

ÁFRICA EM CENA: PERSPECTIVAS CRÍTICAS SOBRE CINEMATOGRAFIAS AFRICANAS

**RENATA DARIVA COSTA
(ORGANIZADORA)**

PREFÁCIO DE
WASHINGTON NASCIMENTO

© Dos Autores, 2023

Todos os direitos reservados.

A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998).

Os autores são integralmente responsáveis pela veracidade dos dados, pelas opiniões e pelo conteúdo do trabalho aqui publicado.

Editoração

Alex Antônio Vanin

Projeto Editorial

Acervus Editora

Imagem da Capa

Todas as imagens se encontram referenciadas ao longo dos capítulos do livro.

Conselho Editorial

Ancelmo Schörner (UNICENTRO)

Cristina Moraes (UDESC)

Diego Ferreto (UNISANTOS)

Eduardo Knack (UFCG)

Eduardo Pitthan (UFFS – Passo Fundo)

Federica Bertagna (Università di Verona)

Helion Póvoa Neto (UFRJ)

Humberto da Rocha (UFFS – Erechim)

José Francisco Guelfi Campos (UFMG)

Roberto Georg Uebel (ESPM)

Vinicius Borges Fortes (ATITUS)

CIP – Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

A258 África em cena [recurso eletrônico] : perspectivas críticas sobre cinematografias africanas / Renata Dariva Costa (organizadora) ; prefácio de Washington Nascimento. – Passo Fundo : Acervus, 2023.
22 MB ; PDF.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-81266-84-4.

1. Cinematografia - África.
2. Cinema e história.
3. Política e cinema. I. Costa, Renata Dariva, org.

CDU: 96

Bibliotecária responsável Jucelei Rodrigues Domingues - CRB 10/1569

ACERVUS EDITORA

Av. Aspirante Jenner, 1274 – Lucas Araújo

Passo Fundo | Rio Grande do Sul | Brasil

Tel.: (54) 99676-9020

acervuseditora@gmail.com

acervuseditora.com.br

**ÁFRICA EM CENA:
PERSPECTIVAS CRÍTICAS SOBRE
CINEMATOGRAFIAS AFRICANAS**

**RENATA DARIVA COSTA
(ORGANIZADORA)**



GRUPO DE TRABALHO HISTÓRIA DA ÁFRICA DA ANPUH/RS

O Grupo de Trabalho História da África da ANPUH/RS nasceu no XII Encontro Estadual de História: História, Verdade e Ética — ANPUH/RS, evento ocorrido na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS) em 2014. Sua formalização aconteceu no dia 18 de julho de 2016, nas dependências da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), durante a realização do XIII Encontro Estadual de História: Ensino, Direitos e Democracia — ANPUH/RS. No decorrer dos seus anos de existência, o GT realizou várias atividades, como palestras, reuniões de discussão de textos e execução de projetos junto à educação básica. Sabemos que o nosso grupo ainda está se estruturando enquanto órgão representativo dos(as) historiadores(as) africanistas, mas buscamos nos fortalecer com a participação de professores(as), alunos(as) e pesquisadores(as), do ambiente acadêmico e escolar; com a pluralização dos debates propostos e de eventos organizados. Esperamos que esta singela contribuição auxilie os trabalhos dos (as) pesquisadores (as) e professores (as) interessados na temática.

PREFÁCIO

O livro *África em cena: perspectivas críticas sobre cinematografias africanas* é um importante documento sobre as pesquisas realizadas no Brasil e que põe em evidência sobretudo as produções cinematográficas de Angola e Nigéria. Além disso pensa diferentes trânsitos, sobretudo com Cuba. O livro traz à tona alguns clássicos do cinema africano como, por exemplo, *A Batalha de Argel*. Muito de nós tomamos contato com o cinema africano a partir desse filme e fomos iniciados no conceito de violência revolucionária de Frantz Fanon e isso se repete em outras obras analisadas no livro. Nesse sentido, o que os diferentes textos também trazem, em maior e menor intensidade, é a contundente intervenção fílmica na política do seu tempo e uma escritura fílmica da história que atravessaram as fronteiras do continente.

O cinema sempre foi uma lente importante para entendermos o continente africanos e suas questões. A forma como ele é produzido e para quem ele se destina muitas vezes definiu muitas de suas temáticas. Mas, muitas vezes um mesmo tema, tem diferentes signi-

ficados, ao longo de diferentes tempos. Daí a importância de adentrar nas diferentes dimensões que envolvem esse tema, em diferentes tempos e espaços e pensar o cinema sobretudo como uma espécie de fotografia de um determinado período, o que é possível perceber na obra em questão.

O que se observa também é a “descolonização das mentes” como meta dos cinemas africanos, como uma forma de pensar outros futuros possíveis, como um ato de confrontação a todo um sistema de pensamento hegemônico personificado pela ação colonial. Nesse sentido, as obras fílmicas analisadas podem ser percebidas mais como contracoloniais do que decoloniais. Isto porque os filmes têm uma forte influência estrangeira. Por outro lado, essas métricas estrangeiras acabam por ser incorporadas naquilo que estamos chamando de cinema africano em um contínuo, difícil de separar, e colaboram significativamente para o processo de libertação histórica e cultural do universo colonial, através de sua estética, enquadramento, forma como os planos são construídos e a sua mensagem.

Exemplo disso é o cinema feito pela diretora “francesa” de Guadalupe, Sarah Maldoror ou mesmo pelo italiano Gillo Pontecorvo, influenciados pelos martinicano Frantz Fanon e que constroem uma narrativa marcada pela exacerbação da relação colonizado *versus* o colonizador, e da necessidade e importância da luta anticolonial. Em um sentido diametralmente oposto, há o cinema produzido em Nollywood, a mais bem-sucedida experiência de indústria audiovisual no continente africano, fortemente influenciado por um tipo de filme produzido por Hollywood, e que de igual forma levou público ao cinema e se tornou autossustentável, construindo sobretudo comédias e dramas leves. Tanto um como outro exemplo, mostram como é impossível cerrar o cinema africano apenas em suas fronteiras. Ele tem que ser pensado de forma transnacional e transcontinen-

tal. Mas pergunto se isso também não seria verdade para o cinema europeu, asiático...? Fato é que há uma África (ou melhor, várias) que acontecem fora do continente. Uma África da Negritude, do Pan-Africanismo, imaginada pelos diferentes movimentos negros pelo mundo afora, sobretudo nos Estados Unidos, da luta anticolonial, da luta de classes... e que reverbera fortemente na produção fílmica.

Ressalte-se também outro aspecto importante, que é o da recepção dos filmes dentro do continente: quais seus impactos políticos, quais leituras as pessoas faziam dessas produções? Há diferentes respostas, para essa pergunta, mas o livro parece apontar para três: primeiro o filme como forma de contestação ao colonial (a exemplo de *Sambizanga*, de Sarah Maldoror, e *Batalha de Argel*, de Gillo Pontecorvo), depois os filmes que apontam a necessidade de união nacional (*Kuxa Kanema: o nascimento do cinema*, de Margarida Cardoso, é um desses exemplos) e outros que ajudam a repensar os resultados da independência e da guerra civil que se sucedeu (*O Herói*, de Zézé Gamboa, dentre outros). Nesse sentido os filmes acompanham as grandes questões colocadas pelos africanos nos séculos XX e XXI, sendo uma fotografia importante desse período, apresentando também reflexões novas, como por exemplo o impacto dos processos de autocensura e/ou autorregulação.

O cinema é uma fonte privilegiada da investigação histórica, por mais que sejam obras de ficção, elas dialogam com a realidade retratada, construindo imagens e reproduzindo dados do social, cultural e econômico. Mais do que isso: é um importante instrumento do ensino de história nas salas de aula. Já há uma sólida teorização sobre as diferentes potencialidades de tal uso, alguns dos quais apresentados no livro, mas além disso, o cinema de temática africana é fundamental na luta antirracista. Ver e ser visto, entender que as his-

tórias são de lutas, de resistências, mas também de agências dos africanos e africanas tanto no continente, como nas diferentes Áfricas existentes pelo mundo, é um elemento fundamental na construção da identidade negra.

Nesse sentido o livro *África em cena* é uma importante introdução à pesquisa e ao ensino de história da África, tendo o cinema como espaço privilegiado de análise e de reflexão. Merece ser lido, debatido e tornado uma importante referência didática para todos os interessados no tema.

Convido todos e todas à leitura !

Prof. Dr. Washington Nascimento

Professor associado de História da África da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

SUMÁRIO

Apresentação	11
História e Cinema: apontamentos para a problematização e a análise de filmes <i>Charles Monteiro Alexandre Guilhã</i>	15
Autocensura nos primórdios da cinematografia da diáspora africana <i>Sílvia Marcus de Souza Correa</i>	29
Os caçadores mandingas e bambaras no cinema <i>José Rivair Macedo</i>	61
Batalha de Argel: violência e descolonização no cinema político dos anos 1960 <i>Marcos Napolitano</i>	87
“Nossa inspiração deve vir dos aspectos positivos da nossa sociedade”: discurso e memória de Amílcar Cabral nos filmes de Flora Gomes <i>Jusciele C. A. de Oliveira</i>	105
“Globalidades” e o Cinema-História de Angola (1968-1992): possibilidades de pesquisa e ensino de História <i>Renata Dariva Costa</i>	139

O Campo de produção audiovisual da Nigéria: perspectivas contemporâneas para Nollywood	165
<i>Ana Camila Esteves</i>	
O que (não) sabemos sobre Nollywood no Mundo Ocidental: uma breve análise da relação entre cinema nigeriano e história	205
<i>Rafael Barbosa de Jesus Santana</i>	
Infância e guerra angolana no documentário em Cuba e Angola (1977)	225
<i>Alexandro de Souza e Silva</i>	
Historicidades e resistências: africanidades e representações dos negros e negra no cine cubano dos anos 1960 e 1970	249
<i>Alexandre Guilhão</i>	
Sobre os autores e autoras	271

APRESENTAÇÃO

Esta obra nasce da intenção de haver mais publicações sobre os cinemas produzidos no continente africano em língua portuguesa. Durante o século XX, houve diversos projetos coloniais que tinham como objetivo a promoção dos diversos colonialismos nos países africanos. Como resposta à “biblioteca colonial” diversos cineastas e artistas começaram a realizar obras que iam ao encontro de filmes de ficção e documentários.

O antropólogo e cineasta Ruy Duarte de Carvalho falava sobre a urgência de um cinema africano. O famoso cineasta brasileiro representante do *Cinema Novo*, Glauber Rocha, realizou algumas obras cinematográficas com inspiração estética em trabalhos como de Ousmane Sembène, além de produzir de maneira coletiva uma obra contra o salazarismo português. Entretanto, essas e várias outras histórias ainda não são tão divulgadas no Brasil. Ainda vivemos um cinema de urgência em relação a falta de bibliografias em língua portuguesa (brasileira) que sejam acessíveis para professores da educação básica até futuros pesquisadores de diversos campos de conhecimento.

Buscando contribuir singelamente com o campo de estudos africanos de uma maneira acessível, principalmente para os professores da educação básica e novos pesquisadores, a obra buscou trazer em cada capítulo uma pequena análise de algum aspecto na relação entre cinema e História no continente africano. No decorrer do livro, pode-se observar a ausência de uma forma (única) de representação e citação das imagens. Isto ocorre devido às múltiplas formas do próprio campo dos estudos de cinema.

Na abertura buscamos trazer algumas sugestões que podem auxiliar o pesquisador ao se aproximar do campo de Cinema e História, com o capítulo *História e Cinema: apontamentos para a problematização e a análise de filmes*, de autoria de Charles Monteiro e Alexandre Guilhão. No primeiro capítulo, Sílvio Marcus de Souza Correa em *Autocensura nos primórdios da cinematografia da diáspora africana*, abordará alguns elementos sobre o cineasta Paulin Soumanou Vieyra (1925-1987). No segundo capítulo, José Rivair Macedo em *Os caçadores Mandingas e Bambaras no cinema* irá contribuir como as representações sobre os Mandingas e Bambaras ocorreram em algumas obras do continente africano. Pensando em outras relações e influências ocorridas nas Áfricas, Marcos Napolitano, busca através do filme *A Batalha de Argel* (1965) abordar alguns elementos do neorrealismo italiano, um dos movimentos cinematográficos importantes para a compreendermos algumas das primeiras formas de inspiração dos cinemas produzidos em África. *A Batalha de Argel* de Gillo Pontecorvo também contou com a participação da cineasta diaspórica Sarah Maldoror em sua equipe. No capítulo seguinte contamos com a contribuição de Juscele Oliveira, que traz uma análise da figura de Amílcar Cabral nos filmes de Flora Gomes. No capítulo seguinte, contamos com um pequeno panorama sobre os cinemas produzidos em Angola de minha autoria.

Pensando sobre o fenômeno da produção cinematográfica nigeriana, Ana Camila Esteves traz um levantamento sobre as produções em Nollywood. Nesta mesma perspectiva, Rafael Barbosa Santana busca fazer de forma ensaística um pouco sobre o filme *Trip to Jamaica* (2016) trazendo alguns questionamentos sobre a exibição de obras “africanas” de autoria estadunidense na Netflix.

Por fim, na relação entre as Áfricas e as diásporas, contamos com a contribuição de Alexsandro de Sousa e Silva sobre a presença cubana em Angola através da temática da representação da infância em ambos os países e, de Alexandre Guilhão sobre a representação de afrodescendentes no cinema cubano.

A obra foi planejada e redigida no período da COVID-19, no qual o Brasil passou por uma onda negacionista e por uma fase de falta de incentivos à produção acadêmica nacional e seu financiamento se deu com verbas da própria organizadora. Gostaríamos de agradecer a todos que, de alguma forma, contribuíram para o nascimento desse livro, em especial nossa última revisora, Bruna Fani. Gostaríamos de agradecer igualmente ao GT de História da África da ANPUH-RS, que busca desde 2014 difundir os estudos africanos no Sul do Brasil, aos quais este livro agora também faz parte. Meus agradecimentos às escolas Oscar Tollens em Porto Alegre e a Hilda Teodoro Vieira em Florianópolis, que, sem o seu apoio, teria sido impossível a realização desta obra; agradeço também aos debates no Grupo Áfricas da UERJ e UFRJ e ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Renata Dariva Costa

Florianópolis, maio de 2023.



HISTÓRIA E CINEMA: APONTAMENTOS PARA A PROBLEMATIZAÇÃO E A ANÁLISE DE FILMES



CHARLES MONTEIRO
ALEXANDRE GUILHÃO

Desde o final do século XIX, a invenção do cinema influencia o imaginário social da sociedade ocidental. No entanto, é da metade do século XX em diante que se torna a arte mais difundida no mundo, não podendo ter seu impacto ignorado pela pesquisa social e histórica. O cinema enquanto aparelho produtor de imagens já era debatido pelos historiadores desde sua invenção, mas demorou algumas décadas até que se tornasse tema de pesquisas acadêmicas.

O historiador Marc Ferro escreveu um livro seminal, *Cinema e História*, publicado em 1977, que se tornou um marco no desenvolvimento das pesquisas em História e Cinema. Marc Ferro tornou-se um dos principais historiadores franceses do século XX. Ele tinha sido nomeado para a secretaria e, depois, para a direção da revista dos *Annales* por Fernand Braudel em 1970. Ferro é, portanto, influenciado pela segunda geração da Escola dos *Annales*, que fizeram da História um estudo dos fatos sociais e das temporalidades em

diálogo com a Sociologia, a Etnologia e outras Ciências Humanas. Logo, ele estava inclinado a diversificar suas fontes de pesquisa e voltou-se para o cinema como fonte historiográfica. Nos anos 1970, o cinema não era visto como uma fonte de estudo confiável. Foi, nesse sentido, necessário enfrentar as críticas e legitimar o estudo do cinema no campo historiográfico. Em janeiro de 1973, na revista *Annales*, Ferro publica um de seus textos mais conhecidos: “O filme, uma contra-análise da sociedade?”. Ao examinar os arquivos fílmicos sobre a I Guerra Mundial, Ferro percebeu a que ponto imagens continham informações distintas das que se conheciam através de documentos escritos. Segundo Miriam Rossini:

O filme é ambíguo, pois por um lado, parece recriar o real e atingir o factual, e, por outro, ele nos parece uma completa manipulação dos sentidos. Essa “elasticidade” da imagem torna o filme um objeto difícil de ser censurado, controlado, pois não se sabe exatamente o que quer dizer, qual leitura é a melhor [...] E é por explicitar o real de uma forma diferente daquela em que fazem as palavras que o filme se torna um testemunho do seu presente. (ROSSINI, 2001, p. 123)

Ferro defendia o uso do cinema como produto social e que o filme vale pelo testemunho que faz das contradições, tensões e dinâmicas de seu tempo como fonte para a pesquisa histórica, através de uma reflexão teórica e metodológica. A relação História e Cinema é complexa e dialética, objeto de análise do historiador como agente histórico e como representação da história. Essa relação tornar-se-ia usual a partir dos anos 1990 no Brasil, através da difusão dessa concepção por meio da revista *O Olho da História*, da Universidade Federal da Bahia (NÓVOA, 2012, p. 33). Nesse contexto, o artigo *O cinema e o conhecimento da História* de Cristiane Nova, publicado

em 1992, oferecia um guia básico para os que pretendiam pesquisar o tema.

Nesse sentido, qual seria a postura de um historiador que se propõe a trabalhar com o cinema? Ao historiador cabe refletir sobre a historicidade do filme, ou seja, a sua produção, circulação e consumo. Relacionar a narrativa fílmica com o ambiente histórico ao qual ele pertence para que se possa compreender não apenas as condições de produção da obra, mas também a construção de cadeias de significados que ela carrega e como a expressa social e historicamente.

Desse modo, aos profissionais da História cabe a tarefa incluir a fonte fílmica em pé de igualdade com as demais fontes escritas, orais, materiais, visuais, etc, levando em consideração a complexidade e as particularidades desta fonte. E é justamente esta complexidade que reside a riqueza da fonte fílmica para a construção do conhecimento histórico do passado e a compreensão do presente. Em um dos estudos mais reconhecidos sobre esta temática, Pierre Sorlin discorre sobre este dilema na introdução.

[...] o terreno oculta uma mina de ouro; enquanto os documentos conservados nos arquivos ou nas bibliotecas não enriqueceram, sem dúvida, a ninguém, o filme e a banda magnética sim são assombrosas fontes de lucro; e a exposição em evidência das condições de produção, que não é absolutamente necessária com os documentos escritos, se torna indispensável quando se trata de examinar o audiovisual. Por último, cinema e televisão conjugam diferentes maneiras de expressão (imagem, movimento, som, palavra), enquanto os historiadores não têm aprendido nunca a “domesticar” mais que os textos; o estudo do audiovisual supõe uma verdadeira reconversão, que começa com a aceitação do fato de que as combinações imagem-som produzem, frequentemente,

impressões intraduzíveis em palavras e em frases, e prossigue com o aprendizado de outras regras de análises e de exposição. (SORLIN, 1985, p. 7).¹³

A primeira versão do texto de Sorlin foi publicada na França poucos anos depois da principal obra de Marc Ferro, ou seja, em um momento em que esse debate ganhou uma dimensão importante. Ferro centrou o enfoque de sua pesquisa na produção fílmica enquanto agente histórico. Em suas próprias palavras:

Inicialmente como um *agente da história*. Cronologicamente, ele apareceu de início como um instrumento de progresso científico: os trabalhos de Eadweard Muybridge, de Marey foram apresentados à Academia das Ciências. Hoje o cinema conserva essa função primeira, que foi estendida à medicina. A instituição militar também o utilizou desde o início, como, por exemplo, para identificar as armas do inimigo.

Paralelamente, desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam. Na Inglaterra, mostram essencialmente a rainha, seu império, sua frota; na França, preferiram filmar as criações da burguesia ascendente: um trem, uma exposição, as instituições republicanas. (FERRO, 1992, p. 13).

É importante salientar que Ferro levava em consideração tanto os aspectos documentais quanto os artísticos da produção fílmica. Em ambos os casos, o cinema surge como uma produção de sua

¹ O texto consultado é em espanhol e a tradução feita neste artigo é de responsabilidade dos autores.

época, expressando aspectos importantes da sociedade que o produziu, seja pela própria temporalidade da produção ou por aquilo que busca representar de si mesma²⁴. Desta forma, Ferro considera que um filme é sempre um testemunho histórico sobre a sociedade que o produziu. Partindo dessa afirmativa, deve-se considerar toda a amplitude das cadeias produtivas e de consumo que envolvem e dão a ver a obra cinematográfica. A cadeia da produção em si, que engloba o produtor, o diretor, seus assistentes diretos e demais diretores de núcleos (som, arte, cenografia, etc.), pessoal técnico (eletricidade, luz, efeitos sonoros), maquiagem, vestuário, alimentação, elenco, que pode reunir de dezenas e até centenas de pessoas. Em se tratando de filmes de grandes proporções, ou aquilo que a crítica estadunidense chama de *blockbuster*, podendo chegar a milhares de participantes se incluirmos aí os personagens de figuração. Passada a feitura da obra (montagem, trilha sonora, efeitos especiais, etc.), ainda há a etapa de publicidade da obra, de sua distribuição para as salas de cinemas e das críticas em jornais e revistas, de modo que são diversas as cadeias produtivas e os profissionais envolvidos nesta realização e na produção de sentidos sobre um filme.

A problematização histórica de uma obra fílmica não se limita, portanto, a compreensão de sua temporalidade, mas sim da construção de um sentido histórico, uma historicidade, na relação daquela obra com seu tempo histórico, do qual ela carrega tanto os signos de seu período, quanto influencia na formação de novos imaginários,

² Mesmo com seu pioneirismo, Marc Ferro não escapou das críticas de historiadores de gerações posteriores. Sobretudo, pela maneira como trabalhou as categorias de ideologia e de representação em sua obra. Em um caso bastante conhecido na historiografia brasileira, Eduardo Morettin criticou Ferro por utilizar a imagem cinematográfica como uma espécie de ilustração de suas teorias. Esse uso seria evidente, segundo o autor, justamente em um dos alicerces de sua fundamentação metodológica, que é o conceito de *zona ideológica não visível*. Para maiores detalhes ver: MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte na obra de Marc Ferro. In: *História. Questões e debates*, Curitiba, v. 38, n.38, p. 11-42, 2003.

atuando como agente da história. Centrando o debate na proposta deste livro, importa menos o fato de que *Mueda, Memória e Massacre*, tenha sido o primeiro longa-metragem filmado totalmente em Moçambique, em 1979, do que a compreensão de seu papel no processo histórico. Seu diretor, Ruy Guerra, estudou cinema na França e foi um dos fundadores do movimento cinematográfico brasileiro conhecido como Cinema Novo.

Desta forma, quais significados podemos atribuir a este conjunto histórico, no qual um diretor militante “cinemanovista” regressa ao país onde nasceu e filma o primeiro longa-metragem, logo após a independência deste país, acompanhado de uma equipe repleta de cubanos e brasileiros? Também é importante a identificação da trajetória dos sujeitos que produziram a obra cinematográfica. Tendo-se em consideração essa construção de historicidade, sempre se leva em conta tanto o diretor, considerado aqui como autor principal da obra, quanto o ambiente histórico onde esta foi produzida.

Pedro Barbosa aponta que a solidariedade internacionalista de cineastas engajados de países estrangeiros foi importante durante a guerra de independência em Moçambique, pois permitiu a construção de narrativas sob o ponto de vista dos guerrilheiros (BARBOSA, 2019, p. 46). O modelo do Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica (ICAIC) é adotado quando da criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), pois ao mesmo tempo que mantém sob o Estado certa centralidade, também deixa a cargo dos cineastas certa liberdade na criação das obras. O que seria fundamental para um instituto que necessariamente teria de contar com forte colaboração estrangeira, visto que não havia mão de obra técnica especializada em cinema no país. Esse fator foi determinante para as designações da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO). Dentro disso emerge a influência cultural de Cuba nas lutas

de independência no continente africano, que despendeu recursos e mão de obra para a criação do INC (BARBOSA, 2019, p. 47). O cargo maior da instituição foi dado a Ruy Guerra por ser um diretor já experiente nesse período, tendo dirigido filmes em diferentes países, como Brasil, Argentina, Cuba, México e França, além de ter nascido em Moçambique. De certa maneira, Guerra representava o internacionalismo militante buscado na criação do instituto.

Carolina Severo reflete sobre a trajetória de Ruy Guerra, que em diferentes ocasiões declarou seu sentimento de deslocamento em relação a sua identidade: “O cineasta desenvolve uma relação conflitante entre a sensação de fingir pertencer a uma nacionalidade específica e a identificação a cada um dos três países pelos quais perpassa a sua trajetória: Portugal, Moçambique e Brasil” (SEVERO, 2021, p. 86).

Assim, aqui vemos a utilização de um objeto filmico em seu uso histórico, mesmo que em uma breve explanação. Ainda em termos de construção de uma historicidade, em especial pensando-se com o universo cinematográfico e a africanidade, poderíamos citar o caso de *Leão de Sete Cabeças*, de Glauber Rocha, filmado no Congo quando da celebração dos dez anos de independência deste país.

UM DEBATE METODOLÓGICO

Existem várias possibilidades de se trabalhar o cinema como fonte histórica. O cinema apresenta ricas possibilidades, tanto para a pesquisa histórica, quanto para o ensino da história, assim como para a sua popularização. Vamos nos centrar aqui em seu uso como ferramenta de pesquisa, por questões de delimitação teórica e metodológica.

O estabelecimento de sua historicidade significa a compreensão de como um filme expressa uma temporalidade histórica. Um

documento, mesmo quando oficial e escrito, não tem valor histórico *per se*, mas quando corretamente problematizado e historicizado pelo historiador.

O que isso significa? Que temos que fazer compreender, primeiramente, o contexto histórico da obra. Quais os principais processos históricos em curso no mundo e na sociedade na qual o filme foi produzido? Quais as condições de produção em que a obra foi realizada? Quais os seus meios de financiamento e quem foram as empresas produtoras? É importante um estudo sobre os realizadores do filme, levando em consideração que o cinema é uma arte necessariamente coletiva e que diversos são os fatores que influem em sua expressividade, conteúdo, assim, diversas camadas de autoria. Quanto mais camadas pudermos dissecar da obra, melhor poderemos compreendê-la. Ainda assim, é necessário um estudo sobre a trajetória social e de realizações do diretor do filme, sua formação e sua carreira progressa, a fim de conhecermos suas características como realizador. No campo do cinema, o diretor ainda cumpre uma função laboral de comando no que se refere a autoria fílmica, o que é decisivo no que tange à expressividade.

Cabe destacar que sempre haverá pelo menos duas dimensões de análise de uma obra fílmica, seus aspectos externos, tais como, o contexto histórico, o tipo de financiamento, etc., e seus aspectos internos, ou seja, aqueles que compõem a linguagem fílmica da obra. No caso do cinema, os sons e as imagens justapostas em movimento são o que caracteriza a linguagem cinematográfica.

A correta análise de um filme, sob uma ótica de pesquisa histórica, depende sempre e, necessariamente, de uma dialética entre estes dois âmbitos: aspectos externos e internos da obra. Como as questões de época são expressas no e pelo filme? Como as imagens e sons tratam tais temas?

Para entrarmos mais especificamente na análise interna, pode-se optar pela metodologia de análise fílmica. Essa abordagem não é a única que permite ao historiador realizar a leitura e interpretação fílmica, mas é uma ferramenta útil para a compreensão da linguagem fílmica.

Jacques Aumont, faz uma diferenciação entre análise fílmica e crítica do filme. Segundo Aumont, a crítica de cinema é está ligada à comunicação e envolve juízo de valor (AUMONT, 2004, p. 10). Já a análise fílmica é uma metodologia acadêmica de pesquisa, que envolve um método sistemático de interpretação. Ao analisar uma obra, não importa, portanto, o juízo pessoal de valor que se tem sobre um filme, se ele é “bom” ou “ruim”, mas quais os temas e as questões que o filme propõe, e como ele constrói significados sobre este tema. A análise fílmica significa a compreensão do filme como uma ferramenta de pesquisa. É necessário elaborar uma problemática histórica de pesquisa, como faríamos em qualquer pesquisa com outras fontes, pois, em se tratando de uma fonte artística, há o risco de nos deixarmos conduzir pela narrativa, a partir de nossas subjetividades. Ao trabalhar de acordo com o método historiográfico é importante desconstruirmos a narrativa fílmica, manipularmos a nossa fonte de pesquisa, ou seja, pausar a imagem, repetir a visualização das cenas, atentar para o que se está vendo e para o que se está escutando na cena, tomar anotações, repetir as cenas, confrontá-las com outras anteriores e posteriores, etc.

Manuela Penafria, seguindo e adaptando o método de análise proposto por Jacques Aumont, destaca que apesar de existirem diferentes tradições de análise de filmes, o fundamental é a decomposição fílmica, ou seja a separação das cenas (PENAFRIA, 2009, p. 6). Quando analisamos um filme, devemos destacar um tema central e um problema de pesquisa para procedermos à análise. Devemos rea-

lizar sempre uma pesquisa prévia sobre a fortuna crítica do filme que já nos indica algumas direções possíveis de interpretação, assim, nos deparamos com alguns temas que ao ver, rever e analisar inicialmente o filme, desdobram-se em outros temas e problemas de pesquisa para o historiador(a).

