórico, observa que

os filmes de Tsai tratam objetos diários — cutelos e tábuas de corte, refrigeradores e aquários, janelas e paredes — como peças centrais de um trabalho de arte, como coisas de imenso valor, não em termos monetários [...], mas como repositórios da história material da sociedade, como acessórios no teatro dos gestos cotidianos, como lembretes de outras concepções do próprio valor. (Tweedie, 2015, p. 282)

Isso também é notável no colar de Souleiman que ele entrega a Ada nas primeiras cenas do filme. Ela usa o acessório em várias outras cenas, inclusive no *resort* com Omar. Esse colar não é posto em destaque num plano detalhe, mas é um elemento presente no figurino, que compõe um quebra-cabeça de afetos.

Ao sair do bar, Ada caminha sozinha pela praia no amanhecer de um dia completamente nublado em um primeiro plano frontal, a câmera na mão a acompanha (Figura 24). Corta para ela entrando no seu quarto pela janela, atravessando a cortina translúcida (Figura 25). A câmera acompanha seu movimento de retirar as sandálias e as blusas para vestir um moletom, ela se abaixa para abrir a gaveta da mesa de cabeceira. Então, em um

plano baixo, vemos que ela acendeu uma vela e provavelmente está rezando por Souleiman. Atrás da vela estão saltos brilhantes (Figura 26).

Figura 24 — Ada caminha na praia



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 25 — Ada pula a janela



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 26 — Vela acesa no chão



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 27 — Ada reza



Fonte: *Atlantique* (2019)

É uma interessante mescla imagética esses elementos visto que Ada é repreendida por Mariama, que segue mais tradicionalmente o islamismo, por ser amiga das mulheres que frequentam o bar. O salto cheio de *strass* é característico de um momento festivo noturno — Ada não deixa que a espiritualidade anule a boemia. No plano seguinte, percebemos que na elipse de tempo entre os dois últimos planos ela também cobriu a cabeça com um tecido, em respeito aos mandamentos islâmicos (Figura 27). O tecido não é propriamente um *hijab*, mas sim um lenço com estampa de onça, o que também remete a uma vida noturna. Ada reza e parece sentir uma dor no peito. Sem conseguir dormir, no plano seguinte ela está sentada no chão, pensativa. Todas essas cenas são interligadas por uma trilha musical calma, que encerra nesse último plano.

Então, vemos um plano da lua cheia em um céu enevoado com o barulho do mar. Um corte nos leva a uma manhã em que Mariama conversa com Ada na sua cama. Não é a mesma manhã das cenas anteriores, Ada usa outro figurino e agora uma vela está acesa na

cabeceira da sua cama (Figura 28). Fanta e Dior aparecem na janela preocupadas com Ada, porque não conseguiram entrar em contato com ela. Mariama é ríspida na comunicação com as duas. Elas convidam Ada para sair de casa, então um corte abrupto mostra Ada levantando rapidamente da cama após acordar no meio da noite, a câmera acompanhando seu movimento (Figura 29).

Figura 28 — Ada deitada



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 29 — Ada acorda rapidamente



Fonte: *Atlantique* (2019)

A paisagem sonora também muda abruptamente do som de um bairro movimentado durante o dia, para o barulho das ondas do mar e de Ada levantando dos lençóis. Então vemos a cortina da janela de Ada ser balançada pelo vento (Figuras 30–31), movimento que a câmera acompanha — assim como acompanha as personagens. Uma trilha musical nos conduz para a próxima cena.

Figura 30 — Cortina esvoaçando 1



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 31 — Cortina esvoaçando 2



Fonte: *Atlantique* (2019)

Um plano fixo do mar em uma penumbra toma conta da tela, que aos poucos clareia levemente (Figuras 32–33). Uma voz feminina narra uma espécie de conto, evocando a maneira que lendas e histórias se perpetuam pela tradição oral: “Alguns pescadores voltaram do mar com a rede tão cheia que todos correram para ver o que eles tinham pescado. As

peessoas gritavam que haviam pescado um peixe enorme. As crianças e toda a vizinhança foram ver. Mas, quando se aproximaram da rede, não viram um peixe, mas o corpo sem vida de Souleiman”.

Figura 32 — O mar durante o monólogo 1



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 33 — O mar durante o monólogo 2



Fonte: *Atlantique* (2019)

A imagem do mar que inicia muito escura vai aos poucos clareando, como um *fade-in* ou uma transição entre uma noite e um dia completamente nublado, que pode nos lembrar da noite que Ada descobre sobre a partida de Souleiman e do dia seguinte, que estava nublado enquanto ela caminhava na praia de volta para casa. Um corte nos leva a um plano próximo de Souleiman, reconhecível pelos anéis que usa, que dura 3” enquanto ele assopra a chama da vela do quarto de Ada (Figura 34). Nós ouvimos trovões.

Figura 34 — Souleiman apagando a vela



Fonte: *Atlantique* (2019)

É uma cena muito rápida e escura, podendo passar despercebida. Contudo, é a primeira vez que o fantástico se mostra presente no longa-metragem, ainda que de forma nebulosa para o espectador. Essa cena, em meio a essa sequência, também pode ser interpretada como um sonho a partir de uma visão realista, já que Ada acorda abruptamente

algumas vezes; mas lembremos que os sonhos também são formas de comunicação divina em diversas religiões.

O próximo plano inicia completamente coberto pela cortina do quarto, que é movimentada pelo vento que revela Ada acordando depressa com os indícios de uma tempestade, ou talvez da presença fantasmagórica de Souleiman (Figuras 35–36). Sua imagem ainda é atravessada pela cortina e ela olha para a cabeceira, então temos um POV das velas apagadas (Figura 37). Ada se levanta para fechar a janela.

Figura 35 — Ada deitada através da cortina



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 36 — Ada olhando a vela



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 37 — Velas apagadas



Fonte: *Atlantique* (2019)

Dessa vez, a iluminação no quarto de Ada é azulada, diferentemente da calidez das cenas anteriores. Azul é o mesmo tom que remete ao mar e que foi usado igualmente na iluminação dos detalhes do quarto de Souleiman, o que nos permite relacionar essa cor à sua presença.

Percebemos também que a cortina semitransparente está associada à fantasmagoria de forma mais direta, por conta do plano de Souleiman anterior ao plano que inicia totalmente coberto pela cortina que balança com o vento. A transparência e a cor branca remetem tanto às mortalhas, usadas nas civilizações antigas para guardar o corpo dos mortos,

quanto aos fantasmas, que historicamente são associados a essa cor. O branco também é uma cor sagrada na maioria das religiões, incluindo o islamismo e as religiões afrodiáspóricas.

Em todo pensamento simbólico, a morte precede a vida, pois todo nascimento é um renascimento. Por isso, o branco é primitivamente a cor da morte e do luto. E isso ainda ocorre em todo o Oriente, tal como ocorreu, durante muito tempo, na Europa e, em especial, na corte dos reis de França. (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 142)

As cortinas translúcidas brancas, ou de tons claros de bege, estão presentes na maioria dos ambientes internos de *Atlantique*: nas casas de Ada, de Souleiman, de Issa, do empresário, de Fanta, de Mariama, de Omar, na delegacia e no hospital. Elas produzem uma coerência estética entre os ambientes do filme, que estão sempre envoltos por essa fantasmagoria, mesmo que não surja em foco na câmera.

A transparência também remete ao véu, tecido transparente usado em cerimônias religiosas — inclusive por Ada ao se casar com Omar (Figura 38). O véu “vela e revela ao mesmo tempo” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 950), incitando uma interpretação misteriosa e esotérica daquilo que está por baixo dele.