A autora sugere, ainda, selecionar uma cena ou um pequeno conjunto de cenas nas quais o tema central a ser analisado é recorrente. A partir da separação da cena ou das cenas, inicialmente analisa-se separadamente a imagem e o som, para compreendermos como a expressão fílmica faz emergir aqueles assuntos. A partir disso, relacionamos as imagens e os sons em movimento para nossa interpretação sobre “como” o tema é tratado e os significados relacionados a ele são apresentados ao espectador no filme.

Na interpretação visual da cena é importante atentar ainda para a posição da câmera, o enquadramento da cena, o diálogo entre o primeiro plano e os demais, a composição visual da cena (o lugar de cada personagem no espaço e no conjunto da imagem), o uso das cores (quentes/sexualidade/violência ou frias/melancolia/perda/morte), a iluminação (acento sobre uma personagem ou lugar) e outros elementos visuais que contribuem para a narrativa e a estética do filme. Na interpretação dos aspectos sonoros da cena, devemos avaliar como a trilha sonora (música), os efeitos sonoros (ruídos, etc.) e o uso do silêncio e outros elementos relacionados ao desenho de som cumprem uma função na narrativa: gerar tensão, criar a expectativa, caracterizar uma personagem, etc. Na dimensão simbólica, devemos identificar metáforas, alegorias ou outros elementos simbólicos presentes na cena para interpretar o seu significado e sua relação com o todo da narrativa e como contribuem para construir uma significação da questão abordada.

Não é a intenção deste texto introdutório explicar sobre todo o

processo de análise fílmica, pois não teríamos espaço suficiente aqui. No entanto, façamos uma breve amostragem que visa colocar nossas elaborações no campo do concreto. Ocasionalmente, é possível encontrarmos na história do cinema algumas cenas que demarcam um lugar específico, até mesmo superando o conjunto da obra no imaginário social e nas representações artísticas e midiáticas, construindo-se com uma força própria na consciência histórica. Cenas como a da escadaria de Odessa em *O Encouraçado Potenkim* (1925) de Sergei Eisenstein ou mesmo do desembarque na Normandia em *O Resgate do Soldado Ryan* (1998) de Stevan Spielberg são cenas que habitam o imaginário do cinema. Pennafria sugere a escolha de uma cena que sintetize as questões centrais para a análise, tendo em conta que a seleção deve se basear no problema de pesquisa elaborado pelo historiador e não na popularidade da cena.

Em *Deus e o diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, lançado em 1964, existe uma cena marcante em que o cangaceiro Corisco, interpretado por Othon Bastos, encara o dilema de enfrentar seu algoz Antônio das Mortes. Corisco leva seu punhal ao rosto, enquanto expõe em voz alta seus pensamentos conflitantes para o público, como vemos na cena da página seguinte.

Essa imagem tornou-se icônica no cinema político mundial, inclusive tendo sido selecionada para o cartaz de divulgação do filme³⁵. É necessário, em um primeiro momento, separar a imagem do som. No âmbito visual, essa cena concentra uma série de referências que vão desde o *sacrifício* e a melancolia da Idade Média, ao *chia-*

³⁵ Em recente entrevista, o designer baiano Rogério Duarte, autor do pôster do filme, diz considerar esse o principal pôster do cinema brasileiro, destacando o reconhecimento que recebeu na Europa e as influências nos pôsteres de filmes de Sergei Eisenstein, bem como a intenção de elaborar uma arte “épica”, “mítica”. Toda a “aura” que envolve a elaboração do cartaz alimenta ainda mais a força imagética desta cena. A entrevista pode ser conferida em: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2014/07/11/foi-tao-explosivo-quanto-o-filme-diz-autor-do-cartaz-de-deus-e-o-diabo.htm>.



Imagem 1. Cena de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Distribuição: Copacabana Filmes. Fonte: Captura de tela dos autores.

roscuro, do Renascimento, sobretudo o italiano. Também podemos relembrar a significativa foto de Che Guevara, realizada por Alberto Korda no aeroporto de Havana, em 1960, simbolizando toda a obstinação do guerrilheiro latino-americano. No universo sonoro, temos dois aspectos que se destacam: o próprio discurso do cangaço que apela ao destino, à religiosidade e ao “sentido histórico” da luta, e o som do vento, que caracteriza a imensidão do próprio sertão. É importante lembrar que a territorialidade é um aspecto central na obra de Glauber, como um todo. Na primeira cena do filme, ele nos

apresenta um vaqueiro que assiste atônito ao gado pelo qual era responsável, mas que desafortunadamente pereceu na beira de um rio.

Com esses elementos podemos desenvolver alguns comentários relevantes, ainda que breves sobre as escolhas estéticas e como elas se desenvolvem na forma fílmica, a interpretação histórica do autor. Confrontando esse filme com uma investigação histórica, poderemos verificar seu posicionamento político frente a um cenário efervescente de lutas na América Latina, que via crescer movimentos revolucionários, e os movimentos de libertação na África, bem como a força do marxismo tanto no conjunto histórico, quanto na própria obra fílmica⁴⁶. Observamos a influência do dramaturgo Bertold Brecht, no que tange à forma como a personagem fala e se dirige diretamente ao espectador, buscando envolvê-lo por meio de uma relação dialética.

Todos esses debates acerca da historicidade do filme tornam-se possíveis através da análise de uma cena. Para tanto, fizemos valer a separação entre imagem e som, possibilitando uma análise mais minuciosa de seus elementos formais, para depois interpretarmos a sua linguagem novamente em seu funcionamento regular, ou seja, em movimento. Essas são apenas algumas das possibilidades, tanto de trabalho quanto de análises da obra de Glauber, que podem inspirar futuras pesquisas no campo da História e Cinema.

⁴ Nos extras do DVD de *Deus e o Diabo...* há uma entrevista na qual Glauber comenta sobre uma polêmica entre os cineastas latino-americanos da época que se dividiam entre o seu filme e *Vidas Secas*, dirigido um ano antes por Nelson Pereira dos Santos, sobre qual seria o melhor filme do Cinema Novo. Glauber afirma que o filme de Nelson é belíssimo, mas carece de ciência, visto que seria, segundo ele, idealista hegeliano, ao contrário de seu filme que é dialético marxista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- BARBOSA, Pedro Oliveira. *O mito do “homem novo”: a imagem de Samora Machel no CineJornal Kuxa Kanema (1978-1981)*. 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História – PUCRS, Porto Alegre, 2019.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte na obra de Marc Ferro. *História. Questões e debates*, Curitiba, v. 38, n.38, 2003, p. 11-42.
- NOVA, Cristiane Carvalho da. O Cinema e o Conhecimento da História. *O Olho da História*, Salvador, v. 2, n.3, p. 217-234, 1996.
- NÓVOA, Jorge. BARROS, José D’Assunção. *Cinema-História: Teorias e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes – conceitos e metodologias. In: *Anais do VI Congresso SOPCOM*, Lisboa, Abr. 2009, p. 1-10. Disponível em: <https://bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf> Acessado em: 10 abr. 2023.
- ROSSINI, Miriam. Cinema e História: uma abordagem historiográfica. In: *História-Unisinos*, número especial, 2001, p. 117-136.
- SEVERO, Carolina Asti. *Cinema novo a partir da perspectiva de gênero: as mulheres em os cafajestes, os fuzis e os deuses e os mortos (Ruy Guerra/1962/1965/1970)*. Porto Alegre, 2021. Dissertação (Mestrado) – Escola de Humanidades. Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.
- SORLIN, Pierre. *La sociologia del cine: la apertura para la historia de mañana*. Cidade do México: Fundo de Cultura Econômica, 1985.

AUTOCENSURA NOS PRIMÓRDIOS DA CINEMATOGRAFIA DA DIÁSPORA AFRICANA¹

SÍLVIO MARCUS DE SOUZA CORREA

Paulin Soumanou Vieyra (1925-1987) fez parte da primeira geração de cineastas africanos e da diáspora africana. Em 1935, ele deixou o Benim ainda menino para ir estudar na França.² Vinte anos depois, o primeiro cineasta africano formado pelo então *Institut des hautes études cinématographiques* (IDHEC) produzia, juntamente com outros jovens africanos e com o apoio do comitê do filme etnográfico do *Musée de l'Homme*, um filme de curta-metragem chamado *Afrique sur Seine*. Trata-se do primeiro filme “negro-africano” sobre a imigração, nas palavras do próprio cineasta. Com uma abordagem “mais sociológica que política, com uma reivindicação mais cultural

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq por meio de bolsa de produtividade em pesquisa. O autor agradece Stéphane Vieyra pela disponibilidade e pelas informações sobre a biografia e a filmografia do seu pai e pelo material compartilhado do seu arquivo pessoal.

² Segundo Milton Guran (2000:79), “os Vieyra estavam entre os mais importantes comerciantes ‘brasileiros’ do fim do século XIX” de Abomey a Porto-Novo. Sobre as origens da família Vieyra no Benim, cf. Guran (2000:77-81).

que social” (Vieyra, 1982b: 3), o filme *Afrique sur Seine* pode frustrar o público espectador hodierno acostumado com a nova seara de filmes sobre conflitos “racializados” envolvendo comunidades da diáspora africana. Porém, o filme com a codireção de Paulin Soumanou Vieyra e Mamadou Saar foi realizado numa época em que havia uma forte pressão da censura e o próprio Vieyra não recebeu autorização para filmar em África (Loftus, 2004: 55).

Sobre a censura e a crítica de que foram alvos os primeiros filmes anticoloniais como *Afrique 50*, de René Vautier, ou *Les statues meurent aussi*, de Chris Marker e Alain Resnais, muito já foi escrito na história do cinema. Sabe-se também que o primeiro filme de curta-metragem de Paulin S. Vieyra foi alvo de uma certa censura. *C’était il y a quatre ans* foi realizado em 1954 e contém uma cena que desvela a autocensura do seu realizador. Refiro-me a um beijo que não aconteceu neste filme considerado o primeiro da África subsaariana (Vieyra, 1982a: 11). Dito de outra maneira, o filme *C’était il y a quatre ans* poderia ter entrado para a história do cinema da diáspora africana como o primeiro a mostrar um beijo de um casal misto³. Porém, a autocensura de Paulin S. Vieyra dissimulou o ósculo como será tratado mais adiante.

Na historiografia do cinema africano pouca atenção foi dada à autocensura e à autocrítica entre os cineastas da primeira geração. Paulin S. Vieyra tinha consciência da pressão que era exercida sob os críticos de cinema pela produtora ou pela distribuidora de um filme ou por outros agentes do campo cinematográfico. Embora ele afirmasse que o papel do crítico não era o de publicitário, sabia que

³ Emprega-se o termo “casal misto” na falta de um outro melhor. Por discordar totalmente do uso da palavra raça para identificar grupos humanos, absteve-me de empregar termos como inter-racial, bi-racial ou outros derivativos comuns na língua inglesa. Eventualmente, foi usado o adjetivo plural “raciais” porque assim eram entendidas as relações entre indivíduos ou grupos de origem europeia com aqueles de origem não-europeia.

as suas críticas de cinema poderiam ser usadas para a publicidade de um filme (Vieyra, 1982a: 20).

Sobre o intelectual Paulin S. Vieyra, Françoise Pfaff (2004) já destacou o seu pioneirismo como crítico do cinema africano. Porém, poucos trataram da sua autocrítica. A partir de alguns exemplos da cinematografia de Paulin S. Vieyra, procuro identificar uma autocensura e uma autocrítica com o fito de mostrar como elas fizeram parte do processo criativo e intelectual de um dos fundadores do cinema africano e da diáspora africana.

UM CINEASTA DA DIÁSPORA AFRICANA

Paulin S. Vieyra deixou a sua terra natal em 1935. Pode-se inferir que o desterro não fora uma decisão deliberada por alguém de dez anos de idade. No documentário *Paulin Soumanou Vieyra, le précurseur oublié*, de Mona Makki, Jacqueline Abul relata o momento em que ela viu o seu pequeno irmão chorar no *Wharf* de Porto Novo, aquando do seu embarque para a França. O deslocamento involuntário é uma das principais características da diáspora.

Durante a Segunda Guerra Mundial, o jovem estudante conheceu momentos difíceis. Com o passar dos anos e sem poder retornar à África, ele deixou de falar sua língua materna. Depois de 15 anos na França, o jovem Paulin pôde voltar ao Benim que estava integrado à *Union française*, a nova organização política da França e do seu império colonial criada pela Constituição da IV República. Porém, ele parecia abatido e o retorno à terra natal durou apenas um mês, segundo o depoimento de sua irmã Agnès Domingo no documentário supracitado de Mona Makki. A sua diáspora continuava, pois Paulin S. Vieyra pretendia retornar para a África após concluir os seus estudos de nível superior.

Como outros africanos radicados em Paris, Paulin S. Vieyra tinha suas expectativas quanto ao futuro da *Union française*. Na altura, ele já militava nos quadros da *Section française de l'internationale ouvrière* (SFIO) e frequentava o meio artístico e literário de Saint-Germain-des-Prés. Em 1947, participou como ator coadjuvante num filme de Claude Autant-Lara, inspirado no romance *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet. Em 1952, Paulin S. Vieyra ingressou no IDHEC, onde foi o primeiro estudante africano (Pfaff, 2004: 27). A ênfase da formação no IDHEC era a realização cinematográfica. No entanto, o recém-diplomado enveredou pelos caminhos da crítica de filmes e pelo que ele mesmo denominou da história do cinema africano (Vieyra, 1982a: 4).

A análise comparativa de seus primeiros trabalhos cinematográficos e de seus primeiros artigos como crítico de artes dramáticas (teatro e cinema) para a revista *Présence Africaine* com os seus trabalhos do início da década de 60 permite inferir uma evolução de suas preocupações sociais, políticas e estéticas nos quadros de um humanismo pequeno-burguês e através da senda aberta pelo movimento da Négritude.

Uma retrospectiva dessa primeira década de atividade cinematográfica e intelectual de Paulin S. Vieyra mostra que os filmes de curta metragem realizados em Paris e em Dacar, respectivamente no biênio 1954/55 e no triênio 1961/63 e os seus textos para *Présence Africaine* entre 1956 e 1961 tiveram a marca de conjunturas atribuídas que nem sempre são levadas em conta pelos estudos sobre a filmografia e a crítica cinematográfica de Paulin S. Vieyra. Não raro, esses estudos estão presos a uma racionalidade a posteriori a partir da qual o passado é interpretado como um tempo fechado. Perde-se assim o dever de outrora, quando o passado era ainda um futuro

aberto.⁴ Dito de outra maneira, cabe reconstruir o passado com o seu horizonte de expectativas para poder compreender algumas propostas e críticas de Paulin S. Vieyra, bem como a sua filmografia.

Entre 1954 e 1964, Paulin S. Vieyra obteve um diploma do IDHEC, fez vários filmes de curta-metragem, participou de eventos cinematográficos e publicou alguns artigos como crítico de cinema. O contexto desse período variou desde a União Francesa (1946-58), da Comunidade Francesa em 1958, da experiência efêmera da Confederação do Mali (1959-1960) e das independências do Senegal, do Togo, de Madagascar, do Congo, do Benin, do Níger, do Burkina-Faso, do Gabão, da Costa do Marfim, do Chade e do Mali em 1960. A partir de uma visão retrospectiva de outras alternativas que estavam no horizonte durante os anos de 1954 a 1964, procuro deslindar a seguir os efeitos da autocensura no tratamento dado pelo cineasta e intelectual Paulin S. Vieyra para temas como as relações “raciais”, tradição e modernidade, a cooperação franco-africana e o devir da cinematografia africana.

DOIS FILMES DA DIÁSPORA AFRICANA EM PARIS (1954-1955)

Em 1954, Paulin S. Vieyra realiza um pequeno filme intitulado *C'était il y a quatre ans* como trabalho de conclusão de sua formação no IDHEC. Para Françoise Pfaff (2004), o filme ilustra a alienação de um estudante africano em Paris. Tenho minhas dúvidas. Na primeira sequência de imagens, o jovem estudante africano lê o livro *La crise de la conscience européenne*, de Paul Hazard. Pode-se observar em suas anotações manuscritas a questão sobre a crise de consciência

⁴ Recorro às categorias de Reinhart Koselleck de espaços da experiência e de horizonte das expectativas como crítica ao anacronismo e a outras consequências de uma racionalidade a posteriori.

do africano ocidentalizado (com dois pontos de interrogação). No plano seguinte, uma música do rádio faz o estudante africano recordar momentos em sua terra natal. A sua “madeleine” não foi gustativa, mas sonora. Ele deixa a sua escrivantina e ensaia alguns passos de dança. Depois, fala para si mesmo: “Isso foi há quatro anos”. Alguém bate na porta. Sua namorada entra no quarto. Os jovens se abraçam e trocam carícias, mas sem ósculos, o que mostra uma autocensura por parte de Paulin S. Vieyra. Ela coloca a 4ª Sinfonia de Beethoven no toca-discos e se deita ao lado do estudante africano. O filme termina com a diegesis sonora que passa da sinfonia de Beethoven para o som de tambores. Não creio que se trata de um processo de alienação o tema do filme *C’était il y a quatre ans*. O interesse pela cultura do outro não pode ser visto como uma assimilação ou uma aculturação que levaria à alienação. Em 1952, Frantz Fanon já denunciava as formas de desumanização do outro pelo racismo. Reivindicava o reconhecimento de sua humanidade e justamente por ser um homem, a história da guerra do Peloponeso era sua também. Como homem, reivindicava para si todo um passado do mundo, pois não era apenas responsável pela revolta de São Domingos (Fanon, 1952: 185).

A questão em *C’était il y a quatre ans* não é o antagonismo entre dois mundos, mas sim como superar o que estava posto como coisas incompatíveis. Parece que a resposta do filme é assaz romântica. O amor entre os jovens sugere uma amálgama e dela poderia resultar um novo mundo. Nesse filme, o africano não é o tradicional, nem o europeu o moderno. Se no livro de Paul Hazard discute-se a crise no seio da cultura europeia, de um lado, a Europa tradicional e católica e, de outro, a Europa moderna, secular e laica, Paulin S. Vieyra aborda o dilema do “africano ocidentalizado” que o estudante africano encarna. Não se trata de escolher entre o tradicional ou o moderno, mas sim de reconciliar um com o outro.

Desde esse primeiro filme experimental até o filme *Lamb* (1963), Paulin S. Vieyra abordou a condição humana de africanos confrontados com alguns dilemas que eram colocados em termos de conflito entre tradição e modernidade. Uma amálgama seletiva parece ter sido o caminho apontado por Paulin S. Vieyra. Parece que o amor seria a solução para o dilema. Porém, creio que uma autocensura do realizador não permitiu aos jovens namorados fazer o primeiro beijo de casal misto do cinema da diáspora africana. Alguns anos depois, beijos de casais mistos aparecem no cinema em filmes como *Island in the Sun* (1957) e *Hiroshima mon amour* (1959).

Em *C'était il y a quatre ans*, Paulin S. Vieyra optou por uma versão intercultural do *Eskimo Kiss*⁵. O beijo romântico de um casal misto nunca havia sido mostrado no cinema francês. Por outro lado, casais mistos já eram uma realidade em meados do século XX, notadamente entre intelectuais e líderes políticos pan-africanos. Para ficar em alguns exemplos, vale lembrar dos casais Frantz Fanon e Marie-Josèphe Dublé, Kwame Nkrumah e Fathia Risk, Agostinho Neto e Maria Eugénia da Silva, Seretse Khama e Ruth Williams e Léopold Sédar Senghor e Colette Hubert. Também entre os artistas, as relações amorosas colocavam em questão os preconceitos raciais. No verão de 1949, a jovem cantora francesa Juliette Gréco e o trompetista americano Miles Davis passeavam enamorados pelas ruas de Paris, beijavam-se às margens do Sena. Como Miles Davis escreveu em sua biografia, era uma experiência de liberdade que ele jamais poderia imaginar nos EUA sob as leis Jim Crown.

⁵ O “beijo esquimó” é uma expressão ocidental para o “kunik”, um gesto tradicional de afeto entre os inuítes e que já aparece no filme etnográfico *Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty.



C'était il y a quatre ans (1954).

A relação afetiva entre casais mistos seria retomada num outro filme, no qual, Paulin S. Vieyra evitou, mais uma vez, um beijo romântico na capital francesa. Em 1950, Paris já tinha sido cenário para o beijo de um jovem casal fotografado por Robert Doisneau para a revista *Life*. Naquela altura, nenhum beijo de casal misto tinha sido capa de revista ou aparecido em algum filme de cinema.

Em 1955, Mamadou Sarr e Paulin S. Vieyra dividem a direção do curta metragem *Afrique sur Seine*. Da equipe técnica de produção participam Robert Caristan e Jacques Mélo Kane. O filme enfoca a *little Africa* em Paris. Imagens da cidade de Paris ao som de instrumentos e cantos africanos compõem alguns planos de uma paisagem cosmopolita, de uma cidade “incomparável em sua variedade”. O filme tem uma mensagem otimista em relação ao futuro daquela “ca-

pital da África negra” e, por conseguinte, da *Union française*. Como estudantes, atendentes de bistrot e restaurantes, varredores de rua, empregados dos transportes públicos, passageiros e transeuntes, os africanos e as africanas são omnipresentes na paisagem humana da capital francesa.



Afrique sur Seine (1955).

Em *Afrique sur Seine*, Paris é também “o centro da esperança, de todas as esperanças”. Destacam-se no filme as relações “raciais” entre homens e mulheres no *Quartier Latin*, onde “o mundo se reúne, se assimila para tentar fazer derreter sob o sol do amor as antigas

barreiras de preconceitos e monumentos de ódio”. Nesse bairro das letras e das ciências “sopra o vento da esperança, da felicidade e do amor.” Na sequência final do filme, têm-se cenas de um baile num *Night-Club* onde interagem alegremente homens e mulheres de origem europeia, africana e asiática.

Apesar do desfecho da guerra da Indochina e dos acordos de Genebra firmados em julho de 1954 e do início da guerra da Argélia no mesmo ano, *Afrique sur Seine* aposta numa fraternidade universal e traduz, talvez pela primeira vez no cinema, o humanismo negro tão reivindicado pelo movimento da *Négritude*.⁶ Mas a negritude emerge de uma consciência de imigrantes africanos e afro-caribenhos na França. O filme *Afrique sur Seine* trata do problema da imigração, tema que seria objeto de tantos filmes africanos (Vieyra, 1982a: 11). O filme *Afrique sur Seine* se inscreve na cinematografia da diáspora africana não apenas porque foi feito por uma equipe de jovens africanos radicados em Paris, mas porque o problema da imigração foi tratado pela primeira vez na cinematografia africana.

Em meados do século XX, outros filmes já tinham elaborado críticas ao colonialismo. Com filmagens realizadas entre 1949 e 1950, o filme de curta metragem *Afrique 50*, de René Vautier, era marcadamente anticolonial. Também o documentário de curta metragem *Les statues meurent aussi*, de Chris Marker e Alain Resnais, realizado em 1953 e sob os auspícios da *Présence Africaine*, não obteve o visa do controle cinematográfico da censura francesa (Kala-Lobé, 1983:331). Em comparação com os filmes de curta metragem *Afrique 50* e *Les statues meurent aussi*, os dois primeiros filmes de Paulin S. Vieyra contrastam pela sua abordagem otimista e de comunhão entre os povos em Paris e pela ausência de uma crítica contundente ao colonialismo.

⁶ Vieyra aposta na amizade entre os povos. Na narrativa do filme *Une nation est née* (1961) afirma-se a mensagem fraternal: o “Banto é um irmão, como também o Árabe e o Branco”.



O quarteto do Grupo Africano de Cinema (Paulin Soumanou Vieyra, Robert Caristan, Jacques Mélo Kane e Mamadou Sarr) durante a filmagem de *Afrique sur Seine*.

Não se deve olvidar que o filme de curta metragem *C'était il y a quatre ans* foi trabalho de conclusão do curso. Paulin S. Vieyra precisava obter o seu diploma. Em relação ao filme *Afrique sur Sei-*

ne, pode-se imaginar que a equipe de produção formada por jovens radicados em Paris e que fundaram o *Groupe Africain de Cinéma* priorizava a sua estreia no meio cinematográfico, o seu futuro profissional e procuravam evitar problemas com a censura. Se René Vautier, Chris Marker e Alain Resnais puderam formular críticas ao colonialismo a partir de filmes documentais, os jovens africanos como Paulin S.Vieyra e Mamadou Sarr deviam, provavelmente, saber que a liberdade de expressão tinha os seus limites e uma eventual transgressão teria desdobramentos em suas vidas em termos pessoais e profissionais.

Nos primórdios da cinematografia da diáspora africana em Paris houve uma série de limitações não apenas técnicas e artísticas, mas também outras derivadas da censura no campo cinematográfico, sem contar problemas de financiamento, produção e distribuição. Destaca-se ainda o contexto histórico, pois os poucos jovens africanos com certa formação na arte cinematográfica não tinham bem ao certo onde poderiam atuar profissionalmente.

Apesar da hipótese de haver uma autocensura pelos jovens artistas africanos radicados em Paris e que buscavam uma inserção no meio cinematográfico, uma outra hipótese pode ser formulada, ou seja, de uma certa sedução com o um projeto multiétnico da União francesa e mesmo de outros arranjos políticos como a criação de uma Comunidade – como a *Commonwealth* britânica – ou um pacto federativo sem passar por uma ruptura total ou pelas guerras de independência.

O devir da União francesa era um tema polêmico e que dividia artistas e intelectuais africanos radicados em Paris. A guerra da Argélia era para alguns o caminho inevitável para a África subsaariana. Outros apostavam no reconhecimento da autodeterminação pelos acordos que poderiam ser firmados dentro da União francesa. Os

filmes *C'était il y a quatre ans* e *Afrique sur Seine* contêm uma mensagem de amizade universal entre os povos. Ambos os filmes sugerem ainda que a Modernidade tem uma componente africana.

FILMANDO NA ÁFRICA E OS ANOS DECISIVOS (1956-1960)

No segundo lustro da década de 50, Paulin S. Vieyra deparou-se com alguns momentos decisivos, isto é, “momentos em que decisões que terão consequências devem ser tomadas” (Giddens, 2002: 222). Nesses, o indivíduo percebe que enfrenta um conjunto alterado de riscos e possibilidades. Na condição moderna não há mais lugar para fatalismo (Giddens, 2002: 124). Nesses anos decisivos, o “planejamento de vida” de Paulin S. Vieyra se aproxima de um projeto coletivo marcado pelo nacionalismo africano⁷.

Paulin S. Vieyra (1982a: 10) considerou os anos de 1955 a 1958 como um primeiro período de suas atividades de crítico, período que vai de sua saída do IDHEC até a sua saída da França para o Senegal. Recém-formado pelo IDHEC, Paulin S. Vieyra não tinha planos de ficar na França e chegou a solicitar uma vaga na África. Mas as autoridades francesas indeferiram o seu pedido. Segundo ele, um posto lhe foi negado porque as autoridades francesas levaram em conta a sua atitude e as suas ideias diante do *fait colonial*. Sem poder retornar para a África, ele começa a escrever sobre cinema para a *Présence Africaine* (Vieyra, 1982a: 4-5).

Os anos de guerra na Argélia foram marcantes tanto para a União francesa quanto para intelectuais e artistas da diáspora africa-

⁷ Para Anthony Giddens (2002: 222), o planejamento da vida traduz uma adoção estratégica de opções de estilo de vida, organizadas em termos de duração projetada da vida do indivíduo e assentada na noção de risco.

na radicados em Paris. Em 1956, Paulin S. Vieyra e mais três membros do *Groupe Africain de Cinéma* conseguiram recursos e autorização da administração francesa e de alguns políticos africanos para viajar para o Senegal e realizar um filme de curta metragem cujo título inicial era “Um homem, um ideal, uma vida”. Era um primeiro empreendimento africano em matéria de produção cinematográfica por uma equipe de quatro pessoas com material para transportar por mais de 5.000 km durante um pouco mais de dois meses. À subvenção inicial somaram-se outras prestações de serviços, como transporte e alojamento em Dacar e em outras regiões do Senegal. A maior parte das filmagens foram feitas numa aldeia de pescadores, onde a equipe passou um mês, distante 50 km da capital senegalesa. A escolha do ator principal do filme recaiu sobre o motorista da equipe cedido pela administração colonial. A finalização do filme ocorreu dez anos depois sob o título de *Môl*. A realização desse filme mostrava uma nova forma de produção cinematográfica em relação àquela clássica conhecida até então no mundo ocidental (Vieyra, 1982b: 4-5).

O filme trata da relação entre modernidade e tradição a partir do dilema de um pescador que deseja comprar um motor para a sua piroga. A modernização da pesca podia melhorar a vida dos pescadores. Pescar mais longe poderia ser mais rentável e, por conseguinte, permitiria realizar alguns projetos pessoais como casamento (Vieyra, 1982a: 37). Nota-se que modernidade e tradição foram abordadas para além de uma dicotomia.

Ainda em 1956, realizou-se o primeiro Congresso mundial dos escritores e artistas negros no anfiteatro René Descartes da Universidade da Sorbonne. Entre outros participantes, estiveram presentes Richard Wright (Estados Unidos), Jean Price Mars (Haiti), Marcus James (Jamaica), Jacques Rabemananjara (Madagascar), Aimé Césaire, Frantz Fanon e Édouard Glissant (Martinica), Amadou

Hampâte Bâ (Mali), Léopold Sédar Senghor e Cheikh Anta Diop (Sénégal).

Organizado pela editora *Présence Africaine*, o evento dos escritores e artistas negros em Paris foi um acontecimento comedido em termos políticos. Os membros da comissão organizadora não desejavam problemas com a censura política francesa. Intelectuais negros norte-americanos estavam também sob a vigilância da CIA. Apesar de sua importância em termos artísticos e culturais, a autodeterminação dos povos africanos e da diáspora africana ou a sua emancipação política não foram tratadas com a ênfase que podia se esperar. A heterogeneidade do grupo de intelectuais e artistas negros presente no encontro de Paris mostrava, outrossim, as diferentes realidades e perspectivas sobre temas diversos. Entre eles, encontravam-se ateus, cristãos católicos e protestantes e muçulmanos, liberais e marxistas. Malgrado o espectro variado do grupo, predominou o consenso em torno de algumas questões sobre as artes e as culturas africanas e da diáspora negra.

A escravidão foi lembrada desde o discurso de abertura, quando Alioune Diop destacou o elo entre africanos e membros da comunidade da diáspora africana.⁸ Por sua vez, Aimé Césaire tentou aproximar afro-americanos e afro-caribenhos como se ambas as experiências tivessem um denominador comum. Mas o suposto colonialismo interno nos EUA proposto pelo escritor martinicano não agradou escritores como Richard Wright. Escritores e artistas da diáspora negra, como Aimé Césaire e Richard Wright tinham posições diferentes e, provavelmente, ambos teriam opiniões distintas sobre o filme *Afrique sur Seine* que retratava a comunidade da diáspora africana

⁸ Alioune Diop, « Discours d'ouverture », dans *Le 1^{er} Congrès international des écrivains et artistes noirs* (Paris-Sorbonne-19-22 septembre 1956). *Compte-rendu complet*, Paris, *Présence Africaine*, 1956, p. 9.

na capital “mais negra” da Europa. Mesmo entre os africanos, o filme de Mamadou Sarr e Paulin S. Vieyra suscitava opiniões mitigadas. Ao menos, a vida dos estudantes africanos no filme contrastava com algumas opiniões dos estudantes africanos (Dewitte, 1995).

A confraternização entre africanos e afro-americanos no anfiteatro René Descartes da Sorbonne bem poderia ter sido a ocasião para exibir o filme de curta metragem *Afrique sur Seine*. Imagino que a mensagem do filme e a sua visão otimista sobre a *little Africa* em Paris e sobre as relações “raciais” na capital da União francesa não fossem bem recebidas por todos participantes do encontro daquele final de verão de 1956.

Ainda em 1956, um primeiro artigo sobre cinema de autoria de Paulin S. Vieyra apareceu na revista *Présence Africaine*. Nos anos seguintes, a revista publicou outros artigos seus como crítico de arte. Em 1958, Paulin S. Vieyra foi um dos representantes africanos convidados para participar do Concurso Internacional do Filme do Ultramar, evento organizado nos quadros da Exposição Universal de Bruxelas (Goerg, 2015:229). O cineasta, crítico de cinema e membro do júri do referido concurso questionou em seu artigo a ambiguidade da expressão “filme do ultramar”. Afinal, o termo pretendia ser uma designação meramente geográfica, sem contornos políticos ou sem limitar-se ao seu sentido territorial sob administração colonial. Com ironia, ele desvela o eurocentrismo da expressão e a falta de rigor das categorias criadas para classificar os filmes. Criticou ainda a falta de uma maior representação de membros do chamado Ultramar (antilhanos, africanos e malgaxes) entre os jurados para avaliar os “filmes ultramarinos” (Vieyra, 1958:118-119). As reflexões de Paulin S. Vieyra sobre o Primeiro Concurso Internacional do Filme do Ultramar trazem à tona não apenas uma crítica ao eurocentrismo, mas também uma denúncia dos efeitos perversos como a

alienação que o cinema concorria a produzir nas “populações ultramarinas”. O autor toma partido e defende um cinema que liberta a consciência. Desse modo, o seu balanço crítico foi implacável com a maioria dos filmes exibidos já que esses filmes mais concorriam para a alienação do que para a emancipação dos espíritos do público espectador (Vieyra, 1958: 120). Além de critérios técnicos e artísticos, Paulin S. Vieyra levava em conta a ética contida no argumento ou na narrativa de um filme. Para ele, o verdadeiro problema que esses filmes do Ultramar não podiam esquivar era a autodeterminação dos povos (Vieyra, 1958:121). Curiosamente, ele reprovou a ingenuidade da abordagem do problema da fraternidade universal, do amor ao próximo, no filme *Liberdade*. Ao filme foi atribuída uma menção especial pelo ideal elevado que continha e pelo seu valor estético excepcional. O filme era uma produção do movimento cristão pelo Rearmamento Moral, o mesmo que havia promovido a peça de teatro *Freedom*, escrita e interpretada por africanos e com estreia em Londres em 1955.⁹

Acontece que a fraternidade universal foi também abordada ingenuamente em *Afrique sur Seine*. As reflexões de Paulin S. Vieyra em 1958 mostram que o intelectual reconhecia os limites do que ele mesmo considerou uma utopia ao se referir ao filme *Liberdade*. Nos anos seguintes, o silêncio do cineasta em relação ao filme *Afrique sur Seine* pode ser sintomático, ou seja, um resultado de sua autocrítica. Para ele, o filme *Afrique sur Seine* fazia parte da “pré-história” do cinema africano (Vieyra 1982b: 2). Na verdade, Paulin S. Vieyra considerava “cinema negro-africano” aquele feito nos países independentes a partir de 1960, o que deixa *Afrique sur Seine* de fora da sua cronologia da história do “cinema negro-africano”.¹⁰

⁹ Archives cantonales vaudoises. PP 746/5.2.1/12.

¹⁰ Assim como na tese de Paulin S. Vieyra (1982), Pierre Haffner (1986) usou a mesma

Em 1958 havia novidade no horizonte. Em 24 de agosto, o general De Gaulle proferiu um discurso em Brazzaville que contrastava com aquele proferido em junho de 1944. Se no primeiro discurso de Brazzaville foi anunciado que as colônias se tornariam territórios integrantes da União francesa, no segundo discurso foi a vez de propor um plebiscito a todos os cidadãos da metrópole e dos territórios da União francesa. A proposta de uma Comunidade em que os Estados membros teriam autonomia, com poder executivo e legislativo, era sedutora para muitos. O sufrágio poderia levar um território da União francesa à nova Comunidade com a França ou à independência. Somente a Guiné-Conakry votou pela independência. Todos os demais territórios da União Francesa votaram pela Comunidade que surgiu após o plebiscito de 28 de setembro de 1958.

Em 1959, Paulin S. Vieyra foi contratado pela *Présence Africaine* para filmar o segundo congresso realizado em Roma. Esse documentário realizado é um dos vários filmes de sua cinematografia que se encontram perdidos. O mesmo não aconteceu com o texto de sua conferência durante o evento em Roma, o que permite acompanhar a sua visão sobre o cinema africano e também sobre os novos caminhos da África.

Intitulado *Responsabilités du cinéma dans la formation d'une conscience nationale africaine*, o texto crítico de Paulin S. Vieyra apresenta uma leitura assaz interessante do contexto histórico no final da década de 50. Nele, a maioria dos países da África negra foi classificada como “países dependentes subdesenvolvidos inseridos na área geográfica da economia capitalista.” Segundo o autor, a arte cinematográfica tinha a responsabilidade de fazer evoluir a consciência dos africanos. A sua posição política é assumida sem meandros, o cinema

terminologia de “cinema negro-africano” na sua tese de doutorado sob também a direção de Jean Rouch.

africano tem uma missão, ou seja, contribuir para a construção do nacionalismo africano¹¹.

Depois da criação da Comunidade Francesa em outubro de 1958, o retorno estava no horizonte de expectativas de muitos africanos radicados em Paris como Paulin S. Vieyra. Com a criação da Federação do Mali no final de 1958, uma série de serviços demandava novos quadros de funcionários. Finalmente, Paulin S. Vieyra consegue um trabalho no continente africano. Após trabalhar no *Service Cinéma de la Fédération du Mali*, ele assumiria a direção do *Service des Actualités Cinématographiques du Sénégal* (SACS).

Em Dacar, Paulin S. Vieyra começa por reconstruir a si mesmo. Um filho da diáspora negra que retorna para a África. Escolhe o Senegal como país de adoção e se dispõe através da sua arte à contribuir para a construção da jovem nação (Haffner, 1992: 189-190). Suas escolhas nesses momentos decisivos no final da década de 1950 permitem inferir que as possibilidades futuras prevaleceram sobre os riscos auferidos.

DOIS FILMES DA DIÁSPORA AFRICANA EM DACAR (1961-1963)

Como principal responsável do SACS, Paulin S. Vieyra reuniu em torno de si um grupo de técnicos profissionais do audiovisual e do cinema. Nos primeiros anos da década de 60, ele pôde praticar o que proferiu em Roma em 1959, ou seja, produzir filmes em prol da construção nacional. Na SACS, Paulin S. Vieyra pôde investir numa

¹¹ A militância de Paulin S. Vieyra por um cinema “de agente” – para usar um termo de Marc Ferro – foi duradoura. Suas convicções sobre o papel do cinema nacional já aparecem num texto publicado na *Présence Africaine* (Vieyra, 1959). Um outro exemplo do seu engajamento, a sua participação no colóquio “Le rôle du cinéaste africain dans l'éveil d'une conscience de civilisation noire”, realizado entre os dias 8 e 13 de abril de 1974, em Ouagadougou (Burkina-Faso).

filmografia nacional e, ao mesmo tempo, numa verdadeira cinematografia da diáspora africana. Afinal, um dos elementos da identidade da diáspora africana era o retorno à África.

Paulin S. Vieyra, que havia deixado Cotonou em 1935, retornara para o continente negro no final da década de 1950 convicto de sua missão redentora. Se a sua missão teve a França da IV República como incubadora, a da V República como catalisadora, ela teria a Federação do Mali e a República do Senegal como ambiente telúrico para seus primeiros filmes documentários.¹²

O filme de curta metragem *Une nation est née* (1961) foi um dos primeiros filmes de Paulin S. Vieyra como um filho da diáspora negra que foi impelido de deixar a terra natal quando tinha 10 anos de idade e que, na idade adulta e de bom grado, faz o seu retorno à África. Trata-se de um filme comemorativo ao primeiro aniversário da nação senegalesa e com uma proposta educativa e patriótica. Os comentários de Paulin S. Vieyra foram gravados na voz de Bachir Touré para dar, talvez, um acento mais “senegalês” à narrativa.¹³ O filme contém ainda alguns extratos do livro *L'aventure ambiguë*, de Cheick Amidou Kane, e a íntegra da letra do hino nacional do Senegal, de autoria do poeta Léopold S. Senghor.

O filme *Une nation est née* apresenta imagens em três tempos. As primeiras sequências evocam um período pré-colonial, seguido pela “grande noite” do período colonial e um último período marcado pelo nascimento da República do Senegal. As últimas sequências do filme mostram imagens de um país moderno. São imagens de má-

¹² Os filmes de 16 mm *Le Niger aujourd'hui* (1958) e *Les Présidents Senghor et Modibo Keita* (1959), de Paulin S. Vieyra, foram feitos durante a efêmera Federação do Mali e, deles, nenhuma cópia foi (ainda) encontrada.

¹³ Bachir Touré (1929-2006) já tinha atuado na peça *Les Nègres* de Jean Genet em 1959. Na década seguinte, participa ainda como ator em duas peças de Aimé Césaire, *La Tragédie du Roi Christophe*, em 1964, e *Une Saison au Congo*, em 1967. Nessa última peça, Bachir Touré fez o papel de Lumumba.

quinas e motores da indústria, de locomotivas, gruas, navios e aviões e uma paisagem humana de trabalhadores de diversos setores da economia. O texto final exalta a coesão social e a vocação laboriosa como na abertura do filme como se a modernidade fosse um resgate da tradição do período pré-colonial. Ainda nas últimas sequências, projeta-se o futuro da nação. Uma vez conquistada a independência política, tem-se um novo desafio, ou seja, a independência econômica. A última cena do filme tem a bandeira do Senegal e as palavras “um povo, um objetivo, uma fé” (*un peuple, un but, une foi*).

Em 1961, Paulin S. Vieyra casou com a escritora Myriam Warner, nascida em Guadalupe. Ele e ela formavam um casal emblemático da diáspora africana, pois o retorno para a África encerrava a saga de toda diáspora, ou seja, o retorno para o continente negro. O filme *Une nation est née* contém em sua narrativa um otimismo diante do futuro e Dacar aparece como uma “terra prometida” para a diáspora africana.

Em 1962, o filme foi exibido em alguns festivais de cinema como os de Locarno e Lausanne, na Suíça, e o de Karlovy Vary, na então Tchecoslováquia. Se a narrativa visual do filme tem elementos de uma estética socialista com destaque para a classe trabalhadora em tomadas com ângulo de câmara baixa, em “*contre-plongée*”, outros elementos de uma estética colonial ainda permanecem como a jovem seminua filmada em primeiro plano, isto é, em que a figura humana é enquadrada da cintura para cima.

Os planos da filmagem do desfile cívico-militar com a presença de autoridades como Léopold S. Senghor e Mamadou Dia pouco diferem daqueles de visitas oficiais como as do Chefe de Estado Craveiro Lopes às colônias da Guiné e do Cabo Verde ou do rei Balduino ao então Congo Belga em 1955. Nota-se que o protocolo das comemorações do primeiro ano da independência

do Senegal faz lembrar na sua forma algumas visitas oficiais dos tempos coloniais.

Com esse filme de curta metragem, Paulin S. Vieyra parece alinhado com a ideologia do nacionalismo africano na sua versão senghoriana. Porém, o governo de Senghor enfrentaria uma crise política sem precedente em dezembro de 1962, quando o Presidente do Conselho Mamadou Dia e outros quatro ministros foram acusados de tentativa de golpe de Estado. Imagens do então Presidente do Conselho Mamadou Dia aparecem no filme *Une nation est née*, o que deve ter comprometido a divulgação do filme no cinema, nas escolas e em outros espaços públicos depois da condenação de Mamadou Dia à prisão perpétua.¹⁴ Ainda em 1963 foi instaurado um novo regime presidencial que concentrava mais poder nas mãos de Léopold S. Senghor.

Durante as filmagens e a produção de *Lamb*, o contexto era tenso em Dacar. Desde a crise política do final de 1962, com a prisão de Mamadou Dia e quatro ministros, até o processo de julgamento dos cinco réus na Alta Corte da Justiça do Senegal, realizado na segunda semana de maio de 1963, havia muita apreensão diante do que poderia acontecer após o veredicto. Os ex-ministros receberam uma pena de 20 anos e para Mamadou Dia a prisão perpétua. O veredicto teve repercussão internacional. A imprensa francesa criticou a decisão da justiça e a posição do presidente do Senegal. Nesse ambiente político conturbado é que Paulin S. Vieyra fez o filme documentário sobre a luta senegalesa (*lamb* em wolof) como “*un véritable sport national*.”

A luta senegalesa como um esporte nacional combina tradição e modernidade. A tradição foi tema muito tratado pelo cinema na-

¹⁴ Depois de mais de dez anos na prisão, Mamadou Dia (1910-2009) foi agraciado em 1974.

cional africano sob vários ângulos. Paulin S. Vieyra preferiu abordar a tradição e a modernidade como complementares para uma nova sociedade africana. (Vieyra, 1982a: 34). A luta senegalesa já havia figurado no filme *Une nation est née* (1961). Em 1963, Paulin S. Vieyra mostra a luta como mobilizadora de emoções, como catarse coletiva e destaca a sua função reguladora para a coesão social da nação senegalesa. Além do colorido das imagens, destaca-se a banda sonora com os ritmos dos tambores, as cantorias e os “ruídos” da rua, como as buzinas dos automóveis. Assim como as imagens coloridas, a sonoridade corrobora o “mito de transparência” (Wollen, 1969), como se o filme documentário fosse a realidade tal como ela se apresenta em som e imagem diante do *cameraman*.

Entre outros planos do filme, cabe destacar a rápida sequência de planos num apartamento na cidade, onde um grupo de amigos está a escutar a transmissão radiofônica da luta. O quarteto é formado por Paulin S. Vieyra, Ousmane Sembène, Ben Diogaye Bèye e Gaston Kaboré.¹⁵ Nesses primeiros anos do pós-independência, os quatro homens estavam envolvidos com o cinema, mas também com a literatura e o jornalismo. A cena amical do grupo em torno do rádio representa a nova classe média urbana e intelectual de Dacar a compartilhar a mesma paixão pela luta como esporte nacional.

O filme *Lamb* mostra a capital da nação senegalesa com espaços urbanos mais abertos, fluidos e democráticos, o que reforça o argumento de Pierre Haffner (1992). Por outro lado, a cidade tinha as suas desigualdades e assimetrias como mostrou Ousmane Sembène em seu primeiro filme *Borom Sarret* produzido também em 1963.¹⁶ A luta senegalesa seria uma catarse para dissipar as tensões e,

¹⁵ Ben Diogaye Bèye e Gaston Kaboré foram identificados por Stéphane Vieyra após nosso primeiro encontro em Paris, no dia 4 de agosto de 2016.

¹⁶ Em 1969, vários planos de *Lamb* aparecem no filme curta metragem *Albouarab*, realiza-

ao mesmo tempo, celebrar uma expressão popular já que *Lamb* foi apresentado como um “esporte nacional”.

Em *Lamb*, vê-se na arena os convidados europeus e africanos e suas famílias, as autoridades civis e militares. A mixórdia faz parte da narrativa visual de uma utopia pós-colonial. Já no filme *La nation est née*, o árabe e o branco, assim como o banto, foram apresentados como irmãos.¹⁷ Cabe lembrar que havia um discurso xenófobo em Dacar contra a comunidade siro-libanesa durante a década de 50 (Correa, 2016). Havia também uma certa hostilidade vis-à-vis da comunidade francesa em Dacar. O pleito pela fraternidade universal no hino nacional não era anódino. A narrativa visual de *Lamb* celebra uma sociedade democrática e multiétnica. Homens e mulheres, civis e militares, negros e brancos participam do espetáculo.

Embora *Une nation est née* e *Lamb* fossem dois filmes produzidos pelo Ministério da Informação do Senegal, naquela altura a montagem dos filmes era realizada, geralmente, em laboratórios estrangeiros. O próprio Paulin S. Vieyra comentou sobre isso quando esteve em Washington em meados de fevereiro de 1978. Quase vinte anos depois da independência do Senegal, Paulin S. Vieyra reconhecia que os cineastas senegaleses e de outros países africanos continuavam a fazer a pós-produção dos seus filmes nos laboratórios da Europa e mesmo dos EUA. Essa pós-produção nos laboratórios estrangeiros não foi considerada na sua definição de cinema africano como “um cinema feito por africanos para africanos” (Pfaff, 2004: 29-30). No início dos anos 1980, Paulin S. Vieyra afirmou catego-

ção de Ousmane Sembène e produção de *les Actualités françaises*. O filme é uma versão com as mesmas imagens de *Borom Sarret*, mas narrada pelo asno *Albourarab*. Acontece que a visão de Dacar em *Borom Sarret* e em *Lamb* não é a mesma como demonstrou Pierre Haffner (1992). Porém, *Albourarab* não entrou na lista de filmes das duas categorias apresentadas pelo crítico de cinema francês sobre Dacar como local privilegiado do drama senegalês na filmografia da década de 1960.

¹⁷ Trata-se de uma frase da letra do hino nacional do Senegal.

ricamente que o cinema negro-africano não existe quanto ao seu aspecto industrial e que os filmes precisavam ser finalizados nos laboratórios do Ocidente (Vieyra, 1982a: 42-43). Por outro lado, Paulin S. Vieyra reconhece os limites da cooperação franco-senegalesa ou euro-africana para a produção e para a distribuição dos filmes africanos. A cooperação franco-senegalesa ou euro-africana era importante tanto para aqueles cineastas que eram funcionários do Estado, como Paulin S. Vieyra, quanto para aqueles “independentes” como Ousmane Sembène e Djibril Diop Mambety.

Em 1964, o filme *Lamb* foi exibido no festival de Cannes. No mesmo ano, Alioune Diop reuniu alguns cineastas africanos para compor a Comissão Interafricana do Cinema junto à Sociedade Africana de Cultura (SAC) e Paulin S. Vieyra era um deles (Kala-Lobé, 1983:333). No final de janeiro de 1965, o filme *Lamb* foi exibido na sessão de encerramento do Colóquio de Gênova, organizado pela Comissão Interafricana do Cinema da SAC e sob os auspícios da UNESCO (Kala-Lobé, 1983:339).¹⁸

A participação na Comissão Interafricana do Cinema da SAC e ainda a direção do *Service des Actualités Cinématographiques du Sénégal* (SACS) permitiram a Paulin S. Vieyra afirmar-se como um dos principais nomes da diáspora africana no campo cinematográfico no primeiro lustro da década de 1960. Mais do que seus filmes de curta metragem, o reconhecimento internacional vinha do seu trabalho como crítico de cinema e como membro de comissões que lhe permitem viajar e ter contatos com outros cineastas, além de instituições e agências financiadoras, laboratórios, produtoras e distribuidoras de filmes.

Durante o Primeiro Festival Mundial de Artes Negras, realiza-

¹⁸ Em 1961, Jean Rouch já tinha feito um relatório sobre o cinema africano para a UNESCO, o que mostra o interesse recente pelo emergente cinema africano.

do em Dacar em 1966, o filme *Lamb* recebeu uma menção especial (Kala-Lobé, 1983:342). Ainda durante o evento, Paulin S. Vieyra proferiu a conferência intitulada *L'art cinématographique à la recherche de son expression africaine*.¹⁹ Depois de uma década de atividade como cineasta e crítico de cinema, o seu balanço sobre a arte cinematográfica africana contém elementos que permitem inserir a sua filmografia na cinematografia da diáspora africana, especialmente daquela dos “retornados”. Cabe lembrar que Paulin S. Vieyra considerava os primórdios do “cinema negro-africano” nos anos 1960. Entende-se por “cinema negro-africano” um cinema nacional realizado por países independentes (Vieyra, 1982a: 24). Nota-se que o seu filme experimental *C'était il y a quatre ans* (1954) e o filme de curta metragem *Afrique sur Seine* (1955) não entram na sua definição de “cinema negro-africano”. Entretanto, ambos os filmes fazem parte da cinematografia da diáspora africana, assim como *Une nation est née* (1961) e *Lamb* (1963).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência da diáspora africana de Paulin S. Vieyra foi variada. Desde a sua partida com dez anos de idade para a França, onde viveu por mais de duas décadas, depois no Senegal por quase três décadas até os seus derradeiros dias em Paris em 1987, a diáspora africana foi uma constante em sua vida. Nas décadas de 1950 e 1960, Paulin S. Vieyra realizou alguns filmes de curta metragem que são exemplos dos primórdios da cinematografia da diáspora africana. Seus primeiros filmes realizados em Paris abordam temas de quem partiu

¹⁹ Paulin S. Vieyra. (1966). *L'art cinématographique à la recherche de son expression africaine*. Archives du musée du quai Branly (2AA/56).

do continente africano enquanto os seus filmes realizados em Dacar retratam temas a partir de quem retornou ao continente africano. Aliás, a capital senegalesa era o centro de referência não apenas da modernidade urbana e da democracia africanas, mas também do novo cinema africano (Haffner, 1992).

Os diferentes contextos da União francesa durante a IV República, da Comunidade Francesa durante a V República, da Federação do Mali (1959-1960) e dos primeiros anos da independência do Senegal (1960-1964) são importantes para compreender as nuances da primeira década de atividade cinematográfica de Paulin S. Vieyra e da importância da autocensura e da autocritica em seus filmes. Uma retrospectiva que considera o passado como fechado e não a partir de campos de experiências e de horizontes de expectativas de outrora corre o risco de não perceber alguns dilemas e problemas colocados nos filmes e nos textos de Paulin S. Vieyra durante esses primeiros dez anos de atividade artística e intelectual, bem como a forma como certos temas foram abordados.

Houve autocensura quanto ao beijo que não aconteceu em *C'était il y a quatre ans* (1954) e em *Afrique sur Seine* (1955). Paulin S. Vieyra reviu o seu primeiro filme em Dacar em 1961 durante um evento sobre o cinema africano. Depois, reviu o filme nos EUA em 1978. Confessou ter se surpreendido com a qualidade técnica e artística do filme e com a acolhida calorosa que o filme teve entre o público americano (Vieyra, 1982:11). Sobre *Afrique sur Seine*, Paulin S. Vieyra o definiu como “uma das primeiras produções negro-africanas” (Vieyra, 1982b:3). Mas foi uma filmagem no Senegal em 1956 que Paulin S. Vieyra considerou como um marco do “cinema negro-africano”, embora o filme *Mól* tenha sido finalizado somente dez anos depois. Em seus filmes de curta metragem *Une nation est née* (1961) e *Lamb* (1963), percebe-se uma mudança em relação a

seus dois primeiros filmes experimentais feitos em Paris em meados da década de 1950. Porém, a autocensura do cineasta levou a silenciar certos temas políticos nos filmes realizados em 1961 e 1963.

Pode-se perceber uma mudança também em seus escritos, nos quais uma posição estética e política mais arrojada se afina ao discurso do nacionalismo africano e do pan-africanismo sem renunciar aos ideias do humanismo negro senghoriano.²⁰ Os filmes experimentais *C'était il y a quatre ans* (1954) e *Afrique sur Seine* (1955) e os filmes *Une nation est née* (1961) e *Lamb* (1963) guardam uma coerência enquanto filmes de um cineasta da diáspora africana que atribuía uma missão à sua arte cinematográfica.²¹ Essa missão tinha uma dupla dimensão espaço-temporal. Uma primeira ocorre em Paris na década de 50 e uma segunda em Dacar na década de 60.

Nos filmes *Une nation est née* (1961) e *Lamb* (1963), tem-se a mitologia moderna do nacionalismo africano. Nesses dois filmes, a autocensura de Paulin S. Vieyra pode ter tido mais peso do que a censura do Ministério da Informação. Como já observara Roland Barthes, o cinema produz novos mitos modernos. Paulin S. Vieyra foi um desses mitólogos de uma África em busca de si mesma e de uma cinematografia da diáspora africana que abordava o presente e o passado sem olvidar o futuro.

²⁰ A negritude foi ainda reivindicada por Paulin S. Vieyra numa entrevista em 1978 (Pfaff, 2004: 29-30).

²¹ Em entrevista para Françoise Pfaff, realizada em Washington D.C. em 1978, Paulin Soumanou Vieyra reafirmou os valores da Négritude e de uma identidade diaspórica (Pfaff, 2004: 29).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORREA, Sílvio M. de Souza. Ousmane Sembène e a África traduzida em palavras e imagens. In: Sílvio de Almeida Carvalho Filho; Washington Santos Nascimento. (Org.). *Intelectuais das Áfricas*. Campinas: Pontes, 2018, p. 169-202.

_____ Les caricatures dans les Echos d'Afrique noire, *Ridiculosa*, n. 23, p.143-154, 2016.

DEWITTE, Philippe. Intellectuels et étudiants africains à Paris à la veille des indépendances (1945-1960) In : MARÈS, Antoine; MILZA, Pierre (dir.). *Le Paris des étrangers depuis 1945*. Paris : Éditions de la Sorbonne, 1995.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2002.

GOERG, Odille. *Fantômas sous les tropiques. Aller au cinéma en Afrique coloniale*. Paris : Vendémiaire, 2015.

GURAN, Milton. Agudás. Os “brasileiros” do Benim. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

HAFFNER, Pierre. Comment Dakar fonda le cinéma d'Afrique noire. Développement urbain, développement cinématographique et démocratie. In: DAUS, Ronald (ed.) *Großstadtliteratur*. Frankfurt am Main : Vervuert Verlag, 1992, p. 185-195.

HAFFNER, Pierre. *Le cinéma et l'imaginaire en Afrique noire : essai sur le cinéma négro-africain*. Thèse de doctorat en Cinéma sous la direction de Jean Rouch. Université Paris X, 1986.

KALA-LOBÉ, Iwiyé. « Alioune Diop et le cinéma africain », *Présence Africaine*, vol. 125, n.1, 1983, pp. 329-350.

LOFTUS, Maria (2004). Entretien avec René Vautier. *Présence Africaine*, (170), nouvelle série, 55-59.