Figura 38 — Ada no casamento



Fonte: *Atlantique* (2019)

A escolha de um véu preto para o casamento é curiosa, já que em cerimônias festivas é mais comum o uso de véus, *hijabs*, turbantes coloridos, como vemos nas figurantes da cena. A cor preta possui uma carga de discricção, modéstia e pudor, sendo comum no uso cotidiano pelos muçulmanos. Porém, essas qualidades também são esperadas de Ada a partir do casamento, como bem vociferado por Mariama durante o filme, que critica a presença dela no bar. Esse véu é adornado pela figura de pavões, que pode tanto remeter ao apreço pela vaidade, mundo de aparências, ascensão social que esse casamento pode ter para Ada, quanto

uma representação da fé islâmica, em que o pavão é um forte símbolo cósmico associado à criação dos seres humanos (Burckhardt, 1955 *apud* Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 693).

Voltando à sequência em que Ada acorda durante a tempestade, a próxima cena mostra a personagem recolhendo as roupas que estavam estendidas no andar de cima, momento que olha para o mar e o céu que anunciam a tempestade (Figuras 39–40). Mais tarde, descobriremos que o naufrágio acontece por conta do mau tempo. Toda essa sequência de cenas de Ada em casa indica um período de dias em que ela esteve triste com a partida de Souleiman. Não é possível especificar os dias exatos já que as elipses entre a maioria das cenas não são claras, mas a troca de figurino evidencia a passagem do tempo. Vale lembrar que a vista da sacada de Omar é da cidade, enquanto a vista da laje de Ada, onde ela estende as roupas, é do mar, que a lembra do seu amor.

Figura 39 — Ada olha para o mar



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 40 — Vista da tempestade que chega



Fonte: *Atlantique* (2019)

Logo após a cerimônia de casamento, justo na sacada do marido, Ada conversa com Dior e Fanta e é interrompida por Mariama, que afirma ter visto Souleiman. Ada suspeita que Mariama está mentindo e fica exaltada. Nesse momento a cama do casal no quarto de núpcias começa a pegar fogo, iniciando uma comoção geral para apagá-lo e evacuar a casa. Quando a polícia chega, Mariama depõe.

Entre as cenas da noite de casamento e as do dia seguinte, há uma sequência de 23'' em que vemos a lua sobre o céu de Dakar, então um plano detalhe do colchão queimado com as molas expostas, e, por fim, Issa em *close-up* na cama — mas não a do crime —, acordando subitamente com uma respiração profunda, como se fosse levemente espantado (Figuras 41–43). Essa sequência encaminha o dia anterior, do casamento, para o dia em que as investigações começarão.

Figura 41 — Lua sobre a cidade



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 42 — Detalhe do colchão queimado



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 43 — Issa prestes a acordar



Fonte: *Atlantique* (2019)

Os indícios fantásticos a essa altura do filme ainda são leves, Mati Diop continua em acordo com o espectador de estar contando uma narrativa realista. A visão que Mariama teve de Souleiman e a cama em chamas não possuem uma ligação causal até então, e os eventos ocorridos na noite serão investigados pela polícia de acordo com as leis jurídicas e, conseqüentemente, científicas. Porém, há o encadeamento direto nessa sequência da imagem da cama destruída com Issa, que, no fim do filme, descobriremos ser o responsável pelo acontecido ao estar incorporado pelo espírito de Souleiman. Não apenas a montagem é responsável por vincular esses planos, mas também o elemento da cama, de onde Issa levanta para ir trabalhar.

A lua, astro que exerce força gravitacional sobre as águas, é um símbolo recorrente no filme, também incitado pela noite. Assim como o mar, ela também pode denotar a passagem entre a vida e a morte em uma camada simbólica. É popular sua associação ao feminino, presente nas crenças religiosas da Grécia Antiga e do Império Inca, que também é realizada pelo filme, posteriormente, ao apresentar as mulheres incorporadas apenas durante a noite. Porém, pensando pela perspectiva da região das línguas semíticas do sul — que compreende as culturas árabe, sul-arábica e etíope —, a lua é associada ao sexo masculino

“porque, para esses povos nômades e caravaneiros, a noite é [...] repousante e doce, propícia às viagens” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 563). Esse vínculo também é feito pelo filme já que os espíritos que incorporam nessas mulheres são de homens. Logo, tem-se um significado espelhado entre masculino e feminino, assim como a lua espelha a luz do sol, e os espelhos em *Atlantique* revelam a verdade fantasmagórica — como veremos a seguir.

Da mesma maneira que a sequência anterior, a diretora também conecta imageticamente a causalidade fantástica do filme através da montagem no final da cena em que Issa conversa com seu supervisor — que pontua que ele passou mal na noite passada — e descobre que, segundo os bombeiros, não existem indícios da razão para o início do incêndio. Os planos que nos levam dessa cena para a próxima — na qual Issa visita a casa da mãe de Souleiman, suspeito de ter sido visto no casamento, lugar onde o barulho das ondas do mar se faz presente o tempo todo — são os seguintes:

Figura 44 — Issa encara o colchão



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 45 — Segundo detalhe do colchão queimado



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 46 — Porta-retrato com foto de Souleiman



Fonte: *Atlantique* (2019)

Novamente, outro aspecto indica a ideia de duplicidade entre Souleiman e Issa para além da montagem: o espelho no lado direito que reflete a fotografia posta na parede (Figura 46).

Ao entrar no quarto de Souleiman contra a vontade da mãe, abusando do seu poder como policial, temos um *raccord* de movimento do momento em que Issa atravessa a cortina, que corta para seu rosto refletido na lasca de espelho presa à parede (Figuras 47–49). Nesse plano, após Issa parar em frente ao espelho por 13”, a câmera faz uma panorâmica para a esquerda no momento em que ele dá mais alguns passos à frente para revelar a mãe de Souleiman entrando no quarto.

Figura 47 — Issa entra no quarto de Souleiman



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 48 — Issa atravessa a cortina



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 49 — Issa refletido no espelho



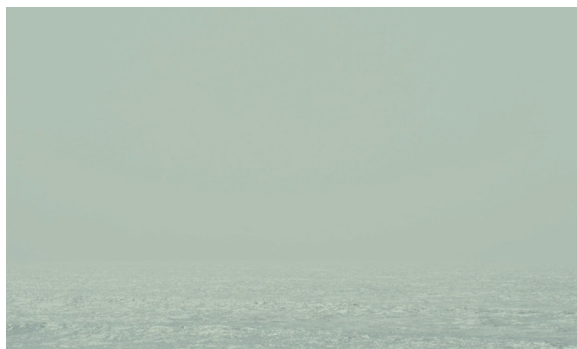
Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 50 — Issa olha pela fresta



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 51 — Issa vê o mar



Fonte: *Atlantique* (2019)

Issa continua investigando o quarto até se distrair com as frestas na parede que revelam o mar sob um céu que parece nebuloso (Figuras 50–51). Ao fim da cena, ele fotografa um coração na parede, com as iniciais de Ada e Souleiman.

Mais tarde, Issa começa a suar muito enquanto interroga Ada para tentar descobrir sobre o aparecimento de Souleiman na noite de casamento, crente de que a jovem está omitindo informações. Entorpecido pelo calor, ele sai da delegacia às pressas, cambaleando pelas ruas de Dakar. Então, vemos Dior ajudando Fanta, que também passa mal, deitada em um sofá do bar. Na cena seguinte, Mariama aparece dormindo enquanto sua mãe conversa com uma provável médica que indica que a jovem tome medicamentos. Todos eles estão sofrendo esse desconforto no período do entardecer, que é evidenciado pela fotografia com a luz do sol alaranjada nessas cenas e no plano do mar que conecta as cenas de Fanta e Mariama (Figuras 52–55). Embora Mariama esteja em um ambiente interno com luz artificial, os tons quentes ainda predominam no plano.

Figura 52 — Issa passa mal de calor



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 53 — Fanta passa mal de calor



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 54 — Insert do mar no entardecer



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 55 — Mariama adormecida



Fonte: *Atlantique* (2019)

À noite, Fanta aparece em seu quarto delirando de suor e vestindo uma camisola branca de cetim; uma cortina tremula na janela do seu quarto (Figuras 56–57). Ela atravessa

uma outra cortina, na entrada do quarto, e sai em direção à porta da casa (Figura 58). Uma outra mulher, com olhos esbranquiçados, é filmada pulando um muro. Ela também está de camisola branca (Figura 59). Essa é a primeira vez que os olhos esbranquiçados — indício físico dos acontecimentos sobrenaturais — são apresentados aos espectadores, porém em um plano mais distante e rápido, ainda mantendo certo mistério.

Figura 56 — Fanta em seu quarto



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 57 — Detalhe das coxas suadas de Fanta



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 58 — Fanta sai do quarto



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 59 — Mulher pula um muro



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 60 — As mulheres atravessam a rua



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 61 — Elas continuam a atravessar a rua



Fonte: *Atlantique* (2019)

Então, um coletivo de mulheres aparece atravessando uma avenida no meio da noite, vistas de um plano geral superior, marchando para a esquerda (Figura 60). Em seguida,

as vemos em um plano conjunto, que torna mais perceptível o figurino: roupas de dormir ou roupas caseiras (Figura 61). Elas, então, são mostradas de costas em um plano geral que enfatiza as suas presenças no cotidiano noturno e vazio de uma cidade urbana, e continuam caminhando em frente.

Vários carros estão estacionados, apenas um corta o primeiro plano ao passar na rua; as luzes dos postes iluminam a cena (Figura 62). A lâmpada de um deles falha, apresentando uma caracterização realista da cidade, mas também nos lembrando das manifestações tradicionais dos *poltergeists*, espíritos conhecidos no cinema e no ocultismo por interferirem em ligações elétricas.

Figura 62 — Costas das mulheres andando pela rua



Fonte: *Atlantique* (2019)

Um corte nos apresenta uma vizinhança diferente das que foram vistas até então, na qual muitas das casas possuem um andar superior (Figura 63). Nesse plano, um bando de cachorros corre do que pode estar se aproximando. O próximo plano mostra a silhueta das mulheres gravadas em frontalidade, caminhando em direção à câmera, em que vemos prédios ao fundo e carros estacionados na rua (Figura 64). Uma casa, de arquitetura mais luxuosa, é filmada em destaque (Figura 65).

Figura 63 — Uma nova vizinhança



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 64 — Silhueta das mulheres andando



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 65 — Andar superior de uma casa



Fonte: *Atlantique* (2019)

Na penumbra da sala dessa casa, vemos a silhueta de três mulheres paradas, com as cortinas esvoaçando ao fundo (Figura 66). Um homem de terno adentra, acompanhado de sua parceira amorosa. Ele acende a luz, e quando os dois sobem as escadas, eles se assustam com a presença de uma mulher sentada, encarando-os com os olhos brancos (Figura 67). Aqui, os olhos estão em maior destaque para o espectador que no plano da mulher que pula o muro, já que a proporção é mais próxima. Os olhos de Fanta também são revelados logo depois, com essa mesma proporção de plano. “Quem é você? O que está fazendo aqui? Como vocês entraram?” são os primeiros questionamentos que o homem profere, sem demonstrar uma surpresa com a camada sobrenatural da situação. Ele se chama Ndiaye, descobrimos pela sua parceira.

Figura 66 — Silhueta das mulheres sentadas na sala



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 67 — Mulher sentada na escada



Fonte: *Atlantique* (2019)

Uma das mulheres fala que estão lá para cobrar os meses de salário atrasados, então entendemos que elas estão incorporadas pelos espíritos dos rapazes que emigraram, e que Ndiaye é o empresário da construtora. Essa mulher se aproxima da câmera em um primeiro plano, momento que vemos com mais nitidez os olhos, que parecem cobertos com

uma película translúcida branca (Figura 68). O espírito incorporado em Fanta avisa que elas ainda voltarão para cobrar os 32 milhões devidos, e atende momentaneamente à súplica de Ndiaye para todas saírem da sua propriedade.

Figura 68 — Mulher olhando para Ndiaye



Fonte: *Atlantique* (2019)

Apesar de, nessa sequência, não estarmos vendo diretamente os fantasmas, já que o termo fantasma implica na imagem de um espectro, e os espectros estão incorporados no corpo das mulheres, as circunstâncias se mostram fantasmagóricas. Elas caminhando no meio da noite vestidas com roupas majoritariamente brancas remetem a lendas urbanas presentes em diversos países, como a dama de branco no Brasil e *la llorona* no México. As cortinas na casa, novamente, acentuam essa fantasmagoria, além da silhueta das jovens na escuridão.

Também é notável que Mati Diop não entrega as características físicas da incorporação dos espíritos de imediato. Na cena de Fanta em seu quarto, ela é filmada em primeiro plano de olhos fechados. Quando ela sai do quarto, os olhos brancos aparecem apenas de relance, quase imperceptíveis. Esses olhos são primeiramente mostrados em um plano de corpo inteiro, depois em outro plano um pouco mais próximo, mas ainda aberto, no qual a personagem está sentada na escada. Depois vemos as outras mulheres da cena em uma distância também próxima a essa, até que a mulher que cobra diretamente os salários atrasados caminha em direção à câmera até atingir o primeiro plano. Seguir essa escala de apresentação ao público das manifestações físicas do sobrenatural prolonga o tempo em que o mistério dura, assim como também demoramos a entender o que está acontecendo. A cena na qual Issa começa a passar mal enquanto interroga Ada acontece aos 46' de filme, e somente aos 54' descobrimos que se trata dos espíritos dos jovens que partiram pro oceano — mas até aqui não temos mais informações sobre o estado do policial. Ao fim da sequência, uma cena mostra uma visão superior da cidade, com o arranha-céu reinando na paisagem (Figura 69).

Figura 69 — Vista da cidade



Fonte: *Atlantique* (2019)

É um plano que intensifica as diferenças sociais entre o empresário e aquelas que foram até sua casa. O atraso salarial, estopim que levou à tentativa de emigração dos rapazes, é culpa dele. Suas falas, ao ter a casa invadida por mulheres incorporadas, não demonstram outra preocupação para além de proteger sua propriedade. Não é de seu interesse entender o sobrenatural — o retorno dos seus trabalhadores como espíritos — que a cena manifesta, os bens materiais são mais importantes. O sofrimento dos trabalhadores e de suas famílias não alterava em nada sua vida pessoal, afinal ele entra na casa aos risos com o par romântico, enquanto uma parte das mulheres que estão na sala perderam seus namorados, aqueles que as encontravam no bar.

Mati Diop revelou que foi inspirada pelos *djinns* (gênios) para escrever as situações fantásticas do filme²⁴. Os *djinns* são espíritos da cultura árabe com origens desde a era pré-islâmica. O Alcorão indica que eles foram criados por Deus a partir do fogo e são dotados de livre arbítrio, assim como os humanos, podendo ser bons ou maus — as vertentes ortodoxas do Islã entendem esses espíritos majoritariamente como maus à humanidade. Na cultura do povo Dogon, nativo do Mali, na África Ocidental, os gênios são compreendidos como ancestrais e “revelam aos homens as regras divinas da atividade humana. O não-atendimento de suas prescrições provoca graves perturbações e desordens, pois eles fixam os tipos de relações permanentes que devem existir entre os seres e, em particular, entre os homens” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 468).

Dessa forma, esses espíritos que incorporam no corpo das personagens mulheres de *Atlantique* têm como principal objetivo a justiça pela situação que os levou à tentativa de emigração. Mati Diop utiliza os aspectos religiosos e culturais presentes no Senegal e na África para encontrar uma maneira de vingar as consequências que o capitalismo causa na vida dos jovens senegaleses, tendo a ficção como ponto de partida para uma reavaliação das

²⁴ Em entrevistas para o jornalista Eric Hynes (2019) e para o *site* Bidoun (Radboy et al., [2021?]).

relações sociais predominantes — em acordo com a teoria de Achille Mbembe que vimos no capítulo anterior.