PFAFF, Françoise. (2004). Paulin Soumanou Vieyra pionnier de la critique et de la théorie du cinéma africain. *Présence Africaine*, (170), nouvelle série, 27-34.

ROUCH, Jean Rouch, « Situation et tendance du cinéma en Afrique », *Catalogue films ethnographiques sur l'Afrique noire*, UNESCO, 1967 [1961], p. 374-408.

VIEYRA, Paulin Soumanou. À la recherche du cinéma négro-africain. Thèse de Doctorat d'Etat sous la direction de Jean Rouch [cópia digitalizada do texto datilografado do arquivo de Stéphane Vieyra], 1982a.

VIEYRA, Paulin Soumanou. *Productions de films. L'itinéraire négro-africain*. [cópia digitalizada do texto datilografado do arquivo de Stéphane Vieyra], 1982b.

VIEYRA, Paulin Soumanou. "Le film africain d'expression française", *African Arts*, 1, 3, 1968, p.60-69.

VIEYRA, Paulin Soumanou. *Sembène Ousmane – cinéaste*. Paris: Présence Africaine, 2012.

VIEYRA, Paulin Soumanou. Afrique: pour sauver l'histoire en images. *Le courrier de l'UNESCO: une fenêtre ouverte sur le monde*, 37 (8) p.7-8, 1984.

VIEYRA, Paulin Soumanou. Esthétique et Sémiotique du Cinéma. *Présence Africaine*, 3, 1978.

VIEYRA, Paulin Soumanou. Cinéma, *Présence Africaine* 1956/6 (N° XI), pp. 142-145.

VIEYRA, Paulin Soumanou. Où en sont le cinéma et le théâtre africains? *Présence Africaine* 1957/2 (N° XIII) pp. 143-146.

VIEYRA, Paulin Soumanou. Les Arts. *Présence Africaine*, 1958/1 (N° XVIII-XIX), pp.242-246.

VIEYRA, Paulin Soumanou. Responsabilités du cinéma dans la formation d'une conscience nationale africaine. *Présence Africaine* 1959/4-5 (N° XXVII-XXVIII), pp. 303-313.

WOLLEN Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1969.

FILMOGRAFIA

VIEYRA, Paulin Soumanou. *C'était il y a quatre ans* (1954). (35mm/P&B/5mn)

VIEYRA, Paulin Soumanou; SARR, Mamadou. *Afrique sur Seine* (1955). (16mm/P&B/21mn)

VIEYRA, Paulin Soumanou. *Une nation est née* (1961). (16mm/
P&B/25mn)

VIEYRA, Paulin Soumanou. *Lamb* (1963). (35mm/Color/18mn)



OS CAÇADORES MANDINGAS E BAMBARAS NO CINEMA



JOSÉ RIVAIR MACEDO

Mali, o Império Mandinga,
Djéli, filho de Pemba Kanda,
do clã do Leão Dourado.
Era sua primeira caçada
Para receber o apito de Sinbon,
Com a ajuda do grande Deus da caça
Sanê Nikodolon
E Keita parte para Niani,
Junto ao Rei Mamadou Abdoul
E quase morre atacado por um búfalo furioso
Mas a lança certa do jovem Djéli o salvou.
Como gratidão oferece riquezas,
Um griot, e sua filha, a princesa Mamadiê
Mas Dakaran, o feiticeiro expulso
Irado lança sua maldição
Que enquanto não nascesse o filho da princesa
Nenhuma outra criança ia nascer
Nasce um novo dia,
É primavera, é nova era que chegou
Nasceu Kamadian, o Leão Menino
Presente que a Deusa Mokoy fertilizou (ALENCAR, 1991)

Na letra da bela canção de Eugênio Alencar, compositor conhecido no Rio Grande do Sul como Mestre Paraquedas, aparecem signos do imaginário da África profunda: o guerreiro, o caçador e o universo da caça; divindades, o feiticeiro e a princesa; e o griot, o contador de histórias. Onde teria este admirável detentor das tradições negras afro-riograndenses encontrado inspiração e informação sobre tais temas e personagens?

Ao ser indagado sobre isso, suas lembranças pessoais ajudam a desvendar parte dos fios de ligação entre culturas africanas do continente e da Diáspora: na juventude, quando serviu na Força Aérea Brasileira, ele participou de uma missão de paz na Faixa de Gaza, no Batalhão Suez (1958), momento em que teve a oportunidade de passar por alguns países da África ocidental, entre os quais a Argélia, a Tunísia e a Líbia, o Senegal, a Mauritânia e o Mali.

Os versos da canção, entoados no samba-enredo da Escola de Samba Garotos da Orgia (atual Acadêmicos da Orgia), ganharam as ruas no carnaval de Porto Alegre em 1991. Foi quando o público presente teve a oportunidade de ouvir e imaginar as aventuras de Djéli, o jovem caçador mandinga que salvou Sundjata Keita do ataque de um búfalo furioso, de Kamadiã, filho do clã do Leão Dourado; a história da princesa Mamadiê e do feiticeiro Dakaran e a intervenção da Deusa Mokoy. No caso deste último personagem, seria uma alusão a Dankaran Tuman? Na tradição oral mandinga alusiva a Sundjata Keita, ele aparece como o irmão mais velho do herói, que o exilou do reino e depois foi vencido por Sumaoro Kantê (NIANI, 1982; JANSEN, 2000; MACEDO, 2016, p. 153-154).

Aqui, poesia e imaginação dialogam com elementos da ancestralidade mandinga, onde os temas relativos à caça e aos caçadores continuam a ser essenciais na manutenção de costumes e instituições sociais. A menção aos personagens míticos reconhecidos como

patronos das confrarias de caçadores mandinga e bambara, Sané e Kontron (na canção, Nikodolon), e, sobretudo, a indicação do apito como símbolo distintivo do grupo dos caçadores, onde os mais afamados eram qualificados como Sinbon, comprovam a existência de um elo de continuidade das memórias ancestrais que alimentam a africanidade.

Se a lembrança e a evocação dos caçadores mandingas se fazem presente deste outro lado do Atlântico, que dizer de sua influência na África ocidental, o núcleo histórico dos povos malinquês, falantes da língua mandê, que se distribuem entre o Mali e o Níger, as duas Guiné (Conacri e Bissau), Burkina Faso, Costa do Marfim, Gana, Senegal e Gâmbia? Na realidade, sabe-se que o prestígio dos caçadores é reconhecido em diversas outras áreas culturais do continente, em cujas sociedades tradicionais a caça é revestida de enorme valor cultural (MACQUET, 1971, p. 30). Junto com os guerreiros, os caçadores de diferentes grupos étnico-linguísticos da África ocidental desfrutam de prestígio simbólico e o acesso às sociedades de caçadores é controlado, regulado e regido por normas estritas de observância.

Devido a essa preeminência, temas ligados ao universo da caça e dos caçadores são frequentes na literatura de base oral, nas epopeias e legendas, nos provérbios recolhidos de inúmeras culturas locais (SIDIBÉ, 1929; BELCHIOR, 1968, p. 213-223; FROBENIUS; FOX, 2005, p. 59-65; 227-229). Não será difícil notar nos dados extraídos desta literatura e destes registros orais elementos próprios das cosmovisões, das práticas religiosas ancestrais, do rico universo simbólico dos povos negro-africanos em que as forças da natureza se encontram em constante interação e conexão.

Poderá parecer à primeira vista um contrassenso pensar que a caça e os caçadores, pelas razões apresentadas acima, pudessem vir

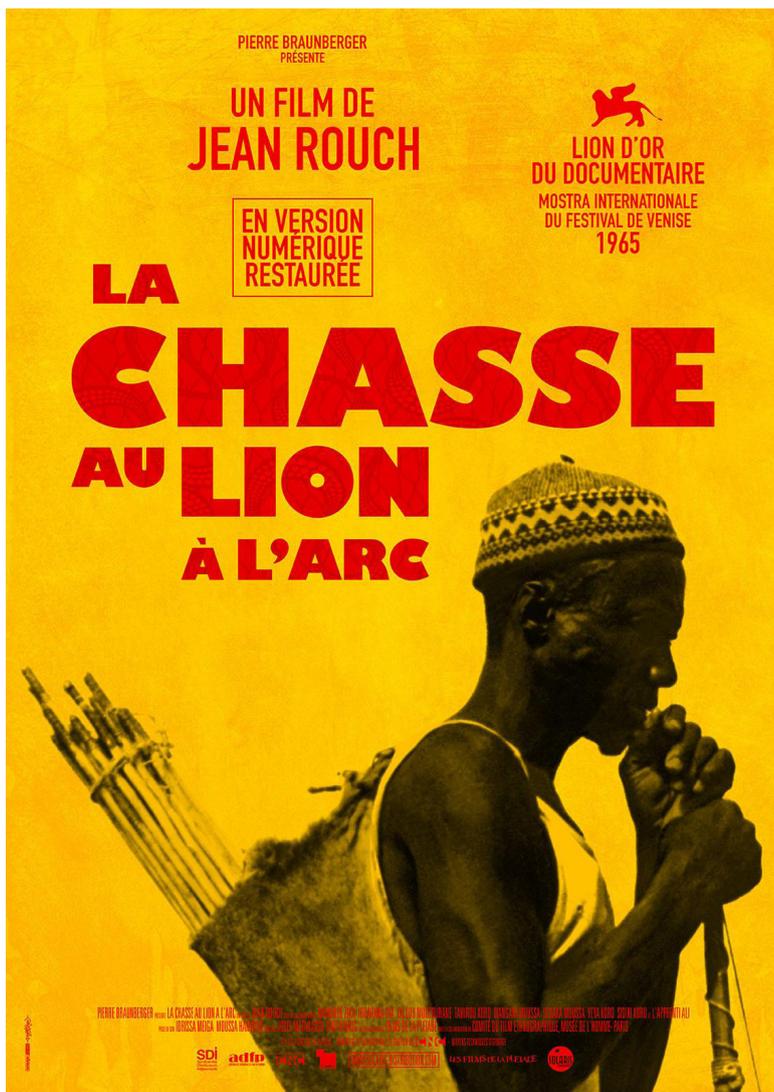
a se tornar temas de enredo de filmes do cinema e da televisão, na África e na Europa. Esta impressão não levaria em conta o caráter social atribuído aos filmes na África, onde o grande ou o pequeno ecrã foram sempre vistos como meios de divulgação de valores éticos e morais, e como vetores de ideologia. Não quer dizer que se deva minimizar o fato de que tais obras são, como se espera que sejam, objetos estéticos e semióticos que podem ser usados, lidos, estudados ou reapropriados por seus diversos públicos tendo em conta os seus particularismos culturais, mas que constituem, apesar dos fatores extrafilmmicos, objetos significantes em si, por si e para si. Eles são, antes de mais nada... filmes (BAMBA, 2012, p. 09-10).

A CAÇA E OS CAÇADORES NO CINEMA

A exibição do universo da caça e dos caçadores aparece pela primeira vez através das lentes do antropólogo e cineasta francês Jean Rouch, cultuado autor de obras cinematográficas do gênero etnográfico. Membro da equipe de pesquisa do Institut Français d'Afrique Noire (Instituto Francês da África Negra), ele teve acesso a povos e comunidades do Níger, Costa do Ouro, Mali e Senegal durante as décadas de 1940-1960 e realizou documentários aclamados pela crítica, como *Les maitres fous* (Os mestres loucos), de 1954, *Moi, un noir* (Eu, um negro), de 1958, e *Jaguar* (1967).

Estamos cientes de que a posição privilegiada, e condicionada, do olhar lançado para a África em seus “filmes etnográficos” contribuiu para a aclamação destas obras na Europa e na América, mas gerou perplexidade e despertou críticas de grandes cineastas africanas – a começar por Ousmane Sembene (BAMBA, 2009). Não obstante, para os propósitos deste texto interessa menos uma apreciação geral da linguagem filmica ou das opções estéticas e formais

do cineasta, e mais determinados registros visuais sobre os rituais e cenas relativas aos procedimentos tradicionais da caça, no que a obra se torna um registro visual único.



Poster do filme La chasse au lion a l'arc, de Jean Rouch, 1967.

Link: <https://www.solaris-distribution.com/film/la-chasse-au-lion-a-l-arc/>.

Pouco conhecido e estudado, mas premiado no Festival de Veneza, *La chasse au lion a l'arc* (A caça ao leão com arco), de 1965, foi gravado em territórios situados entre a savana e o Sahel, na fronteira entre o Mali e o Níger, numa comunidade de pastores fulas e tuaregues que participavam do comércio de sal no Saara central. Acostumados a conviver com seus rebanhos em território de caça dominado por leões, os pastores veem o frágil equilíbrio desta convivência ser rompido quando, mudando o que parecia costumeiro, os felinos, deixando de atacar apenas cabeças de gado doentes, passam a matar o gado saudável. Sentindo-se prejudicada a comunidade recorre ao trabalho de um grupo de caçadores gow, habitantes de Goruol, da Bacia do Níger. Sob o comando de Tahirou Koro, o grupo composto por Wangari Moussa, Issiaka Moussa, Yeya Koro, Bellebia Hamadi, Osseine Dembo, Sidiki Koro e o aprendiz Ali, empreende duas expedições de caça. A primeira dela, sem qualquer resultado, foi abortada e, as filmagens, interrompidas. A segunda, ocorrida cerca de um ano depois, resultou no abate de uma leoa e de um jovem leão, provavelmente mãe e filho, mas o principal predador, o macho conhecido pelo apelido de “Americano”, não foi encontrado (ROUCH, 1965).

A obra é narrada e filmada com grande realismo, e a câmera capta em detalhes diversos aspectos do comportamento e da ação dos caçadores. A caracterização visual do grupo não os distingue das demais pessoas da comunidade onde atuam. Eles não vestem túnicas nem as calças de couro típicas dos membros das confrarias de caçadores, não usam barretes de duas pontas ou trazem consigo as insígnias distintivas próprias do grupo a que pertencem. Alguns portam toucas ordinárias, outros apresentam-se em calças e camisas surradas, à ocidental, dois deles vestem-se com velhas gabardines de chuva. Mas o fato de maior monta tem que ver com a sua técnica de caça: ao contrário da maior parte dos caçadores de seu tempo, que

se valiam nas empreitadas de armas de fogo, estes permaneciam fiéis aos costumes antigos e recorriam apenas ao uso do arco e flecha.

O papel desempenhado pelos caçadores no filme *Keïta! L'héritage du griot* (Keita! A herança do griot), dirigido pelo burquinense Dani Kouyaté (1996), é bem diferente. Eles não são protagonistas, nem aparecem em muitas sequências desta obra de ficção sobre o papel cultural dos detentores das tradições na continuidade da memória histórica do antigo Mandinga. Mas a imagem dos caçadores é tratada com grande cuidado. Todos os eventos decisivos da saga de Sundjata Keita (previsão de seu nascimento; momento de sua passagem para a vida adulta) são assinalados pela presença de um velho caçador inominado que simboliza os mistérios do homem em conexão com a natureza, e será este personagem enigmático que anunciará, no final do filme, os passos do menino Mabô para a recuperação de sua identidade ancestral. Este velho sábio parece personificar o próprio passado em si, e personifica as grandezas e a integridade perdidas.

Conforme sugerido por Joseph Paré (2000), no filme de Dani Kouyaté a palavra é colocada à serviço da imagem, autenticando-a num complexo jogo de reutilização. O personagem principal, o velho griot Djélibá, permite ao realizador tornar complementares distintas possibilidades narrativas: na medida em que seus ensinamentos ao menino Mabô (descendente longínquo de Sundjata, a quem ele pretende iniciar nas tradições antigas) são transpostos em imagens, cenas e sequências cinematográficas criadas pelo cineasta, a palavra ancestral é potencializada pelas técnicas modernas do cinema, produzindo uma narrativa fílmica potente em que realidade, memória e imaginação convergem e se entrelaçam.

Ao ser acionado, este diálogo entre a narrativa oral e a narrativa fílmica permite ao cineasta um meio privilegiado de mostrar os com-

ponentes míticos da trajetória do herói Sundjata Keita, cuja mãe, “Sogolon, a Feia”, “Sogolon, a corcunda”, “Sogolon, a escrofulosa”, segundo as tradições teria sido filha de Do-Kamissa, uma mulher-búfala que aterrorizava os habitantes do reino de Dô e eliminara dezenas de caçadores que se atreveram a persegui-la. O prêmio oferecido a quem obtivesse sucesso nesta difícil empreitada seria uma jovem que o vencedor teria liberdade de escolher entre as mais belas do reino. No final de muitas peripécias, a missão é cumprida por dois irmãos-caçadores vindos do Mandê que, para a surpresa de todos, escolheram para si a mulher feia para cumprir a promessa que tinham feito ao animal mítico antes de matá-lo.

Também no filme *N’Tronkelen* (O búfalo), do cineasta maliense Boubacar Sidibé (2000), o enredo se desenvolve a partir da narrativa do griot Batoma Sanogo de Ngoma, e se desenvolve em torno das circunstâncias da caça a um búfalo selvagem que atormenta os moradores da aldeia de Kakoro e que de forma intermitente assume feições humanas e convive na comunidade. A tarefa de matá-lo é atribuída aos aprendizes de caçadores que, sob o comando do afamado mestre-caçador Baladjigui, são desafiados e veem sua credibilidade e respeito serem ameaçados.

A estratégia narrativa do realizador é fundir um conto extraído da oralidade numa experiência visual e sonora hipervalorizada pelo ritmo da palavra e aberta a todas as possibilidades da imaginação, mesmo que o filme não disponha de recursos técnicos ou efeitos visuais sofisticados. Trata-se de uma obra de baixa produção, ao estilo do cinema e do teatro popular da África ocidental muito divulgado através de fitas de VHS, DVDs e home-vídeos e que alimentam por exemplo o sucesso da indústria de cinema popular nigeriano conhecido como Nollywood (COLLEYN, 2011). O curta-metragem estrutura-se em torno da figura do mestre-caçador, suas técnicas e seus

conhecimentos, os rituais e procedimentos esotéricos postos em execução para vencer não apenas o animal, mas também compreender as forças e enigmas da natureza que o protegem.

Ao contrário dos diretores até aqui mencionados, Boubacar Sidibé é muito pouco conhecido fora de seu país de origem, a República do Mali, onde, não obstante, é artista respeitado e tem continuada atuação como produtor, roteirista e diretor de clipes, documentários (oficiais e não-oficiais) e séries de televisão. Entre os curtas-metragens estão *Le pacte social* (O pacto social), de 1999 e *La lutte contre les pauvres* (A luta contra os pobres), de 2002; também realizou o longa-metragem *Faro, la reine des eaux* (Faro, a rainha das águas), em 2006; e sobretudo as séries de televisão *Les aventures de Seko* (As aventuras de Seko), em 2000 e *Les rois du Segou* (Os reis do Segou), entre 2011 e 2012.

Preocupado em transpor para as telas temas com apelo popular, observa-se em suas realizações grande atenção aos componentes das tradições e da história antiga dos povos mandingas e bambaras. Nos filmes aparecem assuntos retirados do repertório das crenças populares, em que os espíritos dos antepassados e elementos considerados “sobrenaturais” ganham relevo. Mas é a série de reconstituição histórica sobre Biton Coulibaly e o reino de Segu que lhe conferiu maior distinção ao ser exibido com sucesso de público na televisão maliana, depois reproduzido na televisão francesa e divulgada em larga escala através de mídias digitais (TAMARI, 2014).

N°Tronkelen é a versão cinematográfica de um típico conto de caçadores: o cenário de abertura e de fechamento mostra um velho griot no interior de uma aldeia tradicional, cercado de ouvintes, a lhes contar uma história edificante. Mesmo que o tempo e o local precisos em que a aventura transcorre não sejam identificados, o nome da comunidade de aldeia, Kakoro, pode ser uma referência ao

povo a que pertenciam os mais antigos caçadores – lembrados pelos nomes de Kagoro ou Kakolo (CISSÉ, 1994, p. 17). O enredo supõe a existência de conexões entre diferentes esferas da realidade em que atuam seres (animais, espíritos, humanos) visíveis e invisíveis. Os caçadores representam o papel de intermediários entre os ambientes da aldeia e da floresta, em que agentes naturais e sobrenaturais atuam e podem ameaçar o frágil equilíbrio entre forças desconhecidas e por vezes incontroláveis.

OS RITUAIS DA CAÇA

Os filmes aqui comentados não são testemunhos históricos nem referências de estudo do “real” africano, mas obras de ficção que dialogam com a realidade retratada, propondo em parte imagens produzidas pelos seus criadores e reproduzindo em parte dados extraídos da realidade social em que estão ambientados ou a qual dizem respeito. O certo é que, mesmo não constituindo reflexos do real, eles atestam em primeiro lugar de destaque reservado à caça e aos caçadores no imaginário social africano contemporâneo.

Resultado de trinta anos de pesquisa de campo, recolha de depoimentos de mestres-caçadores e de detentores das tradições orais, a obra do antropólogo Youssouf Tata Cissé mostra-se essencial para a compreensão do universo social e histórico dos caçadores. Ela permite perceber o traço distintivo das confrarias de caçadores nas comunidades mandófonas devido, em primeiro lugar, à sua antiguidade. No Mali e na Guiné, é comum pensar que tais confrarias já existissem antes da organização dos estados sudaneses antigos. Elas teriam sido integradas, na origem, por pessoas pertencentes aos povos semilegendários designados como Kakoro ou Kagolo, que de-

pois viriam a ser submetidos e integrados aos domínios dos soninquês e dos mandingas (CISSÉ, 1994, p. 17-18).

No mundo mandinga antigo, as clivagens sociais separam em geral os homens livres dos não-livres. Nas comunidades os grupos são integrados por pessoas consideradas plenamente livres (*horonw*), que atuam como guerreiros ou são “portadores de arco e flecha” (*tuntigiw*) e “poderosos” (*fantanw*); por pessoas de diferentes castas artesanais chamados *nyamakalaw*, e por escravos domésticos ou públicos (*jonw*), cuja condição era transmitida de forma hereditária e os membros tinham que aderir de forma automática e obrigatória. As confrarias de caçadores, por sua vez, eram associações de homens armados (*tontigiw*) convidados a participar delas após extensa preparação e a submissão a provas de admissão de caráter pessoal. Não havia no interior do grupo qualquer distinção social, de nascimento ou origem, mas apenas de habilidade e desempenho (CISSÉ, 1994, p. 61-62).

Aos grandes caçadores (*sinbon*; *donson baw*) e aos mestres-caçadores (*donson kaamòkow*), que tinham em torno de si aprendizes e postulantes à condição de caçadores (*donso dege denw* = “crianças imitadoras de caçadores”) estava reservado o privilégio de transmitir as regras de conduta, a ética pessoal e grupal. A estes cabia a orientação das ações dos indivíduos admitidos no grupo, ensinando os conhecimentos acumulados sobre as técnicas da caça e os recursos da floresta. Porém, a transmissão de certas técnicas rituais e de conhecimentos ocultos (geomancia, adivinhação, fórmulas mágicas, uso de plantas na preparação de remédios e venenos, ritos de purificação e fabricação de feitiços de caça – os *bolí*) conferiu uma dimensão mística e religiosa ao mundo dos caçadores, o que acentuou ainda mais o seu prestígio social (SIDIBÉ, 2001; KEDZIERSKA-MANZON, 2014, p. 216-218).

Muito além do que simples matadores de animais selvagens, os caçadores mandingas eram portadores de experiências e saberes iniciáticos que deviam ser acionados de acordo com regras e procedimentos fixos, sancionados por rituais e cerimônias cuja observância garantiria o sucesso da caçada e a manutenção da ordem natural das coisas. Este caráter sagrado da atividade transparece nas imagens filmadas por Jean Rouch no filme *La chasse au lyon à l'arc*, e faz do filme um testemunho precioso de práticas ancestrais abandonadas aos poucos na África atual.

No conjunto das filmagens, é bem perceptível ao espectador que o excepcional na concepção da caça posta em prática pela equipe de caçadores gow da Bacia do Níger não se revela apenas no uso exclusivo do arco e flecha, mas sim na maneira como essas armas são fabricadas e empregadas. Primeiro, a madeira do arco e os fios que o retesarão são especialmente preparados para esse fim, e a ponta de cada uma das flechas é modelada com cuidado por um mestre-ferreiro afamado. O veneno (*nadyi*) besuntado nas flechas provém dos grãos do fruto de uma árvore encontrada a 500 km de distância da comunidade. Ele é preparado em local especial, mediante etapas, gestos e invocações repetidos desde tempos imemoriais nos momentos preparatórios da caça. É o próprio ritual, em sua integridade, que garante a eficácia e o poder pretendidos. Dentro de um círculo demarcado com cinza para isolar todo o mal, Tahiru Koro, o chefe-caçador e um de seus ajudantes, ambos com a cabeça raspada para se purificarem, vestidos apenas com o calção de couro do tempo dos antigos caçadores, cozinham em uma panela de barro os grãos do veneno *nadyi*.

Tahirou lança os grãos do *nadyi* com as mãos cruzadas (para indicar a prisão do animal envenenado) no interior do recipiente. A seguir a panela é girada na direção dos quatro pontos cardeais en-

quanto a cada movimento o caçador cai por terra (para indicar a morte pretendida do animal envenenado). A água do cozimento é entregue em uma cabaça pela mulher mais ciumenta e maldosa da comunidade, e a palha empregada para fazer o fogo é recolhida e entregue pelas mãos de uma mulher cujo parto recente tenha sido difícil. A ideia, ao que parece, é condensar no interior da panela, por conjugação e fusão, tudo de ruim e nefasto para ser depois transferido através da flecha envenenada. Esta energia negativa acumulada ganha maior força ao ser potencializada pela palavra em invocações verbais pronunciadas durante a preparação do veneno e durante o tempo de agonia do animal ferido pela flecha envenenada. Eis a transcrição da “oração do veneno”, em tradução para a língua portuguesa:

Boto, que rejeitas a vergonha,
o sol e a sombra são ardentes.
Não podes ir para a frente e nem para trás,
Não podes ir nem para cima e nem para baixo.
Hoje é teu dia Boto!
O fogo que queima as pedras,
que ferve a panela
nela nasce um fogo que vai queimar a savana.
Boto! É teu dia,
Tu, o veneno fêmea, mais mortífero
que o veneno macho.
Tu que espetas na carne,
na pata do leão,
nas orelhas do elefante.
Seja na pata ou na orelha,
todos caem de joelhos (ROUCH, 1965).

Além das armas e do veneno, os caçadores recorriam a armadilhas camufladas dispostas na área de passagem dos animais caçados.

A preparação dessas armadilhas, de locais apropriados para a observação do movimento deles, fazia parte da preparação dos caçadores. Mas o sucesso dependia sempre da predisposição pessoal e da preparação espiritual dos membros da equipe. A fraqueza, medo ou mesmo o azar de um deles podia comprometer o resultado pretendido. Por isso, antes da partida era frequente a consulta a videntes para que eles, mediante a interpretação de signos (geomancia), indicassem o caráter fasto ou nefasto da expedição.

Também em *N'Tronkelen*, de modo menos desenvolvido, encontram-se os mesmos elementos associados ao universo da caça e dos caçadores. Na primeira cena em que aparecem o mestre-caçador e seus aprendizes, Baladjigui explica-lhes que “para vencer uma criatura é preciso que nossa aura domine a dele”. Quer dizer, o confronto em última instância não é físico, mas espiritual. Antes de partir para enfrentar o búfalo selvagem ele oferece sacrifícios (noz-de-cola, ovos) a Sanê e Kontron, as entidades míticas protetoras dos caçadores, e ao se ver entregue ao adversário escapa do ataque com o uso do *dibilan* – o poder atribuído aos caçadores de ficar invisíveis.

De modo geral, percebe-se em ambos os filmes, e isto encontra confirmação na literatura especializada relativa ao tema, que homens e animais se encontram ligados a forças cujo domínio não depende sempre da iniciativa humana. Entre os mandingas, o imaginário da caça é perpassado por signos cuja compreensão deve ser buscada em sua visão de mundo, onde a dimensão espiritual é sempre determinante e condiciona o comportamento dos indivíduos.



O ator Sory Ibrahima Koita (1944-2003), personificação humana do búfalo no filme *N'Tronkelen*. Imagem disponível online: http://www.fit.free.fr/index.php/ses-travaux-cinematographiques/attachment/ibrahimaskoita_chefbomba/.

FLUXOS, NATUREZA E ENERGIA VITAL

Não é coincidência que em dois dos três filmes aqui comentados, aqueles criados e dirigidos por cineastas africanos, o tema da caça envolva a disputa entre pessoas e animais selvagens, mais precisamente, a disputa entre caçadores e seres portadores de uma dupla identidade, a de humanos-búfalos. Cabe a este animal poderoso e indomável a personificação da natureza em estado bruto, a repre-

sentação do desafio maior para as provas de coragem e ousadia dos caçadores. Em alguns mitos de origem africana, o búfalo selvagem Itherther e a fêmea Thamuatz nasceram no espaço escuro que rodeia a terra, recusaram-se a conviver subordinados aos humanos e deram origem a várias espécies de outros animais selvagens (FROBENIUS; FOX, 2005, p. 61-66).