É fundamental observar também que o nome Souleiman é uma variação do nome Salomão, profeta de muito respeito no Islã, o único que recebeu de Deus o poder de controlar os *djinns*. Isso é refletido no filme quando Souleiman é o único que não está presente nas cobranças ao empresário e incorpora em um corpo masculino para reencontrar Ada. No caso, o corpo de Issa, representante da polícia, instituição que trabalha para a manutenção do poder estatal que muitas vezes se volta contra a população pobre e negra — Issa, sem nenhum mandado, invade arrogantemente a casa de Souleiman contra a vontade da mãe.

A segunda sequência em que as mulheres entram na casa de Ndiaye acontece logo depois de Issa descobrir sobre o naufrágio de um barco durante a tempestade que acorda Ada na sequência aqui já analisada, provavelmente o barco que transportava os rapazes. Mati Diop apresenta novamente os personagens Issa e Mariama passando mal durante o entardecer, horário em que os *djinns* começam a surgir no plano material, segundo a cultura senegalesa. Enquanto isso, Dior ensina Ada a servir bebidas no bar e elas conversam sobre as mensagens de texto que Ada tem recebido de um número desconhecido afirmando ser Souleiman.

Fanta aparece sozinha no quarto de Ndiaye, onde as cortinas brancas também esvoaçam no fundo (Figura 70). Ele sai do banho e olha para Fanta, sem proferir uma palavra. Ela avisa que estará esperando pelo dinheiro no dia seguinte no cemitério, se o acordo não for atendido a torre da construtora dele será incendiada. Na cena seguinte, Fanta desce as escadas olhando para Ndiaye enquanto a casa pega fogo, um alerta para as palavras dela (Figura 71). Vemos a fumaça do incêndio de longe e quatro mulheres incorporadas olhando para o acontecido (Figuras 72–73).

Figura 70 — Fanta no quarto de Ndiaye



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 71 — Fanta desce as escadas



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 72 — A casa pega fogo ao longe



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 73 — As mulheres olham o incêndio



Fonte: *Atlantique* (2019)

O fogo em *Atlantique* surge como manifestação da justiça requerida pelos espíritos. Não apenas nessa sequência, mas também na cerimônia de casamento que foi abalada pelo incêndio da cama, que questiona justamente a união entre Ada e Omar. O fogo é também associado na bíblia à justiça divina, causa da destruição de Sodoma e Gomorra, e no Candomblé ao Orixá Xangô, reconhecido como justiceiro.

Às três da manhã, marcado em ponto em um relógio em formato de um timão de barco, Ada está no quarto de Dior, onde foi combinado o encontro com Souleiman por mensagem. A iluminação vinda da televisão ligada é azulada, como observamos indicar a presença do espírito do rapaz. Ada olha pela janela e se senta na cama quando escuta as batidas na porta; ela hesita em atender, mas cede depois de perguntar pelo amado sem obter resposta. Ela vê Issa e imediatamente vai até a janela avisar a Souleiman que a polícia estava lá — já que Dior suspeitava, em cenas anteriores, que aquelas mensagens eram uma armadilha da polícia. Issa, visivelmente incorporado pelos olhos brancos, entra devagar no quarto falando “Ada, sou eu. Sou Souleiman” (Figura 74). A jovem está perplexa, e se move lentamente, acompanhada pela câmera, ainda mantendo a distância de Issa (Figuras 75–76).

Figura 74 — Issa incorporado fala com Ada



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 75 — Ada desconfiada de Issa 1

Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 76 — Ada desconfiada de Issa 2

Fonte: *Atlantique* (2019)

Um contraplano revela seu rosto frontalmente e ela logo olha para o lado, nos levando a um *raccord* para o espelho que reflete a imagem de Souleiman (Figuras 77–79). Não é um POV, as costas de Ada cortam a imagem do espelho de maneira a causar confusão, assim como ela se sente. No plano seguinte, que continua acompanhando seu movimento de costas, ela corre em direção à porta e sai do recinto, ainda com a imagem de Souleiman no espelho (Figura 80). A cena é interrompida por outra, que mostra o trem que corta a cidade, extremamente ruidoso. O mesmo trem que separa Ada e Souleiman no início do filme.

Figura 77 — Ada olha para o espelho

Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 78 — Reflexo de Souleiman no espelho 1

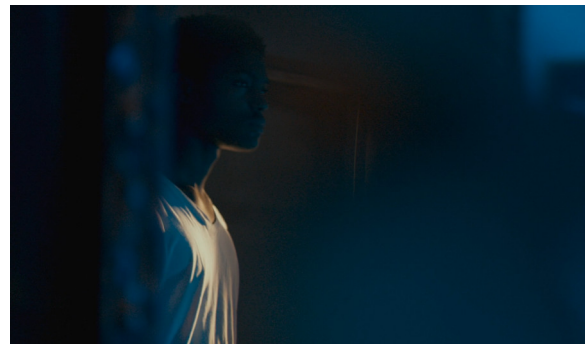
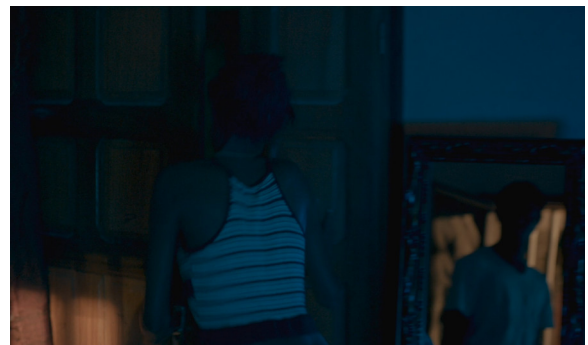
Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 79 — Reflexo de Souleiman no espelho 2

Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 80 — Ada corre para a porta

Fonte: *Atlantique* (2019)

Logo depois, Ada retorna ao bar e Dior lhe diz que os rapazes voltaram, o movimento do mar é visto desfocado no fundo (Figura 81). Ada entra no bar desentendida e vê as mulheres com os olhos brancos, algumas encaram Ada, outras bebem no bar, exemplo do cotidiano que os rapazes levavam enquanto estavam na cidade (Figuras 82–88). A expressão e a ofegância de Ada é destacada pela diretora, pois esse é o primeiro contato da protagonista com as mulheres incorporadas. O som do mar predomina, nenhuma música toca no bar, intensificando a atmosfera de estranhamento.

Figura 81 — Ada volta ao bar



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 82 — Ada entra no bar e vê as mulheres



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 83 — Uma mulher encara Ada



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 84 — Ada olha em volta



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 85 — Fanta encara Ada



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 86 — Ada continua a olhar em volta



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 87 — Mulheres nas mesas

Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 88 — Ada ainda olha em volta

Fonte: *Atlantique* (2019)

Uma trilha musical soturna — com o uso do que parece um instrumento de sopro sintetizado — e o vocativo “Ada” nos levam para a cena seguinte, em que uma das mulheres narra as últimas horas de vida dos rapazes antes do naufrágio: “Souleiman me contou sobre você no barco. Sabe, nos momentos finais você abre seu coração. Ele me disse que se arrependia muito por não ter se despedido de você. Ele não podia, nenhum de nós podia. [...] Você era o amor da vida dele. Ele queria voltar para você e ser seu. Era por volta das cinco horas, o barco estava quieto. Enquanto amanhecia, os rapazes estavam calados. Achei que estávamos quase chegando porque eu podia ver uma montanha ao longe. Achei que havíamos chegado à Espanha e que finalmente poderíamos ligar para vocês. Eu gritei de alegria. Então, tudo aconteceu depressa. Um vento forte atingiu o oceano, ficamos aterrorizados pela força das ondas. Alguns tremiam de medo, outros choravam de aflição. O que achei que fosse uma montanha era uma onda. Imensa. Ela ergueu nosso barco, que desabou como um prédio. Fomos lançados às profundezas”.

Figura 89 — Mulher conversa com Ada

Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 90 — Ada olha para o mar

Fonte: *Atlantique* (2019)

O início dessa narração acontece no plano em que a mulher incorporada conversa com Ada, com o mar ao fundo (Figura 89). Esse plano, sem movimentos de câmera, dura 45”,

é o mais longo de toda a sequência que acompanha a narração e um dos mais longos do filme. Em seguida vemos Ada chorando e olhando para o mar, paisagem que preenche o plano seguinte (Figuras 90–91). Toda a cena é tomada por uma névoa branca que voa ao fundo, ela vem do mar. Sejam gotículas de água se espalhando pelo ar, maresia ou efeito prático, essa névoa adiciona mais um elemento de fantasmagoria ao filme, tal qual as cortinas, como um indício da vinda desses espíritos. O plano do mar permeado pela névoa nessa sequência, vale pontuar, dura 38”, enquanto a maioria dos planos do mar durante todo o longa-metragem dura por volta de 10”.

Figura 91 — Mar de noite



Fonte: *Atlantique* (2019)

Em seguida, vemos quatro planos que revelam pelos espelhos fragmentados os fantasmas desses rapazes tristes, pensativos, partidos pela dor da realidade que os separa da vida que levavam e das pessoas que amavam (Figuras 92–95). Eles relembram parte da rotina que viviam no bar enquanto esperam a justiça dos seus pagamentos ser cumprida. Dior chora olhando para eles, que também faziam parte da rotina dela (Figura 96). A iluminação azul dessa vez não remete diretamente à Souleiman, mas à diegese do bar, sem deixar o caráter fantasmagórico da cor de lado.

Figura 92 — Reflexo do grupo de rapazes no espelho



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 93 — Reflexo de três rapazes no espelho



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 94 — Reflexo de um rapaz no espelho

Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 95 — Reflexo de quatro rapazes no espelho

Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 96 — Dior chora

Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 97 — Fanta reflete o espírito no espelho

Fonte: *Atlantique* (2019)

Por fim, um plano exemplifica com precisão a forma como os espelhos são usados para mostrar o invisível: Fanta está sentada ao lado do espelho que reflete a imagem do homem que está incorporado no seu corpo (Figura 97) — mesmo plano em que se encerra a narração do naufrágio. Nessa sequência, a noção de espírito com uma aparência divina ou luz celeste não é presente, eles se apresentam com as roupas que costumavam usar diariamente, característica que intensifica o aspecto realista desse sobrenatural.

A escolha em narrar o naufrágio apenas com palavras, ao passo que vemos as imagens fantasmagóricas no bar é outra potente conexão entre o fantástico e o real. A história adiciona uma camada de realismo, que sabemos acontecer com frequência em países com grande índice de emigração, sem materializar a morte dos rapazes em sua imagem mais óbvia e mais trágica, mas transmutando-a em fantasmagoria e maravilhosidade. Sobre a maneira como naufrágios de emigrantes já foram noticiados na mídia e sobre essas cenas, Mati Diop comenta:

Estou muito, muito chocada e aterrorizada com o fato dessa situação tão trágica pela qual algumas pessoas passaram ter sido tão desrespeitada e desconsiderada pela

grande mídia. Como os migrantes foram filmados nos barcos e como essas imagens foram consumidas. Como a essência da situação foi mal comunicada. [...] Acredito que é muito mais impactante ouvir sobre o naufrágio do que mostrá-lo. Assim, o público pode criar suas próprias imagens, o que o torna ativo em relação ao que acontece. Em vez de apenas consumir imagens, você as vivencia através da sua própria imaginação, criando uma conexão mais profunda com a história. (Elfadl, 2019, tradução própria)²⁵

A rejeição de Diop em corroborar com a perpetuação de cenas violentas vai ao encontro do que escreve Bruno Galindo (2020) ao refletir sobre o cinema de terror. Ele percebe como os realizadores negros de filmes de terror, ao notarem a “tradição desumanizada nas quais experiências negras são soterradas pelo sistema colonial” e a maneira como a tradição narrativa e estética do terror branco “se pauta pela desumanização”, invertem essa hegemonia e partem do que é “desumano de modo a torná-lo mais humano”.

No dia seguinte à última sequência, Issa revisita os vídeos gravados no casamento de Ada e Omar e descobre que ele mesmo foi filmado no local enquanto estava com os olhos brancos, incorporado. Ele volta da delegacia imediatamente para casa e se prende com uma algema, porém, no pôr do sol, ele é incorporado novamente.

Durante a noite, Ndiaye vai até o cemitério entregar a quantia devida do salário dos rapazes. Ao pedir para ir embora, uma mulher responde “Não vai a lugar nenhum. Estamos mortos por sua culpa, não esqueça.” Elas riem quando ele pede desculpas. Então, Fanta exige que ele cave as covas dos falecidos (Figuras 98–99). Ndiaye está enquadrado totalmente envolto pelas mulheres, ele não tem outra escolha.

Figura 98 — Fanta ordena Ndiaye



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 99 — Ndiaye entre as mulheres



Fonte: *Atlantique* (2019)

²⁵ I'm very, very shocked and terrified by the fact that this very tragic situation that some people went through was so disrespected and disconsidered by the main mass media. How the migrants have been filmed on the boats and how those images were consumed. How the essence of the situation has been miscommunicated. [...] I feel that it's so much more impactful to hear about the shipwreck instead of showing it. So that the audience can create their own images, and that makes them active and in a relationship with what happens. Instead of just consuming images, you experience it through your own imagination, forming a deeper connection with the story.

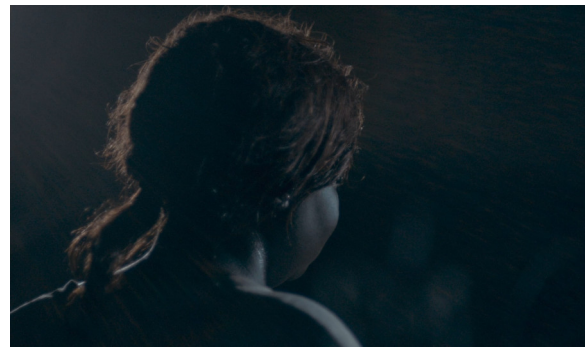
Enquanto o empresário cava, as mulheres soltam comentários ácidos. Elas são filmadas pela nuca ao olharem Ndiaye, adicionando um caráter de autoridade, superioridade e mistério para a figura delas, que nos planos observam sem estarem sendo observadas — invertendo os papéis de empregado e empresário (Figuras 100-104). “Toda vez que você olhar para o topo da torre, você pensará em nossos corpos no fundo do oceano”, uma das mulheres declara no fim da cena.

Figura 100 — Ndiaye cava as covas



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 101 — Mulher observa Ndiaye



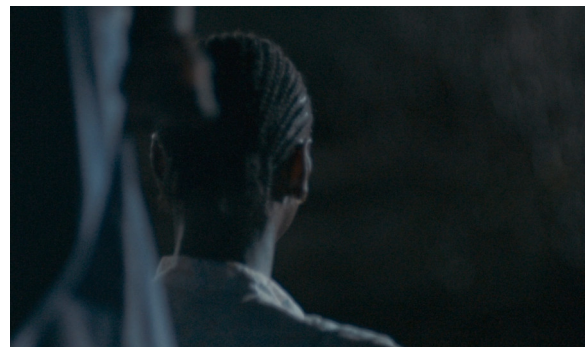
Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 102 — Ndiaye continua a cavar



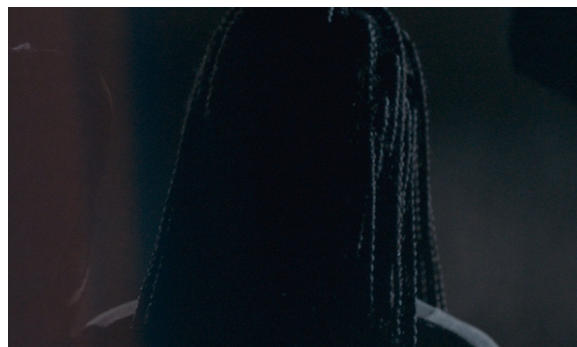
Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 103 — Mariama observa Ndiaye



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 104 — Fanta observa Ndiaye



Fonte: *Atlantique* (2019)

Na mesma noite, Ada e Issa incorporado se encontram no bar vazio (Figuras 105–106). Ele adentra o estabelecimento completamente tomado pela luz azul. Os facho verdes que antes pintavam a tristeza do lugar com vestígios agora são luzes sobre o amor do casal. Ada veste uma blusa de renda preta, com a transparência e a cor que remetem ao véu que usou no casamento, mas dessa vez possui o rosto livre ao toque do seu par romântico e os cabelos trançados. Nos espelhos fragmentados, vemos a imagem do espírito de Souleiman, ainda com os anéis que costumava usar (Figura 107).