Em *Keïta! L'heritage du griot*, de Dani Kouyaté, a personagem Do-Kamissa aparece diante da dupla de caçadores em figura de mulher e por se considerar cansada de viver após matar tantos perseguidores decide revelar-lhes o segredo de sua invencibilidade: quando, após este momento de trégua, eles fossem perseguidos pelo búfalo, deveriam recorrer a três artifícios mágicos que poderiam neutralizar sua agilidade e sua força. Valendo-se de objetos que a mulher lhes deu, os caçadores conseguiram prender o animal em um atoleiro e alvejá-lo com a flecha de seu arco, abatendo-o. Em troca, assumiram o compromisso prévio de cuidar da filha da mulher-búfala morta, a jovem corcunda Sogolon – que, após diversas peripécias, daria à luz o herói Sundjata (KOUYATÉ, 1996). O confronto com o homem-búfalo do filme *N'Tronkelen* mostra-se bem mais dramático, e a vitória só veio a ser obtida após a derrota e humilhação de diversos desafiantes até que Baladjigui, o mestre-caçador, descobrisse o segredo do espírito do animal por meio da geomancia – os sinais revelados na areia, interpretados por um vidente.

O tema da caça a animais fabulosos aparece com frequência nos contos africanos de caçadores. Um dos mais conhecidos retrata a iniciação do herói Boli-Dyanan, completada no confronto contra o Búfalo Solitário de Dyrinindyè, que dividia sua identidade com Tyèwari, o chefe de uma aldeia local. A transformação do homem-búfalo ocorria embaixo de uma figueira, e era através de uma jarra d'água que, com o recurso de poderes espirituais, se processava a

transferência do duplo vital entre o homem e o animal. Neste local mais de sessenta caçadores, inclusive o pai do jovem, Danzo, tentaram alvejar o búfalo com tiros de fuzil que eram desviados por efeito de sua capacidade mágica, sendo cada um dos atiradores pisoteados até a morte. Apenas as “flechas gêmeas” preparadas e desfechadas pelo exímio caçador Mawla, o “pássaro dos espaços infinitos”, detentor dos segredos divinos, foi capaz de atingir o adversário e derrubá-lo (CISSÉ, 1994, p. 246-273).

Esta relação complexa entre pessoas e animais reflete ao menos em parte as concepções cosmogônicas dos mandingas e bambaras, cujo universo é atravessado por constantes fluxos de energia que afetam pessoas, animais e vegetais em seus corpos e espíritos e transita entre eles. Como explica Youssouf Tata Cissé, entre os mandingas a palavra *ny* designa a alma, o princípio de vida em todos os seres, cuja sede principal é o corpo de cada pessoa. Porém a energia pode se prolongar para além do corpo através do *nya*, desprendendo-se dele e podendo afetar o corpo e a alma de outras pessoas e ser afetado por duplos ou espíritos alheios (CISSÉ, 1964, p. 192). Esse emaranhado de forças invisíveis era animado pelo sopro ou fluido vital, a quem se atribuía a capacidade de infundir vida e movimento à matéria. O fluxo dessa energia, por sua vez, podia fortalecer, enfraquecer e até matar, ainda mais quando a troca envolvesse criaturas pertencentes a diferentes esferas do mundo natural.

Diferentes autores que se interessaram por compreender o funcionamento dos códigos culturais mandingas deram-se conta da complexidade daqueles códigos que expressavam sua visão de mundo. O sentido alargado da vida e dos fenômenos naturais obrigaram-nos a considerar o papel central desempenhado pelos fluxos da energia vital entre as criaturas, pois nele, e não em causas aparentes, se encontravam as chaves para a explicação de fenômenos como a

doença, o enfraquecimento e a morte (DELAFOSSÉ, 1922, p. 149-150). A energia vital seria divisível ao infinito e podia se dissociar em diversos elementos, circulando entre diferentes corpos. Após a morte do corpo de um ser o seu espírito permaneceria com os mesmos atributos anteriores. Assim, na medida em que cada ser animado (humano, animal ou vegetal) dispunham de dois princípios (físico e espiritual), mesmo seres inanimados (depois de mortos), desprovidos do sopro vital, permaneciam dotados de espírito pessoal, inteligente, ativo e eficaz, que embora invisível podia afetar e ofender os corpos dos vivos (PACQUES, 1954, p. 82-84).

A caça revestia-se assim de forte conotação simbólica, e em torno dela acumulavam-se inúmeras crenças e tabus. Aos boli, aos “fetiches”, era atribuído maior valor que ao uso de armas convencionais – fossem as armas brancas ou as armas de fogo. A prática da caça supunha a intervenção benéfica de divindades ou seres que precisavam ser compensados com oferendas, para neutralizar a ação de eventuais forças nefastas. Ainda que mortos, os animais caçados continuavam a dispor de seu fluxo vital que poderia se manifestar como uma força vingativa (*nyama*) na pessoa do caçador ou em alguém de sua família. E alguns animais, como o hipopótamo, a serpente e o búfalo, eram aqueles cuja força do *nyama* era mais poderosa. Por tudo isso, era desejável que a personalidade e o duplo vital dos caçadores fossem capazes de resistir a tantas interferências, o que se obtinha mediante a aquisição de conhecimentos ocultos, fórmulas mágicas e rituais apropriados de purificação (CISSÉ, 1964, p. 204-208, 293-294; 1994, p. 60-64, 84). Numa sociedade como a dos mandingas antigos, em cuja cosmologia não havia espaço para noções cristãs ou muçulmanas como a do Juízo Final, do Paraíso ou do Inferno, “o *nyama* é tudo e sua destruição condiciona o repouso da alma” (CISSÉ, 1964, p. 209; 1973, p. 177-178).

Eis o motivo pelo qual no filme *N'Tronkelen*, os aprendizes do mestre-caçador Baladjigui não obtém qualquer sucesso contra o búfalo selvagem que os atormenta. Ainda que demonstrem dominar os códigos de conduta de sua confraria e disponham de conhecimentos práticos sobre a caça e sobre a vida na floresta, desconhecem os segredos profundos da natureza, reservados apenas aos mais experientes, aos iniciados. Por isso, cada um deles, após ver falhar o tiro de seu fuzil, não dispõe de outro recurso a não ser implorar pela vida.

Quanto a Baladjigui, seus conhecimentos e seu poder mostram-se superiores. No primeiro confronto com o animal fantástico ele poderia ter sido morto, mas recorreu ao *dibilan*, um artifício mágico (boli) que lhe permitiu tornar-se invisível e deslocar-se de um local para outro. Isto, porém, não foi suficiente para vencer um adversário cujo segredo lhe garantia invulnerabilidade. A descoberta do segredo que envolvia a força da aura do animal através do recurso à geomancia lhe permitiu resolver um mistério da natureza, mas isto não lhe garantiu qualquer vantagem. Porque, afinal, o segredo era este: apenas uma mulher poderia matar o búfalo! E o que poderia parecer à primeira vista uma engenhosa ideia do roteiro do filme, ou uma perspectiva feminista do diretor Boubacar Sidibé, encontra correspondência em diversos dados das tradições ancestrais mandingas e bambaras concernentes à natureza compartilhada do poder entre os pólos masculino e feminino da natureza humana.

Com efeito, os mitos cosmogônicos daquelas tradições osteo-africanas narram a criação do mundo através de sucessivas evocações ao princípio da gemelidade entre os seres vivos. Nas narrações feitas pelos *djélis* (tradicionalistas) do santuário de Kamabolon, em Kangaba, antiga cidade da família Keita, no atual Mali, em todas as etapas da criação do mundo, das plantas, animais e seres humanos, a entidade primordial preexistente e criadora, chamada Mangala ou

Maa Ngala, teria gerado seres geminados segundo gêneros sexuais opostos e complementares. O “ovo do mundo”, origem de tudo, teria sido concebido em duas partes que deviam procriar: dentro dele encontravam-se dois gêmeos mistos, machos e fêmeas, que teriam sido os protótipos dos seres humanos. A seguir foram criados os oito grãos de onde proviria o alimento, também geminados, isto é, comportando partes independentes alusivas aos diferentes gêneros sexuais (DIETERLEN, 1951, p. 10-15; 1955, p. 42-43; 1959, p. 120). Tais concepções ancestrais continuam presentes nos costumes preservados na educação tradicional mandinga e bambara, onde a noção de pessoa é explicada não pela oposição entre os sexos, mas pela ideia do paralelismo. Cada corpo é animado por princípios coexistentes, denominados *ba* (feminino) e *fa* (masculino), regidos por sua vez pelo princípio da complementaridade (KEITA, 2005, p. 98).

Este jogo de correspondências entre forças masculinas e femininas encontrava-se presente nas evocações míticas da caça. É o que explica o desfecho do conto mencionado acima, em que apenas as “flechas gêmeas” do caçador Mawla puderam abater o Búfalo Solitário de Dyrinindyè (CISSÉ, 1994, p. 273). E no filme *La chasse au lyon à l'arc*, observa-se que no ritual da preparação do veneno, a capacidade de infundir o mal e provocar a morte é determinada pela junção de energias de origem masculina e feminina. No ritual, provavelmente o pólo masculino corresponda aos movimentos e vontade do chefe caçador, e o pólo feminino corresponda a ação nefasta da mulher ciumenta ao recolher a água, e à ação nefasta da mulher cujo parto fora difícil e que entregou a palha. A esta conjugação juntam-se as energias do fogo e dos grãos de veneno. O resultado é uma infusão mortífera, pois ao ser acionada a energia negativa é capaz de dominar a energia concentrada no animal durante a caçada.

A parte final do filme *N'Tronkelen* assume um tom à primeira

vista cômico, mas bem coerente com o quadro até aqui evocado. Ao descobrir o segredo do búfalo, temendo pela desonra de não conseguir matá-lo, Baladjigui desenvolve um estratagema: após os preparativos e os cuidados rituais, parte para o combate com as roupas de sua mulher, Saran, sem saber que ela o acompanha às escondidas. Vestido em trajes femininos, aguarda a aparição do animal e desfere um tiro, mas o ataque não produziu efeito. Quando está prestes a ser ferido pelo búfalo, Saran intervém, usa o fuzil e abate o animal. Diante das desculpas e explicações do caçador, ela o admoesta com as seguintes palavras: “nós somos complementares, como a língua e os dentes de uma mesma boca”. Arrependido, ele lhe diz que contará a verdade a todos, mas ela o aconselha a não fazer isso, porque seria a primeira a ser prejudicada, confortando-o: “Ser mulher é conhecer o porquê das coisas, e guardar o segredo”. E o narrador encerra o conto, dirigindo-se ao auditório: “Este foi o segredo de Baladjigui e sua esposa. Como homem ele teve que conhecer os mistérios da natureza para melhor se instruir, melhorar e assim proteger os seus semelhantes, ajudando a sociedade” (SIDIBÉ, 2000).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os filmes aqui comentados não pretendem ser fontes para o estudo da história, pertencem ao universo ficcional e tem por finalidade, antes de tudo, a apreciação estética ou o entretenimento. Por isto, não foram vistos como referências para análise histórica ou antropológica. Mas algumas passagens deles contém imagens que confirmam e reforçam informações obtidas em fontes de outra natureza, provenientes sobretudo da oralidade. O fato de que o enredo de filmes produzidos pelos cineastas africanos aqui considerados tenha sido

inspirado em contos da tradição oral explica em grande parte a forte presença de elementos da cosmologia mandinga e bambara. Esses elementos, por sua vez, dizem respeito a códigos culturais valorizados e comunicam ideias compartilhadas e valorizadas pelo público da África ocidental.

A evocação dos caçadores é feita porque o grupo e o universo cultural a que fazem referência desfrutam de grande popularidade e respeito. Não porque a representação deste grupo esteja associada a proezas individuais, coragem e valentia, mas porque revelam aspectos da ancestralidade profunda. O seu prestígio se deve à ligação que eles mantêm com crenças e práticas tradicionais que continuam muito admiradas e valorizadas na atualidade não obstante o predomínio formal do islã nas sociedades africanas da Bacia do Níger.

Dani Kouyaté, um dos criadores dos filmes, apresentava-se em seu blog como um griot cibernético, imagem curiosa porque associa duas ideias que, isoladas, parecem antinômicas: a tradição oral do griot, que o liga ao passado; e os recursos ultramodernos das tecnologias informacionais eletrônicas. Pertencente à respeitada linhagem de griots vinculada ao clã real dos Keita, seu trabalho no cinema é uma forma de atualizar a transmissão das tradições através dos meios técnicos e de opções estéticas e formais da arte contemporânea. O grande ecrã potencializa e hipervaloriza a tradição, corporificando-a em palavras, sons e imagens em movimento. Quanto a Boubacar Sidibé, a intenção de comunicar ao público a ideia de um passado nacional memorável revela-se nas escolhas de temas de seus vários filmes e séries, mas no caso de *N'Tronkelen* parece que a finalidade é mesmo mostrar ao público um traço da autenticidade africana por meio de um tema popular e exemplar.

Os assuntos retratados nesses filmes - interação entre pessoas vivas e espíritos, trânsitos entre esferas material e espiritual, muta-

ção e metamorfose entre pessoas e animais - têm grande ressonância social. Encontram-se retratados em noticiários e vídeos disponibilizados na internet em registros variados sobre a materialização de entidades conhecidas como Zangbeto, sobre a manifestação de djinns e espíritos ancestrais, sobre a transformação de seres humanos em animais, sobre a ação de “comedore(a)s de almas”. Enfim, o que não falta nas mídias digitais que retratam o continente africano são exemplos de interferência de forças invisíveis na subjetividade dos indivíduos e sua influência na esfera cognitiva da sociedade. Tais manifestações, muitas vezes mal compreendidas, acabam sendo associadas a uma dimensão oculta corporificada nas expressões cômodas e etnocêntricas de “bruxaria” e “feitiçaria” (DACHER, 1990; BERNAULT; TONDA, 2000). Porém, na África contemporânea o invisível não é uma fronteira para o real, e sua participação ativa na vida das pessoas é um fato aceito e inquestionável. Daí o respeito e a admiração permanente por aqueles a quem é atribuída a capacidade de se comunicar com os espíritos e “ver durante a noite”. Tudo isso nos convida a refletir sobre o que nos lembra um princípio axial mandinga que define a natureza da pessoa: “Onde o pensamento e a reflexão de uma pessoa não alcançam, lá se acaba o seu universo” (CISSÉ, 1973, p. 145).

REFERÊNCIAS

BAMBA, Mahomed. Filmes da África e da Diáspora: imagens, narrativas, músicas e discursos. In: ____; MELEIRO, Alessandra (Orgs.). *Filmes da África e da Diáspora: objetos e discursos*. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 09-18.

_____. Jean Rouch: cineasta africanista? *Devires*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 92-107, 2009.

BELCHIOR, Manuel. *Contos mandingas*. Porto: Porcucalense Editora, 1968.

BERNAULT, F.; TONDA, J.. Dynamiques du invisible em Afrique. *Politique Africaine*, Paris, n. 79, p. 5-16, 2000. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2000-3-page-5.htm> Acesso em 17/12/2019.

CISSÉ, Youssouf Tata. Signes graphiques, représentations, concepts et texts relatifs a la personne chez les malinkés et les bambara du Mali. In: VVAA. *La notion de personne em Afrique Noire*. Paris: Editions du CNRS, 1973, p. 131-180.

CISSÉ, Youssouf. Notes sur les sociétés de chasseurs malinké. *Journal de la société des africanistes*, Paris, t. 34, n. 2, p. 175-226, 1964.

_____. *La confrérie des chasseurs malinké et bambara: mythes, rites et recits initiatiques*. Paris: Editions Nouvelles du Sud; Association ARSAN, 1994.

COLLEYN, Jean-Paul. Corps, décor et envers dans les vidéos popula-res africains. *L'Homme*, Paris, n. 198-199, p. 33-50, 2011.

DACHER, M. La mangeuse d'ames: sorcellerie et famille en Afrique. *L'Homme*, Paris, t. 30, n. 116, p. 158-159, 1990.

DELAFOSSÉ, Maurice. *Les noirs de l'Afrique*. Paris: Librairie Payot, 1922.

DIETERLEN, Germaine. *Essai sur la religion bambara*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.

_____. Mythe et organization sociale au Soudan français. *Journal de la société des africanistes*, Paris, t. 25, n. 1, p. 39-76, 1955.

FROBENIUS, Leo; FOX, Douglas C.. *A Gênese africana*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.

JANSEN, Jan. Épopée, histoire, société. Le cas de Soundjata – Mali et Guinée. Paris: Karthala, 2000.

KEDZIERSKA-MANZON, Agnieszka. *Chasseurs mandingues: violence, pouvoir et religion em Afrique de l'Ouest*. Paris: L'Harmattan, 2014.

KEITA, Naffet. Du visible a l'invisible: femmes en question au Mali: tradition, évolution ou répétition? In: MBOW, Penda (Org). *Hommes et femmes en sphères public et privée*. Dakar: CODESRIA, 2005.

MACEDO, José Rivair. Sundjata Keita e reinvenção das tradições orais mandingas da África ocidental. In: SOUZA, Fábio Feltrin de; MORTARI, Cláudia (Orgs.). *Estudos africanos: questões e perspectivas*, v. I, p. 145-178. Tubarão: Universidade Federal da Fronteira Sul; Gráfica Copiart, 2016.

MACQUET, Jacques. *El poder negro en Africa*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971.

NIANE, Djibril Tamsir. *Sundjata ou a epopeia mandinga*. São Paulo: Editora Ática, 1982.

PACQUES, Viviana. *Les Bambara*. Paris: PUF, 1954 (Institut International Africain de Londres).

PARÉ, Joseph. keita! L'heritage du griot: l'esthétique de la parole au service de l'image. *Cinemas*, Paris, v. 11, n. 1, p. 45-59, 2000.

SIDIBÉ, Fodé Moussa. Transmission de savoirs: le cas de la confrérie des chasseurs du Mali. *Notre Librairie*, Paris, n. 144, 2001.

SIDIBÉ, Mamby. Premières notes sur la littérature orale, les croyances et coutumes indigènes: la chasse dans les rapports avec les croyances religieuses, les moeurs et les coutumes indigènes de Birgo (Colonie du Soudan Français, Cercle de Kita). *Bulletin de l'Enseignement de l'Afrique Occidentale Française*, Paris, n. 67, p. 60-78, 1928; n. 69, p. 47-73, 1929.

TAMARI, Tal. Les rois de Ségou: de l'épopée à la série télévisée. *Tydskrif Vir Letterkunde*, Pretoria, v. 51, n. 1, 2014: Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v51i1.10> Acesso em 05/10/2019.

ÁUDIO-VISUAL

ALENCAR, Eugênio (Mestre Paraquedas). *A deusa Mokoy e o clã do Leão Dourado*. Samba-enredo da Escola de Samba Garotos da Orgia, Porto Alegre, 1991. Disponível em: <https://youtu.be/jf5lkV7AoEQ>

KOUYATÉ, Dani (Dir). *Keita! L'héritage du griot* (Keita! A herança do griot). Filme de longa-metragem, 96min, Burkina Faso; Mali, 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yzqbaFH14CQ> Acesso em 05/01/2020.

ROUCH, Jean (Dir). *La chasse au lion à l'arc* (A caça ao leão com arco). Filme de longa-metragem, 77min, França, 1965. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PARjcJyZcKc> Acesso em 24/05/2021.

SIDIBÉ, Boubacar (Dir). *N'Tronkelen* (O búfalo). Curta-metragem, 28min, Mali, 2000.



BATALHA DE ARGEL: VIOLÊNCIA E DESCOLONIZAÇÃO NO CINEMA POLÍTICO DOS ANOS 1960



MARCOS NAPOLITANO

O filme “Batalha de Argel”¹(Gillo Pontecorvo, Itália/Argélia, 1965) é considerado pela crítica como um dos melhores exemplos do cinema político de esquerda do século XX. O filme se constrói a partir de uma narrativa épica e documental, a um só tempo, sobre o processo de luta pela independência Argélia dominada pela França desde o século XIX, concentrando-se nas ações da Frente de Libertação Nacional entre 1954 e 1957.

O filme consegue a proeza de ser partidário (da causa argelina), sem perder a perspectiva crítica e humanista. Pode ser visto com uma tradução fílmica da ideia sartriana que afirma o caráter sistêmico da violência colonial, portanto além das virtudes ou idiossincrasias individuais dos grupos ou indivíduos envolvidos na luta política, tão caras ao cinema narrativo de gênero. Operando nesta chave, Batalha

¹ Este texto é uma versão revisada e ampliada da comunicação apresentada no XIX Encontro Regional de História, Associação Nacional de História, ANPUH, São Paulo, 2008.

de Argel evita o juízo de valor melodramático sobre o problema da descolonização, sem renunciar a estratégias narrativas que pedem o envolvimento emocional do espectador. Outro aspecto é que o filme se desenvolve a partir de linguagens híbridas de gênero – documental, épica e dramática. O uso de película 16 mm e a opção pelo “branco e preto” reforçam, no plano estético, a sensação de uma ação realista filmada por um cinejornal.

A circulação e a recepção deste filme, mundo afora, em si mesma seria um tema de reflexão sobre as vicissitudes e alcances de um “filme político”. *Batalha de Argel* foi reconhecido como obra de arte, ganhando o Leão de Ouro no festival de Veneza em 1966, e sendo nomeado ao Oscar de 1967 como “melhor filme estrangeiro”. Por motivos óbvios, o filme ficou proibido na França até 1971, o mesmo ocorrendo sob a ditadura brasileira até 1980. Na Argélia, o filme foi considerado um monumento à independência, sendo regularmente exibido para fins didáticos e cívicos. Paradoxalmente, também foi utilizado por vários Exércitos mundo afora, como no Brasil, Argentina e Estados Unidos, como parte do treinamento de ações militares de contra insurgência, um uso completamente diferente do sentido político que o filme quer afirmar.

O diretor (Gillo Pontecorvo, 1919-2006), que também assina o roteiro ao lado de Franco Solinas, incorporou a questão da violência (revolucionária e contrarrevolucionária) como eixo de ação e reflexão sobre a crise do colonialismo e a afirmação do terceiro-mundismo no cinema. Solinas escreveu o roteiro a partir de pesquisas em jornais, arquivos policiais e entrevistas com veteranos dos dois lados. Pontecorvo fora ligado ao Partido Comunista Italiano entre 1941 e 1956, um dos *partigiani* que lutou contra os nazifascistas na Itália. Depois da Guerra ele começou a realizar curtas-metragens documentais sobre questões sociais e sobre a vida operária italiana.

A partir de 1957, Pontecorvo começou a dirigir longas-metragens, ganhando renome com *Kapó* (1959), um melodrama ambientado em um campo de concentração nazista. Se este filme rendeu o reconhecimento internacional a Pontecorvo, também lhe rendeu muitas críticas, principalmente pela forma de filmar o Holocausto, considerada, sobretudo pela crítica francesa, como melodramática, espetacular e banalizante. Depois de *Batalha de Argel*, Pontecorvo filmou outro grande sucesso do cinema engajado – *Queimada* – voltando ao tema da descolonização e da revolta escrava nas Américas do século XIX. Franco Solinas, que fora crítico literário do jornal comunista L'Unitá e nos anos 1950 via deslançar sua carreira literária, consagrou-se como um dos grandes roteiristas do cinema engajado europeu, desenvolvendo parcerias com grandes diretores, além de Pontecorvo, como Francesco Rosi, Costa-Gavras e Joseph Losey.

A escola do neorealismo italiano e do cinema político que se desenvolveu neste país a partir dos anos 1960, serviram de lastro para a construção filmica de *Batalha de Argel*. Mas não devemos superestimar o olhar realista e documental para compreender o filme, e nem mesmo o olhar objetivo sobre o processo de luta pela independência argelina dá conta de todas as facetas e conflitos a ela inerentes. O projeto do filme nasceu do fascínio do diretor e de Franco Solinas pela luta argelina, que para ambos representava a inexorabilidade da marcha da história. Como homem de esquerda, Pontecorvo via no processo de descolonização a quebra do elo mais fraco do capitalismo, anunciando uma espécie de revolução mundial, em uma interpretação que, hoje sabemos, soa muito datada, mas que marcou os anos 1950 e 1960. No caso de Argélia, o paroxismo entre a grande derrota militar da FLN na verdadeira Batalha de Argel (1954-1957), quando seu braço armado foi dizimado pela repressão francesa, e a vitória da causa da independência alguns anos depois,

era a prova da marcha da História na direção da Revolução como causa maior da humanidade. É a partir desta escolha política, altamente seletiva, parcial e engajada, mas ao mesmo tempo, ecumênica e humanista, que a retórica realista e documental do filme se funde em um olhar poético que mergulha no sofrimento humano inerente ao processo histórico.

O projeto de realizar um filme sobre a Guerra da Argélia é anterior à realização de *Batalha de Argel*, como mostra o roteiro não filmado intitulado *Pará*, centrado na figura de um ex-paraquedista francês. A crise argelina e a sequência de ações terroristas da OAS (Organização do Exército Secreto, grupo francês de extrema-direita) desestimularam os produtores associados a Pontecorvo. Ainda assim, em 1962, ele e Solinas viajaram pela Argélia, buscando elementos para a realização do filme. Mas foi em 1964, com a chegada de um emissário de Yacef Saadi - ex-membro da FLN e futuro produtor do filme - à Itália que o projeto começou a se materializar, mesmo sem dinheiro suficiente. No segundo semestre de 1965, com o roteiro definido, foram realizadas as filmagens em Argel. No final do ano, o copião estava pronto para ser montado e editado, entrando em cena o gênio de Enio Morricone, cuja trilha sonora musical organiza o ritmo e dá sentido às imagens para além de qualquer realismo supostamente documental.²

Além disso, a abordagem é inseparável da experiência histórica da descolonização e da afirmação política e humana do colonizado como ser humano e ser social independente do colonizador. Entretanto, o fato de a matéria histórica estar impregnada no filme de maneira orgânica e assumida pelos seus realizadores não nos au-

² BIGNARDI, Irena. *The making of The Battle of Algiers*. Cinéaste, Vol. 25, No. 2, 2000, p. 14-22. Para uma análise do papel da música na retórica visual do filme ver PEIXOTO, Katarina. *Gillo Pontecorvo e a atualidade de um dom*. Crítica Marxista (São Paulo), v. 24, p. 128-138, 2006.

toriza a dizer que o filme escapa da opacidade e da retórica inerentes ao filme histórico ficcional. *A Batalha de Argel* opera numa relação dialética entre oprimido / opressor, cujo processo de desnudamento ideológico fica mais acirrado, quanto mais se agrava o conflito entre colonizadores e colonizados. Tanto a pretensa universalidade humanista dos valores dos colonizadores franceses, quanto o complexo de inferioridade cultural dos colonizados argelinos se dilui na medida em que as partes convergem para a “batalha”. Pontecorvo consegue retratar a violência ativa do colonizador e a violência reativa do colonizado, sem deixar de problematizar a ambas, através de sequências e planos nos quais ações e reações dos protagonistas são desdobradas em sua dimensão humana e política. Esta busca de equilíbrio dentro de um filme engajado, expresso, por exemplo, na humanização dos torturadores e colonizadores, causou incômodo à época, e mesmo depois. Além disso, o realismo funciona mais como uma retórica, pois há muitas zonas obscuras da realidade do processo de independência que a narrativa omite. Por exemplo, a homogeneização étnica da Casbah, que no filme é transformada em bairro árabe e proletário, quando na verdade abrigava uma grande variedade étnica. Outra omissão é a visão de uma FLN homogênea, com o filme evitando aprofundar os dilemas e facções políticas no interior da luta argelina contra o domínio francês³.

Apesar da toada épica, o sofrimento humano individual inserido nos processos históricos está presente na figuração fílmica, dentro da melhor tradição neorrealista. Nesta tradição, a simples colocação em destaque da fotogenia do colonizado como elemento central do enquadramento, ganhava uma dimensão política. Neste ponto, não

³ O'LEARY, Alan. *The Battles of Algier at fifty*. Film Quarterly. Disponível em: Winter 2016, Volume 70, Number 2, <https://filmquarterly.org/2017/01/10/the-battle-of-algiers-at-fifty-end-of-empire-cinema-and-the-first-banlieue-film/> Acessado em 27.01. 2021.

podemos esquecer que *Batalha de Argel* também é um filme argelino, ou “africano” se quisermos dar-lhe um sentido mais continental. É sempre bom lembrar que um dos patrocinadores do filme foi Yacef Saadi (que no filme interpreta Kadet, o cerebral líder argelino) que na realidade foi um dos chefes da FLN em Argel. Em 1962, Yacef publicou *Souvenirs de la Batilhe d'Alger*, que orientou os eventos e personagens reencenados no filme.⁴ Portanto, o filme nasceu do encontro entre a tradição humanista de esquerda e da estética realista, e a experiência histórica concreta de um líder da luta anticolonial. Depois da independência da Argélia (1962), à frente do Centre National d'Amitié avec les Peuples (CNAP), Saadi fundou a Casbah Films, com apoio da Iugoslávia. Esta foi uma das produtoras do filme *Batalha de Argel*, mas boa parte do dinheiro veio do próprio Pontecorvo e de seu círculo de relações. É verdade que o filme também respondia aos esforços de aproximação do governo e de empresários italianos com a Argélia independente, rica em Petróleo.

Sendo um filme de intervenção, que encena a história *in situ*, e com as próprias massas populares que foram protagonistas da luta pela independência da Argélia, a atuação dos atores não-amadores do filme funciona como um “coro”, um coletivo encenando sua própria história, como declarou o diretor em 1992.⁵ Esta tensão entre os indivíduos que encarnam uma causa coletiva e o coletivo que ga-

⁴ Nos últimos anos, Saadi tem sido questionado sobre sua atuação durante a Batalha de Argel. Em 2016, ele foi acusado por jornais francófonos e árabes da Argélia de, “espontaneamente” (ou seja, sem ser torturado), ter passado informações importantes sobre a FLN aos seus interrogadores franceses, após sua prisão em setembro de 1957. As acusações estão baseadas em documentos secretos franceses. Ligado ao braço militar da FLN, pode haver algum eco de acerto de contas entre as facções que disputavam o poder na Argélia e ainda atuam na vida do país. De todo modo, este episódio envolvendo Saadi está bem descrito e mentado em longa matéria publicada no site: <https://algeria-watch.org/?p=45430> Acessado em 27. 01. 2021.

⁵ A Ditadura da Verdade. Direção: Oliver Curtis. Produção: Anna Campeau. Londres: Rear Window, Bandung; VideoFilmes, 1992. 1 DVD (37 min.), son., color

nha subjetividade e rosto para a história é um elemento estruturante da narrativa do filme. O personagem Ali La Pointe, figurado em sua trajetória parabólica de consciência, pode ser visto como uma síntese destes dois polos, o indivíduo e o coletivo. A alternância de closes dos militantes e planos gerais da multidão realiza esta opção, fundindo o épico ao dramático, sob o signo de um realismo de matiz naturalista. No entanto, é como estratégia retórica que este naturalismo deve ser compreendido, e não tomado como lente de acesso ao real. Fundindo elementos que realizam uma imagem do panarabismo e do socialismo, o filme de Pontecorvo faz uma leitura da Independência argelina que procura conciliar a visão de uma das facções na luta pela independência, com o filtro da luta de classe do diretor de esquerda.

Por outro lado, o repressor, apesar das técnicas bárbaras de tortura contra presos, típica da Gestapo nazista, mas reintroduzida no pós-II guerra pelos paraquedistas franceses na luta contra a FLN, nunca deixa de ser mostrada como obra de homens comuns, brutalizados, mais ainda homens. Pontecorvo evita a vilanização dos antagonistas franceses, para melhor expor a ideia-síntese do filme: a violência está no sistema. Prova desta estratégia é que, paradoxalmente, o coronel francês Mathieu tem um papel central na explicitação da denúncia que se opera ao longo do filme e suas falas, de uma clareza perturbadora, colocam a nu o problema do colonialismo, mascarado pela ótica liberal e pela boa consciência ideológica do colonizador, do qual a repressão militar e a tortura surgem como mera consequência. O coronel Mathieu, guardadas as especificidades, desempenha um papel semelhante à Antonio das Mortes em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o clássico de Glauber Rocha quase contemporâneo ao filme de Pontecorvo. Lembremos que o matador de cangaceiros glauberiano, de longe, é aquele que tem a “máxima consciência pos-

sível” do processo histórico, impulsionando o protagonista camponês, involuntariamente, a seguir seu destino histórico, qual seja, o acúmulo da “consciência revolucionária”. No filme de Pontecorvo, esta máxima consciência possível é dividida, paradoxalmente, entre o coronel Mathieu e o líder cerebral da FLN, Kader, contraponto do visceral e apaixonado Ali La Pointe (interpretado por Brahim Haggiag), ex-criminoso que se torna líder operacional da guerrilha, expressão da revolta silenciosa do ser colonizado. Este processo de subjetivação foi teorizado por Frantz Fanon, médico martiniquense que se tornou um dos teóricos da luta anticolonial e antirracista, justamente a partir de sua experiência com os indivíduos traumatizados pela Guerra da Argélia.

O personagem cinematográfico do coronel Mathieu, interpretado com elegante frieza pelo único ator profissional do filme, o francês Jean Martin, foi inspirado em vários militares franceses que combateram na Argélia, oscilando entre o profissionalismo frio de Marcel Bigeard e a cruzeza de Paul Aussaresses, além do general Jacques Massu, comandante dos paraquedistas franceses. Estes dois últimos têm seu nome associado à reintrodução da tortura como parte sistêmica da guerra contrarrevolucionária.⁶ Curiosamente, Jean Martin era um ator francês de carreira consagrada até perder seu emprego por assinar um manifesto contra a guerra da Argélia.⁷ Inde-

⁶ Paul Aussaresses nunca negou o uso sistemático de tortura. Depois da Argélia fez carreira militar de sucesso, instruindo militares norte-americanos para atuar na Guerra do Vietnã. Foi um dos instrutores da doutrina dos métodos da “Guerra de Contra Insurgência” pelo mundo afora, sendo transferido ao Brasil em 1973, em plena ditadura militar, como adido. Ver ROBIN, Marie-Monique. *Escadron de la mort – L’École Française. La Découverte*, 2015 e DUARTE-PLON, Linceide. *A tortura como arma de guerra. Civilização Brasileira*, 2016.

⁷ Trata-se do famosa “Declaração dos 121”, publicada no *Jornal Le Monde* em 5 de setembro de 1960, reconhecendo o “direito à insubmissão” dos jovens soldados que desertavam para não lutar na Argélia, em meio às denúncias de torturas e massacres contra a população local. O manifesto é considerado um marco na virada da opinião pública e mesmo da

pendentemente de ser retrato fiel da personalidade de Massu, o que nos importa é que o coronel Mathieu do filme é um vértice dramático, cujo personagem desempenha uma função política em relação ao espectador. Da sua boca saem as frases mais impactantes e perturbadoras do filme. Ele e os chefes intelectuais da FLN são os únicos que parecem ter clareza do que realmente está em jogo: manter a Argélia como parte da França ou aceitar sua independência política total. Algumas passagens são exemplares: instigado a comentar um artigo de Jean Paul Sartre em apoio à independência da Argélia, Mathieu responde: “*Não (gosto de Sartre). E, muito menos, como adversário*”⁸. Ou ainda, quando os jornalistas franceses contra a independência da Argélia, num acesso humanitário, questionam o uso da tortura no interrogatório dos militantes argelinos presos, o coronel devolve a pergunta aos jornalistas que funcionam como uma “consciência” da metrópole colonial: “*A França deve permanecer na Argélia? Se vocês responderem ‘sim’, devem aceitar todas as consequências*”⁹. O coronel tem a clareza de que a violência é o único mecanismo possível para manter uma situação de dependência colonialista. Escavadas todas as camadas da ideologia que mascara o que estava realmente em jogo, é isso o que sobra e é essa categoria que o filme destaca.

A violência revolucionária, tal como mostrada no filme, dialoga com a perspectiva de Frantz Fanon, autor central para as lutas anticoloniais dos anos 1950, que defendia a “violência purificado-

esquerda política da França, ora hesitante, ora contra a causa argelina. Aliás, vale lembrar que a “questão argelina” foi um importante capítulo da história nacional francesa, além de marco na luta anticolonial. A crise argelina marcou o fim da Quarta República e a volta do general Charles De Gaulle, símbolo da luta contra a ocupação nazista na Segunda Guerra, apoiado inicialmente pelo Exército e pelos “ultras”, os conservadores que desejavam a Argélia Francesa. Paulatinamente, o general foi aceitando a inevitabilidade da independência total da Argélia, tendo que enfrentar a ira da organização de ultradireita OAS (Organization de l’Armée Secrète) que passou a promover atentados em solo francês e argelino.

⁸ PONTECORVO, G. *A batalha de Argel*. Videofilmes, 2005, 1:13:00

⁹ PONTECORVO, G. *A batalha de Argel*. Videofilmes, 2005, 1:34:55

ra”¹⁰ como parte da revolução total contra o passado colonial. É preciso lembrar que Fanon radicalizou suas idéias sobre a luta anticolonial justamente a partir de sua experiência como psiquiatra chefe no hospital de Blida-Joinville, na Argélia, lugar onde tomou contato com as narrativas de torturadores e torturados, seus pacientes durante a guerra da Argélia. Embora incorpore, enquanto parte estrutural da narrativa fílmica, a questão da violência revolucionária eticamente e politicamente justificada, Pontecorvo não se furta a algumas clivagens em relação ao problema, matizando uma leitura eventualmente maniqueísta das ideias de Fanon.

Pontecorvo e Solinas temperaram o “revolucionarismo” visceral e maniqueísta presente na ideologia terceiro-mundista dos anos 1960, com um toque de humanismo iluminista de esquerda, presente na tradição neorrealista italiana. Essa opção parece pautar a construção de cenas impactantes, como a fantástica sequência das bombas colocadas pela FLN no bairro francês de Argel. Tanto a preparação dos atentados, feitos por três moças argelinas que em nada lembram as assassinas vingativas e sanguinárias dos filmes hollywoodianos, quanto a longa sequência de closes que enfatizam as vítimas francesas das bombas, incluindo inúmeras crianças, lembram ao espectador que a violência, ainda que politicamente justificada, continua sendo violência. Os closes, tanto nos perpetradores dos atentados, quanto nas vítimas das bombas, reiteram a humanidade comum a ambos, dividida por uma circunstância histórico: os interesses opostos dentro do sistema colonial. Nesta sequência, não há diálogo, não há comentário, somente música e imagens. Depois dos atentados, quando os mortos e feridos são recolhidos, Enio Morricone (o autor da trilha sonora) insere o mesmo tema musical que havia sido

¹⁰ FANON, F. *Os Condenados da Terra*. Editora UFJF, 2006.

utilizado para compor uma sequência anterior semelhante, quando paramilitares franceses explodem um cortiço na Casbah, o bairro popular de Argel. A música comum reforça que a vítima comum, embora politicamente assimétrica, do sistema colonial, é a própria humanidade. Num certo sentido, Pontecorvo, propositalmente ou não, coloca um questionamento na idéia de “violência purificadora” da revolta anticolonial, retirando-lhe o adjetivo, mas mantendo-lhe a justificativa política.

Ainda que imerso no contexto dos valores anticoloniais de esquerda dos anos 1960, há uma fatura política que permanece vigorosa, e que o cinema engajado nem sempre consegue realizar. Pontecorvo consegue um efeito de objetividade dramática, sem apelar para os clichês comuns do cinema comercial de gênero, como culpabilização dos antagonistas (no caso, os colonizadores), expiação, autocrítica moralista ou vilanização do lado “errado” da História. Neste sentido, o filme ganha dimensões políticas ainda mais complexas, e o apoio do governo argelino não implicou na fatura de um filme simplista de propaganda da causa argelina e descolonizadora. Neste sentido, *Batalha de Argel* consegue a alquimia de ser um filme comprometido, até parcial se quisermos, mas profundamente político naquilo que a política tem de mais frágil em tempos de guerra: a busca da autonomia crítica de pensamento e das raízes mais profundas do conflito retratado. Se, inegavelmente, há um nível geral da narrativa que faz propaganda da causa da independência e de um dos seus atores – a FLN - sendo apaixonado e comprometido com um dos lados (o argelino), a composição dos planos e sequências reinstaura a necessidade de reflexão crítica objetiva e distanciada. Essa característica faz de *Batalha de Argel* um filme híbrido: aventura dramática e apaixonada da descolonização e drama contido de um processo histórico que busca as instâncias estruturais do conflito.

A fotogenia dos atores, todos amadores à exceção de Martin, contribui para a força dramática e para retórica documental do filme. Temos a impressão – verdadeira - que os atores da história se tornaram atores do filme, tal como Eisenstein conseguiu com seu épico da Revolução Russa, *Outubro*, de 1927. O realismo como retórica se submete a uma estratégia de exposição fotogênica do colonizado na medida em que Pontecorvo parece realizar aquilo que Glauber Rocha também buscava no seu cinema: o rosto do homem colonizado como protagonista fílmico, sem exotismos ou folclorização da miséria. Mas o rosto colonizado de Pontecorvo não é representado pelo “grito do faminto” que Glauber imortalizou no seu manifesto “Estética da Fome” e nos seus filmes¹¹. O grito do terceiro mundo de Pontecorvo é abafado, contido, realiza-se mais pela ação do que pela hipérbole teatralizada. A força expressiva dos personagens populares de *Batalha de Argel* reside mais nos olhares do que na linguagem verbal. Os enquadramentos das expressões faciais e olhares de Ali la Pointe, a tensão das moças que carregam as bombas, o sofrimento do prisioneiro argelino torturado que tenta se matar, a maturidade do pequeno militante Omar, entre outros, adquire uma força estruturante para afirmar a luta do colonizado e sua subjetividade. Os colonizados parecem carregar uma vontade de ação que não se expressa pelas palavras, ainda que a leitura em *voz over* dos comunicados da FLN tenham importância fundamental ao longo do filme, pontuando a ação dramática e dando-lhe um sentido ideológico mais nítido, contraponto quase documental. Vale lembrar que, na última cena,

¹¹ O Manifesto “Estética da Fome” foi apresentado por Glauber Rocha em Genova, na defesa de uma cinematografia do Terceiro Mundo, fora dos padrões estéticos e temáticos da cinematografia industrial dominante, defendendo um cinema autoral comprometido com a luta do colonizado pela afirmação de sua consciência e liberdade. CARDOSO, Maurício. O cinema tricontinental de Glauber Rocha. Política, estética e revolução (1969/1975). Li-berArs, 2017.

explode o grito agudo das mulheres da Casbah, às vésperas da independência, em 1960, complementado pelo close da mulher árabe no quadro final do filme, olhando para o espectador. A título de comparação, lembremos que os personagens de Glauber em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* alternam gritos guturais com longos discursos (na maioria das vezes monólogos) reflexivos, como se a consciência terceiro-mundista brasileira estivesse cindida entre a ausência da expressão verbal própria (uma das questões analisadas por Fanon em seu outro livro *Peles Negras, Máscaras Brancas*) e a aceitação da tradição discursiva, moderna-racionalista-ocidental. Temos, portanto, uma “estética da fome” comum aos dois filmes, ao menos no plano da fotogenia, mas que se apresenta de maneira diversa.

A relação dos protagonistas com a paisagem-fundo talvez tenha menos importância em *Batalha de Argel*, do que nos filmes de Glauber. A ação do filme desenrola-se nas ruas da Argel francesa e da Casbah, palcos da verdadeira batalha ocorrida entre 1957/58, culminando na coda do filme, que se passa em 1960¹². O sertão monumentalizado de Glauber, quase funcionando como uma paisagem alegórica da brasilidade subdesenvolvida atávica, cede espaço à cidade cindida, “asfalto e favela” no vocabulário abrasileirado, na qual a arquitetura (e não a natureza) parece ocultar duas humanidades em conflito, de poder assimétrico, por projetos políticos diferenciados. Na verdade, a imagem das duas humanidades em conflito seria pura estratégia retórica deste texto, pois para haver política deve haver um fio necessário entre elas. Quando este fio se rompe o outro deixa de ser inimigo político para se tornar coisa a ser destruída, revelando o sentido mais profundo e perverso da guerra colonial “antissubversiva”, teoria que informou o Exército francês na Argélia, doutrina in-

¹² Refiro-me ao trecho final entre 1:54:00 e 2:00:02, quando a história, literalmente, se acelera.

corporada pelos exércitos das ditaduras latinoamericanas. Quando isto ocorre, a política (*polis*) morre junto com a ideia de humanidade, e a tortura se transforma em arma central da guerra. Pontecorvo, a partir de uma retórica realista que guarda algo do idealismo humanista, nunca deixa este fio entre as “duas humanidades” em conflito, se romper. Se quase todo o filme é alegorizado pela dicotomia entre a Casbah e o “bairro francês” de Argel, cujos espaços são mostrados em chave panorâmica e documental, na sequência final do filme, surge um “terceiro espaço”, quando os árabes descem para a cidade francesa,¹³ fazendo com que o coro ocupe seu lugar na história.

Ainda que a luta anticolonial seja lida a partir de uma chave universalista, a partir de uma retórica realista que, na verdade, só funciona como tal porque omite muitos aspectos contraditórios do real, o filme consegue se comunicar em várias camadas de sentido, omitindo as dificuldades e contradições no processo de independência argelino, ao optar pela fusão do terceiro-mundismo com o anticolonialismo de esquerda. Obviamente, esta crítica pode se aproximar daquela postura equivocada dos analistas que costumam cobrar as obras pelo que elas não se propõem a mostrar. Mas no caso de filmes históricos, a não figuração de personagens e fatos essenciais nos eventos retratados soam como silêncios eloquentes.

Batalha de Argel é mais que um “filme histórico”, é uma contundente intervenção fílmica na política do seu tempo e uma escritura fílmica da história. Além da matéria histórica que está impregnada na obra, em grande parte fruto de suas condições de produção, o filme acabou sendo um monumento da Revolução Argelina. Como todo monumento, ele oculta parte da realidade que quer retratar,

¹³ A locação desta sequência, o conjunto habitacional chamado de Climat de France, foi palco real dos protestos contra os *piér-noirs* que tentaram sabotar o processo de independência negociado com a França em 1960.

em nome de uma mensagem para os pósteros.¹⁴ E como todo monumento, ele incorpora seletivamente vários vestígios documentais do processo histórico, construindo uma retórica própria. No caso de *Batalha de Argel*, esta retórica se utiliza da retórica realista e documental para dizer e silenciar.

Na busca de um sentido maior, épico, para falar não apenas da Argélia, mas da luta revolucionária dos povos em meio às utopias dos anos 1960, Pontecorvo e Solinas constroem uma dicotomia política: colonizados ao lado da marcha da História, colonizadores contra a História. Sabemos que o processo histórico era mais complexo, embora esta última camada de conflito tenha sua pertinência.

O filme foi rodado em um momento de grave conflito político no jovem país africano, e sua monumentalização talvez se deva ao fato de lembrar de um “tesouro perdido”, expressão consagrada por Hannah Arendt para lembrar de momentos históricos em que imperativo ético e opção política se irmanaram, antes da *realpolitik* se impor.

Em junho de 1965, um golpe militar comandado pelo coronel Haouari Boumedienne, ministro da defesa, depôs o carismático líder eleito Ahmed Ben Bella, em nome de uma mudança de rumos na Revolução Argelina.¹⁵ Um novo ciclo de repressão, desta vez perpetrado por argelinos contra argelinos, teria início, com direito a torturas e desaparecimentos forçados. Um processo autofágico que não era novidade, e que aparece, mas devidamente sublimado, em uma das falas do filme de Pontecorvo, quando um dos líderes da FLN,

¹⁴ LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. Editora Unicamp, 1997.

¹⁵ Na verdade, as motivações do golpe de Estado de 1965 são complexas. Envolve disputas políticas internas de várias facções no interior da FLN, a militarização da política argelina pós-independência, e a definição sobre os rumos políticos e geopolíticos da “Revolução Argelina”. Para saber mais ver YAZBEK, Mustafa. *A Revolução Argelina*. São Paulo: Editora Unesp, 2010. (Revoluções do Século XX).

Ben M' Hidi, orienta politicamente o impetuoso Ali La Pointe¹⁶:
“Sabe, Ali, começar uma revolução é muito difícil. Mas mais difícil ainda é continuá-la, e, o pior de tudo, é vencê-la. Mas é depois, quando tivermos vencido é que começarão as reais dificuldades. Ou seja, há muito a fazer.”

REFERÊNCIAS

- BIGNARDI, Irena. The Making of *The Battle of Algiers*. *Cineaste* 25, n.2, 2000.
- DUARTE-PLON, Lineide. *A tortura como arma de guerra*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2016.
- CARDOSO, Maurício. *O cinema tricontinental de Glauber Rocha. Política, estética e revolução (1969/1975)*. LiberArs, 2017.
- FANON, F. *Os Condenados da Terra*. Editora UFJF, 2006.
- FORGACS, David. Italians in Algiers. *Interventions* 9:3 (2007): 350–64.
- HULME, Peter and WEAVER-HIGHTOWER, Rebecca (Eds). Gillo Pontecorvo's *The Battle of Algiers* (1966). in *Postcolonial Film: History, Empire, Resistance*, ed. (London: Routledge, 2014).
- LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. Editora Unicamp, 1997.
- O'LEARY, Alan. The Battles of Algier at fifty. *Film Quarterly* Winter 2016, Volume 70, Number 2. Disponível em: <https://filmquarterly.org/2017/01/10/the-battle-of-algiers-at-fifty-end-of-empire-cinema-and-the-first-banlieue-film/> (acessado em 27.01.2021).
- OLIVEIRA, Jefferson Luis Ribasa. *O cinema político de Gillo Pontecorvo: uma análise do filme a Batalha de Argel*. *Tempos Históricos*, Volume 15 - 2º Semestre – 2011 – p. 505 – 529.

¹⁶ PONTECORVO, G. *A batalha de Argel*. Videofilmes, 2005, 1:07:29

PEIXOTO, Katarina. *Gillo Pontecorvo e a atualidade de um dom*. Crítica Marxista (São Paulo), v. 24, p. 128-138, 2006.

ROBIN, Marie-Monique. *Escadron de la mort – L'École Française*. La Decouverte, 2015.

ROSENSTONE, Robert A. *A História nos Filmes, Os Filmes na História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

YAZBEK, Mustafa. *A Revolução Argelina (Revoluções do Século XX)*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.



**“NOSSA INSPIRAÇÃO DEVE VIR DOS ASPECTOS
POSITIVOS DA NOSSA SOCIEDADE”:
DISCURSO E MEMÓRIA DE AMÍLCAR CABRAL NOS
FILMES DE FLORA GOMES**



JUSCIELE C. A. DE OLIVEIRA

Os primórdios do nascimento daquilo que contemporaneamente se chama cinema, no final do século XIX, geraram muitas reflexões ao longo do século XX sobre essa prática artística que então se distanciava das artes tradicionais. Os realizadores, teóricos e críticos inquietaram-se em responder ao questionamento do que seria o cinema, na busca pela legitimação dessa expressão enquanto arte. Houve também a preocupação em atrelar o cinema ao discurso filosófico e a outras áreas das ciências humanas e ao entendimento direto com a teoria da arte como um retorno da Estética. Nesse sentido, a reiteração das discussões sobre cinema, história, memória e identidades enaltecem questões contemporâneas: *“Com o que dialoga o cinema? Que práticas ou tradições incorpora e, ao mesmo tempo, desloca, redefine?”* (XAVIER, 1996, p. 12-13).

Assim, o cinema é linguagem com suas regras e convenções. Ele é técnica, indústria, arte, espetáculo, divertimento e cultura. Dependendo do ponto de vista que se considera, também é prazer

e fascínio (COSTA, 2003). O cinema contemporâneo pode se expressar como uma forma de denunciar o que está oculto na história oficial ocidental, como *“um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar o ocultamento e fazer aparecer quem fala”* (BERNARDET, 2006, p. 20). Neste contexto, os cinemas africanos contemporâneos estão se desenvolvendo com o intuito de mostrar a visão dos temas culturais, políticos, históricos e sociais atuais dos vários países africanos envolvidos, em contraposição aos temas estereotipados sobre o continente, visto que *“A televisão e o cinema são os melhores canais de transmissão da memória e da “cultura” populares”* (BAKUPA-KANYINDA, 2005, p. 51).¹ Com isso demonstra-se que o cinema, assim como qualquer outro documento, não é politicamente neutro nem objetivo e não está fora da história, a qual narrou (e ainda narra) a história dos vencedores.

Desse modo, o poder da imagem e do cinema foi explorado pelo colonizador, inicialmente através das fotografias das viagens dos colonizadores, depois pela realização de reportagens e filmes de cunho etnográfico, como também pela exibição de filmes com os quais se constituíram modelos distantes da realidade africana e imagens estereotipadas sobre a África e o africano que até hoje se relacionam com o continente. Mesmo depois de décadas do fim do colonialismo, há uma persistência na imagem da África primitiva e selvagem, construída no período colonial pelo Ocidente, que insiste em retratar a África, com seus 8.000 quilômetros de norte a sul,² como única, condenada, pobre, pessimista, destruída, desanimada e

¹ *“La télévision et le cinéma sont les meilleurs canaux de transmission de la mémoire et de la «culture» populaires”* (BAKUPA-KANYINDA, 2005, p. 51)

² A África pode ser definida somente em termos geográficos: um espaço enorme, que se estende por mais de 7200 quilômetros na sua parte mais larga e por aproximadamente 8000 quilômetros de norte a sul, do qual ainda faz parte um grande número de ilhas bem diversas e dispersas, desde Madagáscar e Seychelles, no oceano Índico, de Santa Helena, no Atlântico Sul, até Cabo Verde, no Atlântico Norte (ARMES, 2014, p. 19).

ao mesmo tempo idílica, primitiva, bucólica: *“A África parece representar para o Ocidente o Apocalipse (por suas catástrofes e suas imagens do fim do mundo), mas também o Jardim do Éden (por seu caráter primitivo, natural, zoológico e pré-moderno)”* (MOUMOUNI, 2003, p. 151).³ A África é ainda uma fértil fonte de inspiração para escritores, artistas e antropólogos que, mesmo diante da diversidade cultural, artística e econômica que o continente está a produzir, também vivenciam novas imagens contemporâneas sobre si e seus habitantes (DIAWARA, 2010).

Pelas explorações dessas imagens, consolidaram-se padrões estéticos e os heróis da África: os estrangeiros, homens (raras mulheres) de Deus (missionários), fisicamente diferentes dos africanos, com cor da pele e dos olhos distintos. Estabeleceram-se modelos de beleza, os quais não condiziam com os fenótipos africanos. Possivelmente por isso, Flora Gomes, no filme *Udju azul di Yonta (Olhos azuis de Yonta, 1992)*, nas informações da carta enviada para a protagonista, faz uma crítica à reprodução dos modelos ocidentais, justificando que *“também não conhecemos outro modelo, mas acho que nós temos que repensar os nossos modelos. Repensar a maneira de gerir os nossos países”* (OLIVEIRA, 2016, p. 14). O cineasta também responde à problemática levantava no filme, metafóricamente: *“Nosso problema é saber qual camisa levar porque em países quentes não é uma questão de usar os mesmos casacos que na Europa!”* (BARLET, 2000, p. 73),⁴ insinuando que os africanos foram acostumados a transpor ideias, conceitos e até vestimentas da Europa, como se toda roupa pudesse ser utilizada em todos os lugares.

³ *“L’Afrique semble représenter pour l’Occident l’Apocalypse (pour ses catastrophes et ses images de fin du monde), mais aussi le jardin d’Eden (pour son caractère primitif, naturel, zoologique et pré-moderne)”* (MOUMOUNI, 2003, p. 151)

⁴ *“Notre problème est de savoir quelle chemise prendre car dans les pays chauds, il ne s’agit pas de porter les mêmes manteaux qu’en Europe!”* (BARLET, 2000, p. 73).

Nesse sentido, as informações sobre a África produzidas pelas mídias ocidentais ainda reforçam a ideologia neocolonial, corroborando preconceitos construídos durante o período colonial que fortificam as ideias dos afropessimismos e das pornomisérias. No cinema, isso é apresentado e acentuado com a produção de ficções e até de documentários etnográficos que revigoram essas características, os quais se preocupam predominantemente com a questão dos direitos das mulheres, das guerras civis, da AIDS/SIDA, da malária e outras doenças, da miséria, da censura, dos direitos humanos, promovendo um olhar, uma história única sobre a África. Situação constatada também nos eventos sobre cinema, em virtude do lugar reservado aos “cinemas africanos” ser mais uma vez o lugar do documentário, do verdadeiro, do autenticamente africano, com destaque para análises antropológicas, sociológicas, etnográficas e políticas que acabam por corroborar estereótipos e preconceitos com análises problemáticas, eurocêntricas e pautadas nos modelos europeus.

Por muito tempo no cinema a África foi (ou ainda é) representada como um cenário exótico, selvagem, natural, inerte e intocável, confirmando a imagem estereotipada do continente africano nas mídias ocidentais, acabando por criar um ambiente negativo em vários setores, inclusive no cultural, que inviabiliza a promoção da cultura, das artes, da política, da economia, culminando com a naturalização da representação negativa do continente, como se esta fosse única e exclusiva, como se a África necessitasse a todo custo ser salva, adaptada, preenchida com a cultura, a arte e os produtos do Ocidente.

Com a urgência de apresentar novas imagens da África, visto que os povos africanos foram subjugados a imagem do cinema ocidental, a sua estética e ao seu movimento rítmico, Ousmane Sembène (1923-2007), nos seus filmes e livros trata da história da África

mesmo quando discute questões ficcionais por meio da reconfiguração da história africana, narrando histórias de africanos que viveram sob o domínio colonial francês, das lutas de resistências destes povos e de esforços para narrar novas histórias, com possibilidade de construção de um futuro diferente (CHAM, 2011). Dessa maneira, desde o início da inquietação dos cinemas africanos sobre as implicações históricas do passado, presente e futuro da África e dos africanos, houve a preocupação com a representatividade e a autorrepresentação. Por muito tempo exibiu-se nas telas da África Negra histórias desagradáveis sobre a África e os africanos, apresentando o negro como figurante ou em papéis menores. A sétima arte agiu unilateralmente com a África durante longo tempo, pois veiculou apenas um retrato do continente (VIEYRA, 2012).