Figura 105 — Ada vê Issa entrar no bar



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 106 — Issa entra no bar



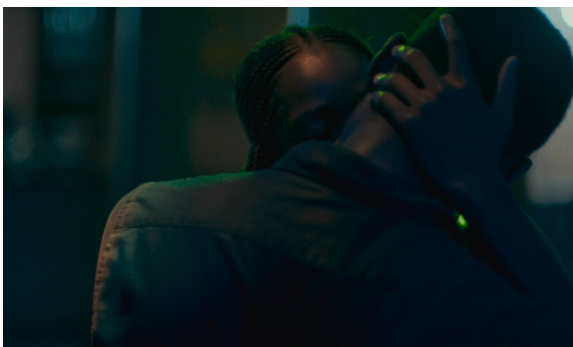
Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 107 — Reflexo de Souleiman com Ada



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 108 — Ada beija Issa



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 109 — No reflexo, Ada beija Souleiman



Fonte: *Atlantique* (2019)

Em um plano, uma panorâmica para a direita explicita novamente o poder dos espelhos de revelar a verdade fantástica: Ada beija a boca de Issa, mas é a imagem de Souleiman que aparece refletida beijando a jovem (Figuras 108–109). A trilha musical é sutil e hermética, intensificando o caráter esotérico desse reencontro.

Nessa cena, carícias sexuais são enfatizadas pela câmera, o que nos leva à cena seguinte, na qual eles fazem sexo, em continuidade pela mesma trilha musical (Figuras 110–111). O carnal e o sobrenatural não são opostos um do outro. Se observarmos as religiões afrodiaspóricas, elas não excluem a sensualidade das suas divindades, portanto, nem dos seres humanos. A carne não é vista como síntese de pecado e pudor, o que geralmente ocorre em religiões monoteístas, de forma a ser utilizado em movimentos de dança nas ritualísticas.

Figura 110 — Souleiman aperta a bunda de Ada



Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 111 — Ada e Souleiman deitados



Fonte: *Atlantique* (2019)

Essa sensualidade também é expressa na voz *over* que encerra a cena dos dois deitados juntos, e nos leva para um plano do mar. “Eu sabia que você voltaria. Só podia ser você. Sempre sentirei o gosto do sal do seu corpo no meu suor.” No que Souleiman responde: “Como você é bonita. Eu a vi na enorme onda que nos consumiu. Tudo que vi foram seus olhos e suas lágrimas. Sentí seu pranto me puxando para o litoral. Seus olhos nunca me deixaram. Eles estavam lá comigo, iluminando as profundezas.” Essa conversa se dá com o mar iluminado por tons de rosa alaranjado, diferente dos demais planos do mar no filme, ainda com a trilha musical embalando as vozes (Figura 112).

Ao amanhecer, Issa acorda e sai enquanto Ada ainda dorme. Ele entrega o *pen drive* com o vídeo em que aparece incorporado para o seu supervisor e dá o caso como encerrado. No bar, Ada acorda enquanto Dior arruma as mesas, indício do cotidiano de volta a esse lugar que nas cenas anteriores foram mergulhadas na tristeza e na sobriedade noturnas (Figuras 113–114).

Figura 112 — Mar alaranjado

Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 113 — Ada acorda

Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 114 — Dior arruma as mesas

Fonte: *Atlantique* (2019)

Ada se vira ao espelho, em um *raccord* de movimento que nos leva a um “POV” do espelho em que Ada olha diretamente para a câmera, potencializando a sua reflexão final em *voice over*: “Algumas memórias são presságios. A noite de ontem ficará comigo para me lembrar de quem sou e me mostrar quem me tornarei. Ada, a quem o futuro pertence” (Figuras 115–116).

Figura 115 — Ada se olha no espelho

Fonte: *Atlantique* (2019)

Figura 116 — Ada olha para a câmera

Fonte: *Atlantique* (2019)

Dessa forma, Ada olha diretamente para o público e encerra o filme de uma maneira esperançosa, mesmo com toda a dor que foi a perda de seu amor — dor que abarca as violências coloniais e capitalistas presentes em Dakar. O filme proporciona um reencontro entre o casal para uma despedida adequada. “A dimensão fantasmagórica da obra nos apresenta uma alternativa de agência anticolonial, que foge ao cativo do olhar. Isto é o que dá vida a novos territórios possíveis” (Ghil; Vieira Jr; Alves, 2023).

Ada possui um futuro à sua espera, que pode ser desfrutado a partir do modo como ela olha para o passado. As memórias, no filme representadas principalmente pelo oceano, podem ser presságios, que nos fazem ansiar pelo futuro mesmo com sofrimento, sem excluir as possibilidades sobrenaturais disso. Como canta o artista cearense Mateus Fazeno Rock — que em suas composições narra o cotidiano e as reflexões de uma vivência afro-brasileira em meio a uma metrópole litorânea — nos versos que encerram seu segundo álbum:

colorindo os dias com mistérios sutis
essas ruas não são perigosas
e memórias não são só memórias
são meus velhos que no vento assopram
encantoamentos
em meus ouvidos
ouvidos ouvindo
da minha chegada
da minha partida
meu coração partido (Da noite, 2023)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho explorou, principalmente, os diálogos possíveis entre o primeiro longa-metragem de Mati Diop, *Atlantique* (2019), o realismo maravilhoso da literatura e o realismo fantasmagórico do cinema, tal como teorizado por Cecília Mello (2015), tendo como principal norte a utilização do fantástico atrelado ao cotidiano na ficção e suas implicações discursivas. Foi observado que o filme não utiliza os elementos narrativos da fantasia de maneira unicamente escapista, mas de modo a integrar o sobrenatural ao contexto sociocultural de sua localidade de maneira contra-colonial — semelhantemente ao realismo maravilhoso na América Latina e ao realismo fantasmagórico no leste asiático.

Mati Diop, que em sua carreira revela uma inclinação para uma abordagem fantasmagórica do dia a dia, estreia como diretora e roteirista de um longa-metragem com uma narrativa que expõe a ligação do capitalismo tardio na alta tentativa de evasão pelos jovens senegaleses — e, especialmente, a perspectiva de uma mulher que vive em meio a essa realidade, lidando com as ausências da sua vida e as expectativas postas sobre ela. A obra possui grande carga pessoal para a diretora, confirmada por entrevistas, pela possibilidade de se reconectar com o Senegal, terra natal de seu pai, e de aproveitar da sua liberdade criativa como uma realizadora negra.

Percebemos que o fantástico e o fantasmagórico muitas vezes surgem na literatura e no cinema por influências históricas e culturais, seja na África, no leste asiático ou na América Latina, regiões que sofreram com a colonização europeia. Mati Diop, Apichatpong Weerasethakul e Gabriel Garcia Márquez unem o cotidiano ao sobrenatural nas suas obras em uma perspectiva animista de observar as relações sociais de seus países, cientes da historicidade que os permeia. No caso de Diop, a fantasmagoria se constrói por um olhar influenciado pela diversidade religiosa presente na África Ocidental e permeado pelas consequências da diáspora africana, que implica em reflexões sobre memória, violência e transmutação.