Esta mudança executada por Sembène somente seria percebida depois das independências, quando os cineastas substituíram o olhar exterior – antropológico, etnológico, estranho, afropessimista e pornomiserável – pelas suas próprias visões locais e continentais, reivindicando o seu espaço cinematográfico e, especialmente, a descolonização da imagem e do pensamento, exibindo na tela o continente africano não só como decoração ou espaço de filmagem, mas também como retrato de um lugar de atividade humana, um lugar de conflito, um espaço moderno. Os filmes dirigidos por africanos diferenciam-se tanto na temática como no modo pelo qual tratam ou representam a África, na forma como esta é abordada, evitando-se formas estereotipadas e estigmatizadas, não apenas como espaço cinematográfico, mas também como protagonista. Mesmo com fontes de financiamento estrangeiras, “essas produções diferem claramente das produções estrangeiras de grande orçamento que utilizam a África como pano de fundo para narrativas que nada têm a ver com o continente” (ARMES, 2014, p. 22).

Afirmam-se, assim, possibilidades de oposição à imagem africana de preconceito eurocêntrico para com os africanos, representados como infantis, primitivos, sem cultura ou civilização, segundo os modelos ocidentais que Sembène combateu ao longo de sua carreira cinematográfica ao realizar filmes que representavam o que é ser um africano comum, e afirmando sua linguagem para representar, nos cinemas africanos, os africanos. Trata-se da interminável luta pela autorepresentação; contra a representação estereotipada que também persegue e estigmatiza o cineasta africano, que nasce, estuda e reside não necessariamente nos mesmos locais; que tem como obrigação agradar aos produtores e públicos europeus, mas também se sente com o dever de que seu filme seja representativo para o público africano. Esse cineasta busca ainda proporcionar a conscientização do espectador, o que pode parecer que o filme tenha “*o intento didático, apesar da preocupação com o entretenimento. Nisso consiste também o desafio, tanto para o cineasta quanto para o espectador*” (ROSENSTEIN, 2014, p. 101).

Depois do questionamento do colonialismo dos primeiros filmes produzidos por africanos e da responsabilidade de criar novas imagens, atribuir novos sentidos e constituir novas identidades, conforme observa-se nas produções de Ousmane Sembène e Med Hondo (1936-2019), a mensagem passa a ser mais suave, uma vez que os cineastas africanos não precisam mais matar o patriarcado colonial, mas sim os presidentes ditadores africanos. Desta forma, demonstra-se uma mudança de perspectiva quando, além do discurso (neo) colonialista ainda presente precisa-se debater, representar e discutir as ditaduras e os problemas locais e continentais, evitando-se sempre dicotomias hierarquizantes com filmes ficcionais mais reflexivos, com narrativas e imagens mais ambíguas, e até contraditórias, sobre as responsabilidades na construção da nova história, por vezes

neocolonial, comum entre ex-colonizador e ex-colonizado. Essa é a geração da qual Flora Gomes faz parte.

O cineasta bissau-guineense Florentino Flora Gomes possui um estilo que se comunica com delicadeza, expondo a situação local e global sem declarações partidárias; evitando métodos fáceis de interpretação da realidade; com diálogos irônicos, levando o espectador a refletir e pensar por si mesmo. Gomes carrega o encargo da sabedoria de um griot e a necessidade de apresentar nos seus filmes o seu discurso da memória e da história da Guiné-Bissau e da África, contra o esquecimento do passado recente, que vive o mundo, em busca de um mundo múltiplo, colorido, como o arco-íris, regado à utopia e ousadia, para ir além do que as mentes e os corpos ainda colonizados pressupõem, propondo que ousemos ir além das expectativas criadas para os jovens, quando a morte é a nossa única certeza (*Nha fala*, 2002). Como um griot da memória “*intermediário que dialoga com os ancestrais, que liga os mundos*” (CÓ, 2009, p. 106). Não só os mundos dos vivos e dos mortos, mas os mundos do Norte e do Sul, do Nós e dos Outros, do erudito e do popular. Narrando histórias que referenciam sua vida, sua arte, sua cultura, seu país, sua história. Portanto, optou-se por analisar – a partir das palavras reflexivas de Flora Gomes “*nossa inspiração deve vir dos aspectos positivos da nossa sociedade*” – neste texto uma das marcas autorais de Gomes⁵ presentes nos seus cinco longas-metragens de ficção (*Mortu nega/Morte negada*, 1988; *Udju azul di Yonta/Olhos azuis de Yonta*, 1992; *Po di sanui/Árvore de sangue*, 1996; *Nha fala/Minha fala*, 2002; *Republica di mininus/República de meninos*, 2012): o líder da luta de independência da Guiné e Cabo Verde, como o próprio Flora Gomes destaca:

⁵ Para maiores informações e aprofundamento teórico e crítico sobre estas questões, consultar a tese “Precisamos vestirmo-nos com a luz negra”: uma análise autoral nos cinemas africanos – o caso Flora Gomes” (OLIVEIRA, 2018).

Amílcar Cabral é um ponto de referência, assim como todos os guineenses, os velhos, as mulheres, e sobretudo as crianças com o seu olhar e o seu sorriso quando brincam – é tudo isto que me liga ao meu país. [...] a Guiné Bissau continuará a ser sempre a minha referência: o meio, a nossa língua que eu amo tanto – o crioulo, a nossa dança, a nossa falta de meios. São estes os pontos de referência que me enriquecem continuamente e que me permitem evoluir, crescer (FINA, 1995, p. 46).

A MEMÓRIA FÍLMICA DE “UM SIMPLES AFRICANO”⁶

Da relação entre Cabo Verde e Guiné nasce “um simples africano”, o engenheiro agrônomo de profissão, Amílcar Lopes Cabral (1924-1973). Em 1960, ele e os dirigentes do Partido Africano da Independência (PAI) – criado em 19 de setembro de 1956⁷ – aprovaram a nova sigla PAIGC – Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde, unindo os ideais de duas nações que através da figura de seu secretário-geral denunciará ao mundo as mazelas e desmandos do colonialismo português. Para o cineasta Flora Go-

⁶ Frase/Resposta atribuída a Amílcar Cabral, quando questionado sobre sua nacionalidade (Guineense e/ou Cabo-verdiana): “*Sou um simples africano, cumprindo o meu dever no meu próprio país, no contexto do nosso tempo.*”

⁷ Em razão de pesquisa recente (SOUZA, 2012), é necessário questionar o ano da fundação do partido, visto que há contradições sobre a data da fundação do PAI, e posterior PAIGC. Alguns pesquisadores afirmam que a criação do partido foi em 19 de setembro de 1956, entretanto, segundo Julião Soares Sousa (2012), nessa data Amílcar Cabral não se encontrava em Bissau – o que quer dizer que a reunião de fundação não poderia ter acontecido e as ideias relacionadas ao projeto de libertação e unificação da Guiné e de Cabo Verde ainda não haviam sido pensadas por Cabral. Por isso, 19 de setembro de 1959 é possivelmente a data de fundação do PAI, que no ano de 1960 irá acrescentar a “GC”, passando a ser conhecido pela história como “Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde”. Não obstante, Sousa (2012) ainda ressalta que é uma data simbólica (19/09/1956) e que entrou para a história do partido da Guiné-Bissau.

mes, em entrevista publicada na revista Macau (VILELA, 2006, p. 105-106), bem como em todas as entrevistas que constam nas referências da tese de doutoramento de Jusciele Oliveira (OLIVEIRA, 2018), Cabral é um nome e referência, tido como um homem digno de admiração total, que se preocupava com todos. Um homem do povo que honrava as culturas nacionais e estrangeiras, procurando conhecê-las e respeitá-las. Dessa maneira, Cabral não está presente somente na memória e na história dos bissau-guineenses e cabo-verdianos, mas foi também imortalizado nos filmes de Flora Gomes.

O líder político e militar da revolução e do PAIGC, conhecido por ser um homem de uma trajetória política forjada por um forte cunho pan-africanista, foi assassinado antes de completar 50 anos de idade. Ele foi engenheiro agrônomo de formação, entretanto, a vida lhe transformou em político, depois em revolucionário e militar. Em 1965, Che Guevara, em visita a alguns países africanos e em contato com Amílcar Cabral, elogiou-o por ser o mais talentoso dirigente africano e, em nome do governo cubano, ofereceu-lhe treinamento, armamentos e uma brigada cubana para a guerra, sendo eles os únicos estrangeiros a lutar militarmente com o PAIGC, contribuindo principalmente com apoio médico. Isso está representado em cenas de *Mortu nega*, através do médico cubano que fala em espanhol e opera um civil no meio das matas da Guiné (Figura 1, na página seguinte).

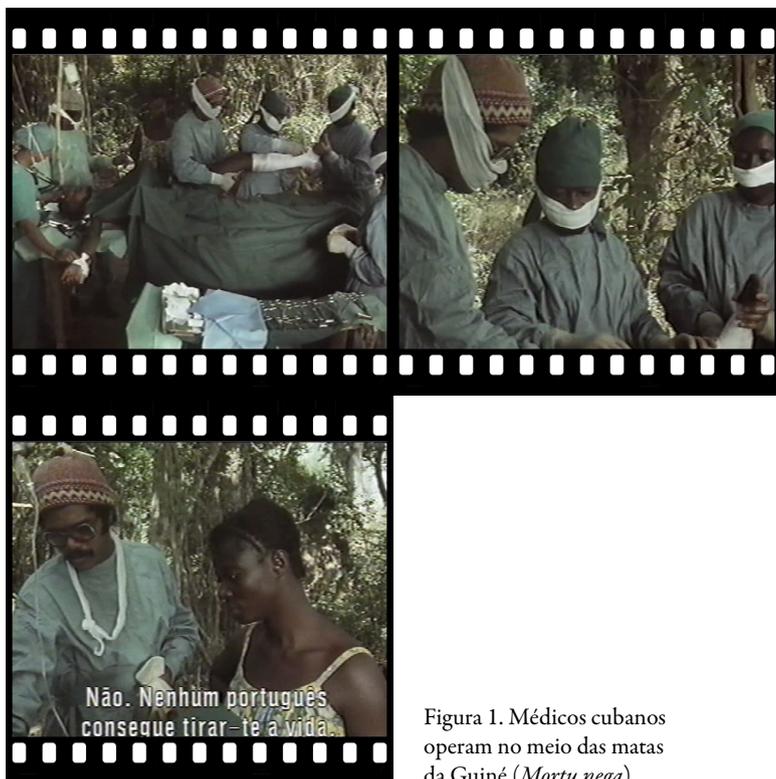


Figura 1. Médicos cubanos operam no meio das matas da Guiné (*Mortu nega*).

Na Guiné, o projeto político e cultural do PAIGC foi delineado pelo seu secretário geral, Amílcar Cabral, através da utilização da cultura, da história e da educação para a construção de um discurso ideológico no qual “a luta de libertação é, sobretudo, um acto de cultura” (CABRAL, 1974, p. 135). Com relação à questão educacional, o PAIGC investiu na instrução básica mediante o “Projeto da Escola Piloto”. Nesse projeto, escolhiam-se os melhores alunos para estudarem nos países que apoiavam a luta, inclusive com financiamento de bolsas de estudo por parte do governo de Cuba, do qual o jovem Florentino Gomes, aos 17 anos de idade, foi um dos contemplados.

O cinema torna-se uma arma da revolução e são os bissau-guineenses que produzem imagens sobre si e seu país, como concebeu Amílcar Cabral. Igualmente, o próprio Gomes assume o papel de narrar a sua versão da história, apresentando a versão relatada pelos bissau-guineenses e africanos, como o cineasta destaca: *“Nós não somos detentores de todas as verdades, mas também não queremos que nos contem a história de uma forma que não seja verdade. Se não contarmos a nossa história, virá uma pessoa de fora contá-la à sua maneira”* (VILELA, 2006, p. 106).

Inicialmente sobre a Guiné-Bissau, depois sobre a independência, a produção cinematográfica, nos seus primeiros anos, foi quase exclusivamente de documentários, já que sua produção é mais barata, bem como provaram ser um modelo de solidariedade africana (UKADIKE, 1994), visto que a jovem nação ainda sofria das consequências da recente luta, havia problemas estruturais, educacionais e técnicos que tinham prioridade na pauta dos governantes, instituindo a cultura, a arte e o cinema como não prioridade nas listas governamentais. Mas, mesmo assim, os artefatos documentais demonstram uma tendência nacionalista que destacavam conteúdos históricos, sociais e políticos da Guiné-Bissau, os quais *“têm como vocação destilar imagens positivas da África e acabar com a dominação colonial pela imagem”* (BAMBA, 2010, p. 279-270). Cabe apontar que a questão da *“Por imagem positiva”* [*By positive image*] implica na representação do que realmente importa, não que a imagem seja favorável e conforme aos valores da norma. A luta é pela autorrepresentação (UKADIKE, 1994). Por vezes, a mera exibição na tela de uma África positiva já é vista como uma grande mudança, um deslocamento e descolonização de perspectiva no cinema, em virtude de confrontar paradigmas do afropessimismo e da pornomiséria, pela simples ideia de questionar a imagem de uma África miserável – um

adjetivo que, nas mídias e na internet, relaciona-se diretamente com o que é ser africano.

Nesse sentido a personagem histórica, política e cultural da África e da Guiné-Bissau, imortalizada nos filmes de Flora Gomes, é Amílcar Cabral. O filme *Nha Fala* (2002) é dedicado a Amílcar Cabral – “*Pensando em Amílcar Cabral, pai da independência da Guiné-Bissau e ilhas de Cabo Verde, assassinado em 1973*” –, sendo que este pai não presenciou a independência do seu país. Cabral está presente no filme, não só na dedicatória, mas no desenrolar da história e no pensamento de muitos personagens, através de uma estátua/busto que atravessa o espaço e o tempo, que é carregada pelas personagens Mito, o Louco (Jorge Biague), e Caminho, um Trabalhador (José Carlos Imbombo), os quais passaram grande parte do filme procurando um lugar adequado para resguardar aquela estátua (Figura 2).

Para Mark Sabine, o filme apresenta e contribui para a visão subversiva cabralista, que contesta a hegemonia de um novo “império” pela resistência à “lógica cultural” do imperialismo pós-nacional (2018, p.145).

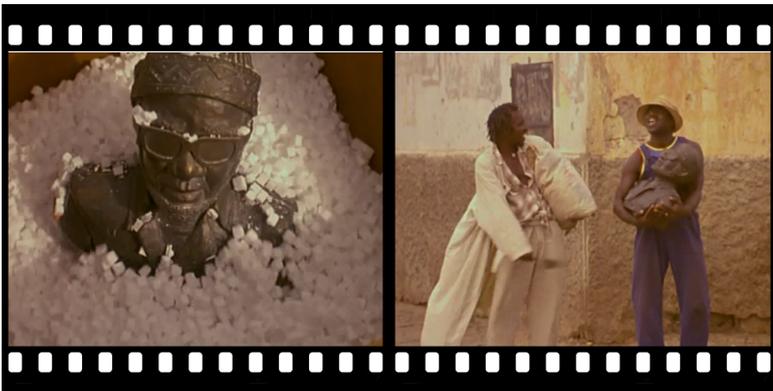


Figura 2. A estátua de Cabral; o Louco e Caminho (*Nha fala*).

A primeira vez que a estátua de Cabral aparece no filme é quando Yano (Ângelo Torres) informa à Vita (Fatou N'Diaye) que está procurando um lugar para colocar a estátua de Cabral, na cidade, e Vita afirma que não é Cabral: “Parece um merceeiro ou especulador”. Mas, é de fato Cabral, ou melhor, a representação da sua pessoa em forma de figuração escultórica marcada pela semelhança estreita com o retratado, acrescido dos acessórios, suas marcas registradas: os óculos o e gorro. Por que será que Vita nega ser Cabral? Será que é por não aceitar que Yano, um comerciante especulador, que já está consumido pelo capitalismo, completamente contrário às ideias de Cabral, tenha a iniciativa de homenagear o herói da independência da Guiné-Bissau e das Ilhas de Cabo Verde? Ou será ainda que Flora Gomes quer demonstrar o desconhecimento de Yano e de Vita, dois jovens bissau-guineenses, talvez cabo-verdianos,⁸ e africanos, diante da história do seu país e dos heróis nacionais e continentais? Ressalta-se que Yano não aceita a resposta ou provocação de Vita de que o monumento não seja Cabral. Desde o início, a comédia musical abre-se às críticas social e política da contemporaneidade, em face da história recente da nação e apresenta ao espectador uma metáfora do atual lugar de Cabral no universo bissau-guineense, cabo-verdiano e africano. Numa entrevista concedida a Dorothy Morrissey, Flora Gomes foi questionado sobre a imagem recorrente, ao longo do filme, de dois homens que transportam a estátua: “Será esta uma estátua de Amílcar Cabral?”; o realizador responde afirmativamente ser aquela uma estátua de Amílcar Cabral e oferece a sua chave de leitura:

Amílcar Cabral foi um homem extraordinário, um visionário, que muito fez pelo seu país. Mas você não

⁸ A gravação do filme foi realizada em Cabo Verde em função de problemas políticos-militares pós-golpe político de 1998.

o vê por que as pessoas não seguiram o que ele disse. Esses jovens que andam por aí com a estátua - procuram um lugar para a colocar, mas ninguém a quer porque ela incomoda. Cabral ainda espera ver as coisas pelas quais deu a vida. Ele deveria ter seu lugar. Não vou parar de fazer filmes antes de fazer um filme sobre ele (Morrisey, 2010).⁹

A figura de Cabral na Guiné-Bissau está presente em quase todas as áreas – educação, política, cultura, sociologia –, pois, além de lutar pela independência, Cabral foi um pensador, intelectual, poeta, sociólogo, político e guerrilheiro considerado por muitos um exemplo para aqueles que passaram pela experiência de viver sob o jugo colonial. De figura pública e do povo passou a herói e tornou-se um mito, mesmo com ambiguidades, ambivalências e controvérsias à volta. A estátua de Cabral no filme é carregada por duas figuras do povo, assinalados por signos da repetição, da persistência e da permanência. O “Louco” aparece e se junta ao “Trabalhador, Caminho”, responsável por carregar a estátua/busto. Ao longo do filme, Caminho repete por cinco vezes, “*Hoje, o céu está limpo*”, e o Louco responde com a sua interpretação desse enunciado, que altera no decorrer da ação: “*Ele disse que é uma merda e que nada funciona*”. A interpretação faz alusão ao problema de onde se colocar a estátua de Cabral. Ninguém soluciona o problema. Aliás, todos se recusam a receber ou a instalar a estátua em determinado lugar; nada se resolve, a burocracia se instala, as coisas não funcionam e a estátua continua sem um lugar para ser situada, bem como parece estar relacionada

⁹ Amílcar Cabral was an extraordinary man, a visionary, who did much for his country. But you don't see it because the people didn't follow what he said. Those young people who are going around with the statue – they are looking for a place to put it, but nobody wants it because it bothers them. Cabral is still waiting to see those things for which he gave his life. He should have his place. I will not stop making films until I have made a film about him (2010).

com os problemas gerais relacionados com o continente africano na contemporaneidade: os governos corruptos, o capitalismo, a burocracia, o neocolonialismo, os problemas sociais e as coisas que continuam sem funcionar.

A metáfora visual ao término de *Nha fala* explora a estátua de Amílcar Cabral, a qual, na fila para dar os últimos cumprimentos à morta-viva Vita, a personagem “Louco” passa-a para um homem que a coloca no chão, em um local na rua, e ela fica maior (Figura 3, na próxima página), talvez pelo contato com a terra cabo-verdiana e, por extensão, bissau-guineense. Cabral torna-se o grande homem da Guiné-Bissau, de Cabo Verde, do continente africano, do mundo, onipresente e autônomo de determinados sujeitos, mas visceralmente vinculado à terra da Guiné-Bissau. Percebe-se isso quando na cena final encontra-se o local para a estátua de Amílcar Cabral, e ela vai para esse local sozinha, como que a voar, demonstrando-se assim o poder absoluto da representação de Cabral. A estátua, então, dirige-se para uma coluna de pedra – um símbolo administrativo das cidades – tendo ao fundo um lindo pôr do sol.

Nesse momento, o Trabalhador grita pela última vez: “Hoje o céu está limpo!”. E o Louco responde: “Ele disse: o fim é o princípio!”. Os dois dançam e uma pessoa anda de bicicleta para trás, representando a frase enunciada (Figura 4, na página seguinte). A intervenção do Louco, no momento final, tem um tom profético e bíblico, levando à reflexão de que a morte não é o fim, mas o início de uma nova vida: trânsitos, circularidades e trocas constantes contemporâneas, em face de parâmetros dissociativos e excludentes; ou alusão a Amílcar Cabral que depois da sua morte imortalizou-se, transformando-se em mito e herói africano.



Figura 3. Estátua de Cabral (*Nba fala*).



Figura 4. O final do herói Amílcar Cabral (*Nba fala*).

No filme *Udju azul di Yonta* (1992), Amílcar Cabral é caracterizado pela criança Amilcarzinho (Mohamed Seidi), irmão de Yonta (Maysa Marta). Talvez seja esta uma possibilidade de representação do futuro para seu país, que tem grande destaque na trama, não só por carregar o peso do nome do líder da luta pela independência da Guiné e de Cabo Verde, mas também por suas falas, por vezes, serem representativas dos ideais coletivos do revolucionário que mudou o futuro não só dos dois países, mas também de muitas crianças e jovens da Guiné, principalmente de Florentino Gomes, através do projeto educacional “Escola Piloto”.

A personagem Amilcarzinho é apresentada nos primeiros cinco minutos do filme. No cinema, os instantes iniciais são muito importantes, pois é o momento no qual o espectador estará mais atento ao que aparece na tela, especialmente às imagens e aos sons. Assim, Flora Gomes transporta o espectador para dentro de um carro, numa determinada estrada em Bissau, escutando risadas de crianças: foi “*o sorriso das crianças que me levou a pensar num mundo com o qual qualquer um de nós gostaria de sonhar – um mundo de paz, sem inveja, sem intrigas*” (NUNES, 2013); e uma música em crioulo “*Bissau kila muda*”, faz escutar, dançar, pensar e refletir sobre aquilo que se vê e ouve, não deixando de lado o “*desejo e a fantasia [que] operam no âmago de construções ideológicas de subjetividade e ação*” (ARENAS, 2019, p. 273).

E através de uma brincadeira de criança, Flora Gomes destaca algumas datas que são importantes para a história da Guiné-Bissau e da África. Os anos 1973, 1974, 1980 e 2000 estão presentes nas câmaras de pneus das crianças, que brincam em Bissau no início do filme *Udju azul di Yonta*, e representam os feitos históricos da Guiné-Bissau: os assassinatos de Amílcar Cabral e de Titiná Silá e a declaração da independência unilateral da Guiné-Bissau, em 1973; o

reconhecimento da independência por Portugal, em 1974; e o golpe político-militar do Movimento Reajustador, em 1980. Há também um ano recorrente: o ano “2000”, representando as preocupações com o futuro. É como se fosse constante a pergunta feita pela personagem do professor: “Qual o futuro para Guiné-Bissau?”. É como se Flora Gomes vislumbrasse ou pressentisse as cenas históricas que estavam por vir: em 1994, o presidente Nino Vieira convoca “eleições pluralistas”, as quais ele vence, contudo sem encerrar o mandato, pois, entre 1998 e 1999, promoveu um conflito político-militar que durará 11 meses, e pelo qual será destituído do cargo de presidente. Ou ainda fosse a preocupação com o futuro das crianças do seu país – incluindo aí o futuro de seu próprio filho, Lenart Flora –, para quem o filme é dedicado, conforme sequência de imagens da Figura 5 (na página seguinte).

A representação de Amilcarzinho como líder da vivência e da coletividade e unidade dos ideais de Amílcar Cabral torna-se evidente quando a personagem Santa é despejada de sua residência e sua mobília vai parar no meio da rua. Como numa cena tragicômica, Santa passa a viver sua rotina entre as crianças, brincando de bola, enquanto pessoas e animais transitam na estrada. O cineasta induz o espectador a pensar que há alguma coisa na vida de Santa, Amilcarzinho e seus amigos quando, através do uso da montagem paralela, intercala planos de Santa e Belante (Bia Gomes) – mãe de Yonta – na cartomante e de Amilcarzinho e seus amigos com o som do chocalho que acrescenta dramaticidade e tensão à cena, que se desenrola no desenlace final de Santa, com a resolução do conflito habitacional vivido pela personagem, por Amilcarzinho e seus amigos.



Figura 5. Imagens das crianças brincando com as câmaras de pneu (*Udju azul di Yonta*).

No filme *Mortu nega* é anunciada a morte de Amílcar Cabral (Figura 6). Flora Gomes escreve o obituário de Cabral, através da memória, do discurso e da luta, pois no filme encena-se o momento da guerra contra o colonialismo português em 1973. O assassinato de Cabral é noticiado no rádio, meio de comunicação comumente utilizado nas guerras. A tristeza é contagiante, mas o locutor do rádio incentiva os combatentes a continuarem a lutar, pois “*a luta agora é para sua memória e honra*”.



Figura 6. Anúncio da morte de Cabral (*Mortu nega*).

Já no *Po di Sangui* (1996) é representado a metáfora dos desen-
tendimentos e desacertos entre Guiné-Bissau e Cabo Verde, especifi-

camente o fim da “unidade Guiné-Cabo Verde”, contrariando assim o pensamento de “Unidade” de Amílcar Cabral por meio de uma casa de dois andares, que cada andar representa uma nação, construída por um dos gêmeos Hami (Ramiro Naka), o qual será punido com a morte, em virtude de derrubar as árvores de sangue para fazer carvão. Depois da sua morte, alguns habitantes da *tabankai* (aldeia) iniciam sua destruição e outros defendem que o outro gêmeo Du (Ramiro Naka) deverá herdar a casa. Mesmo com a reconstrução da casa por Du e todos da *tabanka*, o imóvel não se mantém. Assim, a unidade política da Guiné e Cabo Verde é desfeita – pelas mãos do seu camarada de luta João Bernardo “Nino” Vieira (1939-2009), líder do “Movimento Reajustador” – em 14 de novembro de 1980, pondo em causa o legado de Amílcar Cabral de unificação dos dois países (CANDE-MONTEIRO, 2013). Mesmo com o fim da Unidade Guiné-Cabo Verde, os revoltosos argumentavam que não estavam contrariando o pensamento de Amílcar Cabral, já que estavam fazendo o golpe para melhorar a situação política dos bissau-guineenses, os do chão/da terra.

A questão da Unidade já havia sido sinalizada no *Mortu nega*, na cerimônia final do filme, na qual articula-se a união dos povos da Guiné-Bissau, inclusive dos vivos e dos mortos, para assim tentar explicar os motivos da grande seca que assola o povo da Guiné-Bissau, através do pedido aos irás (deuses, ancestrais) e da celebração do ritual do “Carnaval”. Nessa cerimônia destaca-se a fala de uma mulher, a qual é possível relacionar ao discurso com questões da situação política da Guiné-Bissau na época da produção e realização do filme – como: os desentendimentos e desacertos entre Guiné-Bissau e Cabo Verde, especificamente o fim da unidade Guiné-Cabo Verde:

“Vieram a esta cerimônia todas as etnias que a luta começa a unir. Vieram também aquelas cuja inten-

ção é semear a desunião para assim garantirem o seu dia de amanhã. Há os que querem a unidade e os que não a desejam. Temos aqui combatentes de ontem e combatentes de hoje, e também aqueles que pensam que a luta lhes deu todos os direitos” (*Mortu nega*, 1988).

Em *Po di Sanguí*, além da metáfora da unidade anteriormente comentada, há também a relação com a cultura local bissau-guineense que, para Cabral, a luta era também um ato de cultura, pensado pela vivência coletiva: “*Porque a cultura, mesmo tendo carácter de massa, não é uniforme nem desenvolve de maneira igual em todos os sectores, horizontais ou verticais, da sociedade*” (CABRAL, 1974, p. 136). Deprendem-se então o ideal político, cultural e social de Cabral, que está também muito presente nas falas e discursos das crianças diante dos problemas causados pelo menino-soldado Mão-de-ferro (Hedviges Mamudo), no filme *Republica di mininus* (2012), tanto como na fala da criança que exerce o cargo de presidente do dia na República de Crianças (espaço cenográfico): “*Temos de crescer, de ter filhos que fiquem neste mundo, quando nós morrermos. É a ordem natural das coisas. Ir contra isso é negar o nosso recurso mais valioso: a capacidade de mudar e renovar*” (*Republica di mininus*, 2012).