Na análise fílmica, observamos a maneira como a subjetividade dos personagens é exposta pela *mise en scène* e, em especial, como o fantástico — que abrange a fantasmagoria e a maravilhosidade — é trabalhado pela diretora nas principais cenas, seus indícios narrativos, visuais e sonoros. Esse fantástico é construído por Mati Diop intrinsecamente ligado ao cotidiano das personagens, suas relações entre si e com os lugares que frequentam. O realismo, para além da linguagem cinematográfica, é visto na maneira como Diop toca em temas relativos à população de Dakar — a emigração, a violência colonial e capitalista —,

mas que reverberam globalmente. Também foram brevemente analisados alguns elementos simbólicos que ilustram o filme e o seu fantástico, em diálogo tanto com a cultura africana quanto com culturas de outros continentes.

Os resultados desse trabalho destacam a força de se pensar a fantasia e o sobrenatural atrelado à realidade histórica em que vivemos, em especial nas narrativas ficcionais, tendo como foco *Atlantique*, mas cientes de suas interferências também no mundo material, nas relações sociais e pessoais. Para construir um pensamento mais amplo e profundo sobre a sociedade e suas produções artísticas, é necessário o reconhecimento de como o sobrenatural orbita as esferas íntimas e, conseqüentemente, cotidianas, dos indivíduos. Ao trazer essas discussões da perspectiva de Mati Diop, tendo em vista a relação geográfica da obra e da autora com a cidade de Dakar, descentralizamos o pensamento sobre o fantástico da hegemonia europeia e norte-americana, e também da tradicional compreensão maravilhosa da América Latina.

Essas interferências do sobrenatural são vociferadas por Mati Diop em sua perspectiva circular de tempo. Mesmo que não seja diretamente comunicado como algo de outro plano, observamos que é uma perspectiva presente em crenças que fogem à progressão linear de tempo defendida pelo capitalismo e por religiões monoteístas. Como Harry Garuba (2012) e Sigmund Freud (2010) observam, a visão animista sobre o mundo pode inclusive ser transferida pelo inconsciente. Vale ressaltar que não necessariamente o fantástico das obras está atrelado à defesa de um ponto de vista pessoal do realizador. Apichatpong Weerasethakul, embora nutra interesse pelas tradições religiosas da Tailândia, seus espíritos e fantasmas, declara não acreditar no sobrenatural após adquirir uma visão de mundo mais científica, deixando na infância as crenças esotéricas — conforme relatado por Cecília Mello (2015, p. 22).

É reconhecível que a pesquisa não tem a intenção de esgotar as análises feitas sobre *Atlantique*, nem sobre as aproximações do realismo maravilhoso com o cinema ou com a África — visto que o primordial aqui é a linguagem cinematográfica. Mesmo nesse campo, existe limitação na profundidade da análise e nas diferentes abordagens que poderiam ser feitas. *Atlantique*, por exemplo, não foi situado dentro de uma produção filmica fantástica do continente africano — que pode se aproximar do realismo maravilhoso em filmes como *O Enterro de Kojó* (2018), de Blitz Bazawule, e *Omen* (2023), de Baloji — já que a aspiração inicial do trabalho foi observar os diálogos e discursos fomentados a partir do longa-metragem de Mati Diop, com o referencial teórico que pude encontrar em língua portuguesa. O livro *Realismo Fantasmagórico* foi de grande importância em meio à pouca

pesquisa traduzida sobre o fantástico da ótica cotidiana no cinema, o que tendenciou minhas comparações do filme ao cinema asiático.

Ponto que durante a escrita do trabalho, encontrei o resumo da tese de doutorado do pesquisador Nataniel José Ngomane (2005), em que ele questiona a influência latino-americana do realismo maravilhoso para a produção literária moçambicana que também pode ser enquadrada nesse gênero, a partir dos autores Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa. As semelhanças estéticas das produções literárias de ambos continentes partem, então, de semelhanças históricas e socioculturais presentes neles, como o processo civilizatório colonial. Infelizmente, apenas o resumo da tese está disponível no repositório virtual da USP, o que me desestimulou a citá-la durante o trabalho.

Também encontrei a dissertação de mestrado de Ricardo Ferreira Almeida (2018), onde ele investiga as origens do realismo mágico, desde as artes plásticas, até seu espelhamento no cinema, a partir do diretor alemão Veit Helmer, mas não a tempo de me debruçar sobre ela para embasar o terceiro capítulo.

Por fim, espero ter contribuído com a abertura de possibilidades de pesquisa acerca de *Atlantique* e do cinema fantástico, bem como demonstrado a relevância desse gênero, do fantasmagórico e do maravilhoso na produção cinematográfica atual. Também desejo ter molhado os pensamentos daqueles que leram este trabalho com a dualidade da água salgada, que antes era pureza nas nuvens, para uma maior afeição aos mistérios que nos circulam e que não cabem dentro dos limites da palavra.

REFERÊNCIAS

35 Doses de Rum [35 *Rhums*]. Direção: Claire Denis. França, Alemanha. 100', 2008.

ALMEIDA, Ricardo Ferreira de. **O Realismo Mágico no Cinema - O Caso de Veit Helmer**. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos) — Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2018. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/82693?locale=pt>. Acesso em: 12 dez. 2025.

ANORA. Direção: Sean Baker. Estados Unidos da América. 139', 2024.

ATLANTIQUE [*Atlantics*]. Direção: Mati Diop. Roteiro: Mati Diop; Olivier Demangel. Produção: Judith Lou Levy; Eve Robin. Fotografia: Claire Mathon. Montagem: Ael Dallier Vega. Trilha original: Fatima Al Qadiri. Figurino: Rachele Raoult; Salimata Ndiaye. França, Senegal, Bélgica. 106', 2019.

ATLANTIQUES. Direção: Mati Diop. França, Senegal. 16', 2009.

AVATAR. Direção: James Cameron. Estados Unidos da América, Reino Unido. 162', 2009.

A VIAGEM da Hiena [*Touki Bouki*]. Direção: Djibril Diop Mambéty. Senegal. 90', 1973.

BECHARA, Evanildo. **Dicionário da língua portuguesa Evanildo Bechara**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BERRY, Chris. Realismo assombrado: pós-colonialidade e o cinema de Chang Tso-chi. In: MELLO, Cecília (org.). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015. p. 221–242. (Coleção CINUSP, v. 7). Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/816>. Acesso em: 29 out. 2025.

BORDELEAU, Érik. Cinema taiwanês (des)encantado, crença esquizoanalítica e a realidade do animismo. In: MELLO, Cecília (org.). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015. p. 289–310. (Coleção CINUSP, v. 7). Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/816>. Acesso em: 29 out. 2025.

CAMP de Thiaroye. Direção: Ousmane Sembène; Thierno Faty Sow. Senegal, Argélia, Tunísia. 154', 1988.

CARVALHO, Ivanildo. Para o alto com Sankofa!. **Ciência Hoje das Crianças**, Rio de Janeiro, ano 35, n. 339, dez. 2022. Disponível em: <https://chc.org.br/artigo/para-o-alto-com-sankofa/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de

Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 16. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COLEMAN, Robin R. Means. Intro: estudando negros e filmes de terror. *In*: COLEMAN, Robin R. Means. **Horror Noire**: a representação negra no cinema de terror. Tradução: Jim Anotsu. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019. p. 37–54.

CONTOS Macabros [*Tales from the Hood*]. Direção: Rusty Cundieff. Estados Unidos da América. 98', 1995.

DAHOMEY. Direção: Mati Diop. França, Senegal, Benim, Singapura. 68', 2024.

DALE, Austin. A Tunnel Into Atlantics. *In*: **Metrograph**. Nova Iorque, [2022?]. Disponível em: <https://metrograph.com/a-tunnel-into-atlantics/>. Acesso em: 15 out. 2025.

DA NOITE. Intérprete: Mateus Fazeno Rock. Compositor: Mateus Fazeno Rock. *In*: ROCK, Mateus Fazeno. **Jesus Ñ Voltará**. [S. l.: s. n.], 2023. Faixa 13. Disponível em: <https://youtu.be/Ru3PNl0mzBo?si=jkGOPzRKcbyXvzXl>. Acesso em: 19 dez. 2025.

ELFADL, Murtada. Mati Diop on 'Atlantics' and the most haunting scene of the year. *In*: **The Film Experience**. [S. l.], 29 nov. 2019. Disponível em: <http://thefilmexperience.net/blog/2019/11/29/mati-diop-on-atlantics-and-the-most-haunting-scene-of-the-ye.html>. Acesso em: 15 out. 2025.

FREEMAN, Liam. Award-Winning 'Atlantics' Director Mati Diop Says Cinema Has As Moral Duty To Create Visibility. *In*: **British Vogue**. Londres, 24 maio 2020. Disponível em: <https://www.vogue.co.uk/arts-and-lifestyle/article/mati-diop-interview>. Acesso em: 14 out. 2025.

FREUD, Sigmund. O Inquietante. *In*: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 328–376. (Obras Completas Volume 14).

GALINDO, Bruno. **Terror Colonial Terror Suprarreal Terror Intrarreal**. [S. l.], 30 mar. 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/42456973/Terror_Colonial_Terror_Suprarreal_Terror_Intrarreal. Acesso em: 18 nov. 2025.

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. **Nonada: Letras em Revista**. Porto Alegre, ano 15, n. 19, p. 235–256, 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451673021>. Acesso em: 5 jan. 2026.

GHIL, Roger Gomes; VIEIRA JR, Erly; ALVES, Gabriela Santos. Atlantique: Amor, (de)Colonialidade e Processos Migratórios. **Ação Midiática – Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura**, Curitiba, n. 25, jan./jun. 2023. DOI 10.5380/am.v25i1.85268. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/acaomidiatica/article/view/85268>. Acesso em: 20 nov. 2025.

HARRIS, Jeremy O. “You Can’t Put Me in Any Box”: 30 Minutes With Filmmaker Mati Diop. *In: Interview Magazine*. [S. l.], 8 out. 2024. Disponível em: <https://www.interviewmagazine.com/film/30-minutes-with-filmmaker-mati-diop>. Acesso em: 21 dez. 2025.

HIENAS [*Hyènes*]. Direção: Djibril Diop Mambéty. Senegal, França, Suíça, Reino Unido, Países Baixos, Itália. 110’, 1992.

HYNES, Eric. Interview: Mati Diop. *In: Film Comment*. Nova Iorque, 22 maio 2019. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/blog/cannes-interview-mati-diop/>. Acesso em: 13 out. 2025.

INGAWANIJ, May Adadol. O animismo e o cinema realista performativo de Apichatpong Weerasethakul. *In: MELLO, Cecília (org.). Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015. p. 245–267. (Coleção CINUSP, v. 7). Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/816>. Acesso em: 29 out. 2025.

JUNG, Carl G. Chegando ao inconsciente. *In: JUNG, Carl G. (org.). O homem e seus símbolos*. Tradução: Maria Lúcia Pinho. 3. ed. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016. p. 15–132.

LEROLLE, Maxime. Thiaroye, mémoires d’un massacre. *In: CNRS Le journal*. Paris, 28 nov. 2024. Disponível em: <https://lejournel.cnrs.fr/articles/thiaroye-memoires-dun-massacre>. Acesso em: 4 nov. 2025.

LUCAS, Julian. Mati Diop and the Cinema of Impossible Returns. *In: The New Yorker*. Nova Iorque, 24 out. 2024. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2024/11/04/mati-diop-profile-filmmaker-dahomey>. Acesso em: 25 nov. 2025.

MAL dos Trópicos [*Sud pralad/Tropical Malady*]. Direção: Apichatpong Weerasethakul. Tailândia, França, Alemanha, Itália. 118’, 2004.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. **Cem Anos de Solidão**. Tradução de Eliane Zagury. 71. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

MELLO, Cecília. O cinema contemporâneo do leste asiático: da ontologia e seus fantasmas. *In: MELLO, Cecília (org.). Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015. p. 15–33. (Coleção CINUSP, v. 7). Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/816>. Acesso em: 29 out. 2025.

MILLE Soleils [*A Thousand Suns*]. Direção: Mati Diop. França, Senegal. 45’, 2013.

NGOMANE, Nataniel José. **A escrita de Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa e a estética do realismo maravilhoso**. 2005. Tese (Doutorado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001445658>. Acesso em: 15 nov. 2025.

O ENTERRO de Kojo [*The Burial of Kojo*]. Direção: Blitz Bazawule. Gana, Estados Unidos da América. 80', 2018.

O MÁGICO de Oz [*The Wizard of Oz*]. Direção: Victor Fleming. Estados Unidos da América. 102', 1939.

OMEN [*Augure*]. Direção: Baloji. Bélgica, República Democrática do Congo, Países Baixos, França, Alemanha, África do Sul, Arábia Saudita. 92', 2023.

PARASITA [*Gisaengchung/Parasite*]. Direção: Bong Joon-ho. Coreia do Sul. 132', 2019.

Q&A with Mati Diop. In: **Le Cinéma Club**. Nova Iorque, 6 dez. 2019. Disponível em: <https://www.lecinemaclub.com/journal/an-interview-with-mati-diop/>. Acesso em: 14 out. 2025.

RADBOY, Babak; QADIRI, Fatima Al; DIOP, Mati; AZIMI, Negar. Spirit Riders: A Conversation with Mati Diop and Fatima Al Qadiri. In: **Bidoun**. Nova Iorque, [2021?]. Disponível em: <https://www.bidoun.org/articles/atlantics>. Acesso em: 24 nov. 2025.

RIOS, Saulo. Histórias de fantasmas: reflexões e apontamentos sobre a problemática da alteridade em Jacques Derrida e em Achille Mbembe. In: HIGIDIO, Aleone Rodrigues; MACÊDO, Daniel (Orgs.). **Monstruosidades (in)visíveis**: Colonialidades sobre corpos em narrativas. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFGM, 2023. p. 29–42. Disponível em: <https://seloppgcomufmg.com.br/colecoes/monstruosidades-invisiveis/>. Acesso em: 27 nov. 2025.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O Fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

TANGCAY, Jazz. Director Mati Diop Discusses Her Artisan Vision for 'Atlantics'. In: **Variety**. [S. l.], 8 jan. 2020. Disponível em: <https://variety.com/2020/artisans/awards/atlantics-mati-diop-artisans-1203460863/>. Acesso em: 13 out. 2025.

TIO Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas [*Loong Boonmee raleuk chat/Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Live*]. Direção: Apichatpong Weerasethakul. Tailândia, Reino Unido, França, Alemanha, Espanha, Países Baixos. 114', 2010.

TWEEDIE, James. Assombrando Taipei. In: MELLO, Cecília (org.). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015. p. 269–285. (Coleção CINUSP, v. 7). Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/816>. Acesso em: 29 out. 2025.

VIEIRA JR, Erly. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. In: MELLO, Cecília (org.). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015. p. 93–111. (Coleção CINUSP, v. 7). Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/816>. Acesso em: 29 out. 2025.

WAHRHAFTIG, Alexandre. As camadas do tempo: os filmes de Apichatpong Weerasethakul. *In*: MELLO, Cecília (org.). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015. p. 201–219. (Coleção CINUSP, v. 7). Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/816>. Acesso em: 29 out. 2025.

WEERASETHAKUL, Apichatpong. Fantasmas no escuro. *In*: MELLO, Cecília (org.). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015. p. 133–149. (Coleção CINUSP, v. 7). Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/816>. Acesso em: 29 out. 2025.

XAVIER, Ismail. Do naturalismo ao realismo crítico. *In*: XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p. 41–65. (2ª impressão)

ZAMBELÊ. Intérprete: Clara Nunes. Compositores: Catoni e Rosa. *In*: NUNES, Clara. **Guerreira**. [S. l.]: EMI-Odeon, 1978. 1 LP, Faixa 5.