Renovação necessária pelo grupo de crianças da cidade que tem seus caminhos cruzados e suas histórias transformadas pela chegada do grupo dos jovens que sobreviveram à guerra, do qual faz parte a criança-soldado Mão-de-ferro; e percebem o desequilíbrio e a preocupação com o bem individual e coletivo de todos, por isto realizam um ritual para salvar Mão-de ferro do seu passado bélico, para assim poder participar, construir e usufruir do bem comum e do direito de ser criança.



Figura 7. Imagens do encontro e posterior passagem da representação dos óculos de Cabral (*Republica di minus*).

No filme, há também a representação simbólica dos óculos de Amílcar Cabral, encontrado pela jovem Nuta (Melanie de Vales Rafael), que permitem vislumbrar o futuro. Os óculos são encontrados por Nuta e entregues a Dubem (Danny Glover), que lhe explica que os óculos eram de um homem muito inteligente e que um dia caiu nas mãos de alguém que não queria ver com eles; os óculos estiveram perdidos por muito tempo, mas agora ela os tinha encontrado. Nuta diz que não tem futuro, mas Dubem responde, depois de pôr os óculos, que ela será médica como deseja, pois o país precisará de muitos médicos para se reconstruir. Na sequência final, Dubem entrega os óculos à Nuta, sintomaticamente uma mulher, como forma de entrega simbólica do poder dos óculos que foram do grande homem Cabral (Figura 7, na página anterior).

Por vezes, a coletividade nos filmes torna-se um impasse e passa a ser vista como preocupação comum das personagens africanas. Contudo, estas não deixam de lado seus dilemas pessoais por resolver; inclusive, as indecisões perpassam as demandas geracionais. Estas são características específicas de *Udju azul di Yonta*, filme no qual as aspirações da geração dos antigos combatentes, dos jovens que não viveram a guerra e da geração do futuro fazem parte da trama da narrativa do filme. Ali, é como se Gomes desejasse transmitir suas aspirações e insatisfações, evitando, entretanto, métodos melodramáticos ou social realistas, fornecendo algum tipo de resposta aos anseios das várias personagens e gerações, constituintes da multiplicidade social e cultural bissau-guineense e africana.

Neste sentido, cabe ressaltar que, nas películas de Flora Gomes, há uma prevalência da coletividade que se sobrepõe à questão individual, o que acaba por relacionar-se também com o discurso de Amílcar Cabral e com um certo “pan-africanismo local”, já que prevalece a ideia de que existe uma *guineidade*, isto é, característi-

cas que identificam o povo bissau-guineense e a nação Guiné-Bissau, bem como uma tentativa de pôr fim aos conflitos étnicos locais, que, em certa medida, foram criados no período colonial como forma de desarmonizar os guineenses entre si (separar para dominar). Situação veementemente combatida por Amílcar Cabral e transmitida na obra de Gomes.

Na Guiné-Bissau, apesar de as mulheres constituírem 52% da população e ser responsáveis por grande parte da economia agrícola do país, a sua participação na política, na educação, na cultura e nas tomadas de decisões ainda é muito reduzida (SEMEDO, 2007). Cabe destacar que as mulheres também não são reconhecidas historicamente, pois embora muitas delas tenham participado das lutas de independência e tenham conquistado prestígio e fama pela coragem e bravura empreendidas, ainda continuam esquecidas nos livros. É o que se passa com Titina (Ernestina), Silá (1943-1973), que “é considerada uma heroína da luta nacionalista e uma mártir da guerra colonial, durante a qual morreu, no campo de batalha, lutando contra o exército português”, assassinada numa emboscada (BORGES, 2007, p. 79). Assim, a condição das mulheres na África é um dos componentes essenciais de discursos políticos, históricos, sociais, educacionais, identitários, literários e cinematográficos que são explorados como temática e representação nos filmes do continente desde os seus primórdios; seja pela presença da mulher diante da tela ou atrás das câmeras, que lutam para não serem marginalizadas por um sistema educacional e de produção global que as persegue em nível mundial, como frisa Beatriz Leal-Riesco:

La posición ambivalente de la mujer en esta cinematografía, como símbolo y tema, mientras su práctica real diaria era infravalorada, se observa en la historia de su participación en los dos festivales de cine africano más importan-

tes del continente, celebrados alternativamente cada año en Cartago y Ouagadougou. En ambos se ha optado por instituir a dos figuras femeninas la diosa Tanit y la princesa Yennenga como sus máximos galardones. Estas dos mujeres fuertes, guerreras y heroínas míticas, simbolizan un panafricanismo en el que el continente tiene rostro femenino, figura idealizada y valerosa, aunque con atributos todavía masculinos (2011, p. 31).

Mesmo com alguns exemplos de reconhecimento internacional das lutas femininas para transcender o estereótipo da vitimização e da idealização simbólica da “África Mãe”, o silenciamento da mulher africana e da bissau-guineense, em particular, faz com que a questão de gênero assuma importância ativa e igualitária no projeto de construção da nação idealizado por Amílcar Cabral. Por essa razão, Flora Gomes distingue a mulher nos seus filmes. Suas personagens são incontestáveis protagonistas da sua luta, destino e vida, apresentando uma vasta e rica possibilidade de representações de mulheres nos filmes africanos contemporâneos. Para Flora Gomes, as mulheres africanas vivem uma dupla exploração. Assumindo que mulheres e crianças são representações e inquietações comuns nos seus filmes, o realizador parafraseia o pensamento de Amílcar Cabral:

Cabral dizia que as mulheres africanas passavam por dois tipos de exploração: a dos colonizadores europeus e a dos maridos. Talvez seja por isso que seu olhar sobre a sociedade é mais profundo. Mas acho que o segredo dos meus dois filmes são as crianças, porque as crianças são o futuro. Como existe uma relação muito forte entre mulheres e crianças, essas duas representações de personagens estão sempre em primeiro plano em meus filmes (UKADIKE, 2002, p. 104).¹⁰

¹⁰ Cabral used to say that African women went through two kinds of exploitation: that

No filme *Mortu nega*, a personagem Diminga (Bia Gomes) é, literalmente, uma guerreira que ajuda os companheiros de luta a carregarem armamentos para outros sítios, na luta contra o colonialismo, sendo ainda responsável pela plantação e pelas tarefas domésticas. Possível representação da mulher bissau-guineense do dia a dia, que trabalha na rua/mercado, realiza tarefas domésticas e ainda é responsável pelo plantio e colheita nos espaços rurais. Yonta (Maysa Marta, *Udju azul di Yonta*) é o símbolo da beleza africana que trabalha e luta pelos seus ideais do cotidiano cheio de contradições. Há as várias mulheres que movimentam e orientam a *tabanka Amanha Lundju* (Amanha Longe, *Po di sangui*), especialmente Puntcha (Dadu Cissé), a mãe dos gêmeos Hami e Dou, que resolve não realizar o ritual e cumprir a tradição de escolher um dos filhos. Tudo isso apresenta e representa uma riqueza de interpretações das mulheres bissau-guineenses através da rotina da *tabanka Amanha Lundju*.

Nos filmes de Flora Gomes, as mulheres têm papel proeminente, como é o caso de Vita (*Nha fala*), que ganha uma bolsa de estudos para ir à França, trabalha fora de casa como cantora e ganha muito dinheiro. A personagem, assim, foge do papel/lugar tradicionalmente atribuído a mulher. Finalmente, há a jovem Nuta (*Republica di mininus*), que também foge do padrão estereotipado, pois é médica e terá o poder de ver o futuro através dos óculos que herda de Dubem. Há ainda no filme a personagem de Fátima (Joyce Simbine Saiete), que perde seu filho na guerra e tem que aprender a perdoar, a viver coletivamente e a ultrapassar a dor, o medo e os traumas da guerra. Com tais personagens, Gomes foge do lugar-comum que

of the European colonizers and that of their husbands. This is perhaps why their look at the society is more profound. But I think that what's key to my two films are the children, because the children are the future. Since there is a very strong relationship between women and children, these two character representations are always in the forefront in my films (UKADIKE, 2002, p. 104).

destina à mulher bissau-guineense, africana e mundial uma condição única, oferecendo em contrapartida uma pluralidade de mulheres que fogem do afropessimismo e pornomiséria rotulados para o continente, numa tentativa constante de descolonizar as mentes dos seus espectadores, esperando sempre que “tentem fazer um esforço para compreender o outro”, evitando rejeições sumárias: “Ah, é um filme «africano», é muito complicado, muito diferente” (FINA, 1995, p. 44).

Segundo David Murphy e Patrick Williams, um elemento primordial na obra de Gomes é o “retorno à origem” (2007, p. 136). Os dois autores assinalam o foco, que relaciona tradição e modernidade em sintonia com os ideais de Amílcar Cabral, elencando autores que criticam positivamente o retorno às origens, como um movimento totalmente positivo (ver, por exemplo, Manthia Diawara 1992), como forma de mudar a visão de selvageria que é construída e divulgada sobre a África, ao lado de críticas negativas sobre o cinema de origem dos cineastas, que deixam de lado os problemas contemporâneos do continente, idealizando uma África inicial, berço da humanidade, primordial, mítica, tradicional e distante.

Murphy e Williams concluem que, para Gomes, “*modernity and tradition are inseparable*” (2007, p. 141); e esta relação estará presente principalmente nos filmes *Mortu nega*, *Po di sangui* e *Nha fala*, sendo que neste último destacam-se elementos das relações entre tradição e modernidade na África do século XXI. Por sua vez, dentro dessa perspectiva de relação entre modernidades e tradições (no plural para marcar a diversidade cultural da Guiné-Bissau, bem como do continente africano), Flora Gomes parece acreditar que a África tem duas faces: uma virada para o passado, a outra para o futuro, inicialmente mostradas em contraponto e, no entanto, tornadas inseparáveis e passíveis de contemporização, nos sentidos de conjugação e simulta-

neidade. Discurso construído por meio de narrativas realistas, com uma grande diversidade de personagens e gêneros cinematográficos ecléticos (filme de guerra, drama, comédia, musical), que abordam uma gama de possíveis representações das tradições e das modernidades culturais bissau-guineense e africana, abstendo-se de construir “o retrato estereotipado da África como um país tragicamente bonito e habitado por vítimas, sempre em divergência com o resto do mundo” (TOMASELLI; SHEPPERSON; EKE, 2014, p. 56).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Contemporaneamente Flora Gomes é fonte de inspiração para jovens cineastas bissau-guineenses, que também estão desejosos de permitir a outros públicos melhor conhecerem e compreenderem as várias faces da Guiné-Bissau, da sua cultura, de seus habitantes, história, arte e cinema. O roteirista e realizador Flora Gomes transmite em seus filmes o testemunho de um homem atento aos dramas da humanidade por meio de gêneros, temas, cenários, personagens protagonistas diversas. Com o recurso a finais esperançosos e reflexivos em seus enredos, o cineasta conduz o espectador a buscar sempre por soluções coletivas para as questões locais e globais. Em razão de sua sensibilidade, os filmes de Gomes proporcionam sentimentos de agonia, aflição, tristeza e alegria que podem ser vivenciados através das modernidades e das tradições dos povos bissau-guineenses e africanos. Juntando-se a isso a força da *mise en scène* ao discurso, à crítica, à trilha sonora, à direção de atores, aos cenários naturais, à iluminação do corpo negro, que, uma vez somados ao caráter histórico, memorialístico e identitário cabralista, fazem de seus filmes um relato autobiográfico e um retrato coletivo das várias gerações do

passado, do presente e da “*esperança no futuro da Guiné-Bissau, da África e do Mundo*” (OLIVEIRA, 2018).

Por intermédio da sua obra, Flora Gomes conquistou prestígio internacional, marcando, nos seus filmes, o seu estilo, o seu gênero, as suas particularidades, o seu carimbo, o seu perfil, a sua individualidade, isto é, suas características distintivas e suas marcas, entre elas, Amílcar Cabral. Homem múltiplo, poeta, líder político e militar da revolução e do PAIGC. Foi engenheiro agrônomo de formação, entretanto a vida lhe transformou em político, depois em revolucionário e militar, que transitava entre África e Europa, e mesmo covardemente eliminado pelos seus dissidentes do PAIGC, saiu da vida para entrar na história dos grandes mitos da memória mundial. E é assim que o cineasta Flora Gomes utiliza e preserva a memória, o pensamento, a história, o exemplo e o legado de Amílcar Cabral, através dos discursos artístico, cultural e cinematográfico, os quais permitem transformar o herói africano em uma criança, uma estátua/busto, um discurso, imortalizando a figura de Cabral no espaço, no tempo e nas artes. Concretizando o desejo de Amílcar Cabral em ser os próprios bissau-guineenses e africanos a contarem as suas histórias, por meio de narrativas que destacam também feitos positivos da história da Guiné-Bissau e da África, buscando construir como desejava Cabral: “*Um homem novo, plenamente consciente dos seus direitos e dos seus deveres nacionais, continentais, internacionais*” (1974, p. 37).

REFERÊNCIAS

ARENAS, Fernando. *África Lusófona: Além da independência*. trad. Cristiano Mazzei. São Paulo: Edusp, 2019.

ARMES, Roy. “O cinema africano: uma tentativa de definição”. In. FERREIRA, Carolin Overhoff (org). *África: um continente no cinema*. São Paulo: Editora Unifesp, 2014, p.19-35.

BAKUPA-KANYINDA, Balufu. “Filmer en Afrique, filmer l’Áfrique: défier les stéréotypes”. In. *Africultures: “Où va la creation artistique en Afrique francophone”*. Paris: Edtions L’Harmattan, n.65, Octobre-décembre, p. 51-55, 2005.

BAMBA, Mahomed. “O cinema na África: dos contos ancestrais às mistificações cinematográficas”. In. FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó/SC: Argos, 2010, p. 267-280.

BARLET, Olivier. “Nous coupons une partie de nous-mêmes pour la vendre”: entretien avec Flora Gomes, cinéaste. In. *Africultures: “Afriques lusophones”*. Paris: Edtions L’Harmattan, n.26, mars 2000, p.73-75.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* 16 reimpr. São Paulo: Brasilense, 2006.

BORGES, Manuela. “Educação e género: assimetrias e discriminação na escolarização feminina em Bissau”. In. MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante (orgs.). *A mulher em África*. Lisboa: Edições Colibri, 2007, p. 73-88.

CABRAL, Amílcar. *Guiné-Bissau: nação africana forjada na luta*. trad. Manuel L. Martins, Lisboa: Nova Aurora, 1974.

CANDE-MONTEIRO, Artemisa. *Guiné-Bissau: da luta armada à construção do estado nacional - conexões entre o discurso de unidade nacional e diversidade étnica (1959-1994)*. Tese de doutorado em ciências sociais. Salvador/BA, Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2013.

CHAM, Mbye. *Film and history in Africa: a critical survey of current trends and tendencies*. 2011. Disponível em: <<http://www.africanfilmny.org/br/film-and-history-in-africa-a-critical-survey-of-current-trends-and-tendencies>>. Acesso em: 03 abr 2017.

CÓ, João Paulo Pinto. “Nha fala: entre memórias, esquecimentos, ancestralidade, oralidade e identidade nacional guineenses numa África pós-colonial”. In. LIMA, Tânia *et ali* (orgs.). *Griots: culturas africanas: linguagem, memória, imaginário*. Natal: Lucgraf, 2009, p. 102-113.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. trad. Nelson Moulin Louzada. 3.ed. São Paulo: Globo, 2003.

DIAWARA, Manthia. *African cinema: polictics and culture*. Bloomington: Indiana University Pess, 1992.

FINA, Cristina. “Entrevista com Flora Gomes”. In. *Cinemas de África – Catálogo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa & Culturgest, 1995, p.44-49.

GOMES, Flora (dir.). *Mortu nega* [Filme]. Produção Instituto Nacional de Cinema da Guiné-Bissau, Guiné-Bissau, 1988.

GOMES, Flora (dir.). *Udju azul di Yonta* [Filme]. Produção executiva de Paulo de Sousa, Bissau, Vermedia, com co-produção de Arco-Íris (Guiné-Bissau), Euro Creation Production (Paris), 1992.

GOMES, Flora (dir.). *Po di sangui* [Filme]. Produção de Arco Íris, SP Filmes, Films Sans Frontières & Cinetelfilm, Guiné-Bissau, Portugal, França e Tunísia, 1996.

GOMES, Flora (dir.). *Nha fala* [Filme]. Produção de Luís Galvão Telles, Jani Thiltges, Serge Zeitoun, Fado Filmes-Portugal, Les Films de Mai-França, Samsa Films-Luxemburgo, 2002, DVD.

GOMES, Flora (dir.). *Republica di mininus* [Filme]. Les films de l'Après-Midi-França, Filmes do Tejo-Portugal, Guiné-Bissau, 2012.

LEAL-RIESCO, Beatriz. *La presencia de la mujer en el cine africano contemporáneo: protagonismo y representación*. In. *Quaderns*, VII, p. 29-40, 2011.

MORRISEY, Dorothy. Nha fala. Entrevista concedida à Flora Gomes. In. *Europea Commission*. Disponível em: <http://ec.europa.eu/development/body/publications/courier/courier196/en/en_056.pdf>. Acessado em: 15 jun 2010.

MOUMOUNI, Charles. L’image de l’Afrique dans les médias occidentaux: une explication par le modèle de l’agenda-setting. In. *Les cahiers du journalisme*, n.12, Automne, p. 152-169, 2003.

MURPHY, David; WILLIAMS, Patrick. *Postcolonial african cinema:*

ten directors, Manchester & New York: Manchester University Press, 2007.

NUNES, Roni. Entrevista a Flora Gomes, o realizador de República di Mininus. In. *C7nema*. Publicado em: 16 mai 2013. Disponível em: <<http://www.c7nema.net/entrevista/item/38976-entrevista-a-flora-gomes,-o-realizador-de-republica-di-mininus-estreia-maio.html>>. Acessado em 10 mar 2015.

OLIVEIRA, Juscielle. Precisamos vestirmo-nos com a luz negra: entrevista com Florentino Flora Gomes. In. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, p. 304-318, 2016.

OLIVEIRA, Juscielle. *Precisamos vestirmo-nos com a luz negra: uma análise autoral nos cinemas africanos - o caso Flora Gomes*. TESE de doutorado em comunicação, cultura e artes. Faro/PT, Centro de Investigação em Artes e Cultura, da Universidade do Algarve – CIAC-UALG, 2018.

ROSENSTEIN, Johannes. Uma breve história do cinema africano: relato de viagem. In. FERREIRA, Carolin Overhoff (org). *África: um continente no cinema*. São Paulo: Editora Unifesp, 2014, p.77-103.

SABINE, Mark. Onde está Cabral? Cultura e Libertação “Pós-Nacional” em *Nha fala*. In. LEITE, Ana Mafalda; SAPEGA, Ellen W.; OWEN, Hilary; SECCO, Carmen Lúcia Tindó (orgs.). *Nação e narrativa pós-colonial III. Literatura & Cinema Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe - Ensaios*. Lisboa: Edições Colibri, 2018, p.143-155.

SEMEDO, Odete Costa. Guiné-Bissau, Mulheres e Letras. Vozes femininas... por detrás dos escritos. In. *III Encontro de Professores das Literaturas Africanas – Pensando África: crítica, pesquisa e ensino*, realizado pela UFRJ, UFF e Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 21, 22 e 23 novembro 2007.

SOUSA, Julião Soares. *Amílcar Cabral (1924-1973): vida e morte de um revolucionário*, 2.ed. Lisboa: Nova Veja, 2012.

TOMASELLI, Keyan *et ali*. A oralidade no cinema africano: considerações, representações e relativismos. In. FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). *África: um continente no cinema*. São Paulo: Editora Unifesp, 2014, p. 37-76.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Black African cinema*. Los Angeles/ USA: University of California Press, 1994.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Questioning african cinema: conversations with filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

VIEYRA, Paulin Soumanou. *Le cinéma africain: des origines à 1973*. Paris: Editions Présence Africaine, 1975. Tome I.

VIEYRA, Paulin Soumanou. *Ousmane Sembène: cinéaste* (Première période 1962-1971). Paris: Présence Africaine, 2012. [Collection Appo-ches].

VILELA, Augusto. África positiva. Entrevista concedida por Flora Gomes. In. *Revista Macau*, n. IV, v.4, p. 98-106, 2006.

XAVIER, Ismail (org). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago edição, 1996.



**“GLOBALIDADES” E O CINEMA-HISTÓRIA DE
ANGOLA (1968-1992):
POSSIBILIDADES DE PESQUISA E ENSINO DE HISTÓRIA**



RENATA DARIVA COSTA

Para entendermos a relação fílmica de Angola, é importante ressaltar três elementos históricos distintos: segundo Bittencourt (2002), a guerra anticolonial (1961-1975), a guerra civil (1975-1991), a guerra pós-eleitoral (1992-2002) são etapas distintas dentro da história contemporânea de Angola. O cinema em Angola realizado por “angolanos” surge vinculado a outras correntes de produção fílmica do continente africano, que tinham como objetivo a “descolonização da mente” (THONG’O, 2007, p. 27-32), ainda na primeira fase da Guerra Anticolonial (1961-1975). A descolonização da mente, de acordo com Thong’o (2007), consiste na reconstrução através de mecanismos culturais e na criação de novos elementos de identidade cultural para o continente africano, buscando interromper com a visão estereotipada dos diversos colonialismos ocorridos na África através do cinema¹¹ e outros campos como a música e a literatura.

¹ Carolin Ferreira traz o questionamento se as cinematografias contemporâneas do continente africano ainda têm como objetivo a “descolonização da mente” de sentidos comuns como a África-país, África-Savana, Tarzan, entre outros elementos. FERREIRA, Carolin.

Este projeto estava diretamente vinculado aos acontecimentos ocorridos pelo “ano africano” de 1960, quando países como a Argélia, Nigéria, Mali e Zaire - entre outros - se tornam independentes e/ou descolonizados (WHELLER; PÉLISSIER, 2009).

O cinema em Angola foi idealizado e projetado, no seu período inicial, basicamente por militantes do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola). O MPLA possuía um programa de educação militante voltado para a criação de um Homem Novo, de base marxista-leninista (principalmente a partir de 1977)². Além do MPLA, surgiram diversas frentes partidárias que buscavam a descolonização e/ou independência de Angola. Conforme Bittencourt (2002), o número de partidos e movimentos que buscavam a descolonização/independência foi bastante vasto, não sendo possível um cálculo exato da quantidade de partidos surgidos no período (final de 1950 até 1966, ano de surgimento da UNITA), porém além do MPLA, há outras duas grandes frentes partidárias: a FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola).³

O drama da descolonização em imagens em movimento- A propos do “nascimento” dos cinemas luso-africanos. *Estudos Linguísticos e Literários*, n. 53, p. 1-45, 2016.

² Em 1977 o partido passa pela sua primeira grande clivagem, que ficou conhecida como a crise *nitista*. Sobre o assunto, no período, o MPLA lançou uma cartilha com aquilo que deveria ser as novas bases do partido, contra as próprias divergências que havia dentro do partido, apresentando também a sigla PT (Partido dos Trabalhadores), se tornando o MPLA-PT (BITTENCOURT, 2002).

³ A FNLA anteriormente UPNA/UPA (respectivamente União das Populações do Norte de Angola/ União das Populações de Angola) vinculada principalmente ao norte de Angola e a etnia dos bakongos e a figura de Holden Roberto; O MPLA (Movimento Popular para a Libertação de Angola), com base urbana, mas muitas vezes vinculados aos quimbundos e alguns ovimbundos com a principal figura de Agostinho Neto (primeiro presidente do país) e por fim, a UNITA, último movimento partidário surgido em 1966 fundado por Jonas Malheiro Savimbi. Savimbi foi representante da GRAE (Governo Revolucionário Angolano no Exílio), do FNLA. Esteve em contato com frentes do MPLA e possui grande maleabilidade política, indo de frentes maoístas até acordos com Portugal na chamada Operação Madeira e, outros diversos acordos com os Estados Unidos e com a África do Sul e, foi vinculado às políticas da etnia ovimbundu. Sobre as nuances políticas de Savimbi ver: MELÍCIAS, Tomás.

Cahen (2012, p. 1-30), ao pensar sobre a ideia de nação e de anticolonialismo, aborda três esferas de categorias de colonização: independência sem descolonização, descolonização sem independência e independência com descolonização. Ao trazer estes paradigmas, o autor trabalha com diferentes casos, como os da África, em especial das antigas colônias portuguesas, do Brasil e da América. No caso angolano, houve uma independência com descolonização, pois os residentes portugueses, após a independência do país, retornam para Portugal ou se exilam em outros países. O Acordo do Alvor⁴, que previa a independência gradual de Angola feita em acordo com o governo português e com representantes das três frentes partidárias (o FNLA, o MPLA e a UNITA), marca na realidade não a independência de Angola, mas o início do primeiro conflito civil em Angola, pois as três frentes possuíam projetos distintos de governo e já haviam guerreado entre si ainda na guerra anticolonial (PIMENTA, 2015, p. 11-12)⁵. Angola foi um dos últimos países do continente africano a tornar-se independente. Marcado pela política Salazarista e Marcelista, o país atraiu uma série de cineastas pró-independência vinculados ainda a Revolução dos Cravos⁶ e demais políticas na busca pela descolonização.

O feitiço do moderno: Jonas Savimbi e seus projetos de nação angolana (1966-1988). 2017. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

⁴ O Acordo do Alvor pode ser conferido em: <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=descon21>. Acesso em 10 de ago. de 2022.

⁵ É importante analisarmos estes conceitos de independência e/ou descolonização devido aos seus próprios usos políticos posteriores a descolonização. A UNITA, por exemplo, vai criar um acordo com parte dos portugueses que gostariam de permanecer no território angolano, a chamada operação madeira, que tinha em linhas gerais, o objetivo da manutenção dos portugueses em Angola para juntar forças contra o MPLA. Os portugueses que apoiavam a UNITA, por sua parte, realizaram uma pequena película chamada *Savimbi: A muata da Paz em Luanda* (1975), que se encontra desaparecida e não tivemos acesso.

⁶ Angola, Brasil e Portugal, esse espaço conectado pelo Atlântico, também se faz presente nas produções fílmicas. Dentro dessas frentes, o cineasta brasileiro Glauber Rocha esteve

Conforme Pimenta (2015, p. 102-103), o acordo estabelecia a criação de um governo de transição, liderado por um colégio presidencial onde deveriam constar três membros (um de cada movimento partidário), além da composição de doze ministérios (divididos entre os movimentos), mais o governo português. Esse governo transitório entraria em vigor a partir de 31 de janeiro de 1975 e seria o responsável por organizar as eleições para a Assembleia Constituinte, antes do final de outubro de 1975. Haveria também uma espécie de “constituição provisória”, que entraria em vigor a partir da vigência da Constituição angolana e da formação de um exército nacional, composto por representantes da FNLA, do MPLA e da UNITA. O acordo não assinaria um processo pacífico, mas sim legitimaria o futuro conflito civil em Angola logo após a sua independência (1975-1992). Ao mesmo tempo que foi proclamada a República Popular de Angola (RPA), em 11 de novembro de 1975 em Luanda - do qual o cinema angolano teve participação direta - “outra” Angola foi proclamada no Huambo pelos militantes da FNLA e UNITA: a República Democrática de Angola (RDA).

DO “ANO AFRICANO” ÀS PRIMEIRAS ESTRUTURAS FÍLMICAS EM ANGOLA

Em 1968, ainda na guerra anticolonial, é realizado pela diretora Sarah Maldoror, o primeiro curta reconhecido como angolano. Maldoror, recentemente vítima da covid-19, tem sua origem de nascimento incerta – ora vinculada a cidade de Guadalupe, ora vinculada à cidade francesa⁷ – e teve sua formação em cinema na an-

presente na produção de obras como *As Armas e o povo* (1975) em parceria com o Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica.

⁷ Em entrevista acerca a sua nacionalidade: “Ainda que ela não seja africana de nascimento, suas origens, seu trabalho e seu interesse pela causa africana permitem dizer que Sarah

tiga URSS, onde estabeleceu contato com diferentes nomes como Serguei Guerassimov e Mark Donskoi, do qual era discípula e tinha contato com Ousmane Sembène⁸. Seu primeiro curta-metragem, *Monagambé* (1968), foi filmado na Argélia⁹ com parte da equipe do diretor Gillo Pontecorvo, com quem a diretora trabalhou como assistente no filme *A batalha de Argel*. Dessa produção, a diretora traz apenas o autor profissional argelino Mohamed Zinnet. A obra foi baseada no romance literário de Luandino Vieira, “*O fato completo de Lucas Matesso*” (1962), e contou com a edição de fotografia de Augusta Conchiglia. Através da narrativa marcada do colonizado versus o colonizador, a obra marca a importância da luta anticolonial através de elementos visuais e musicais. O curta foi proibido em Angola na época de seu lançamento e logo após a independência, mas foi premiado em festivais de cinema como *Dinar Film Festival*, na França, e apresentado em festivais como o

Maldoror ocupa um lugar privilegiado no cinema negro mundial. Para se definir, ela diz: “Sinto-me em casa em toda parte. Sou de toda parte e de lugar algum. Meus ancestrais eram escravos. No meu caso, isso torna as coisas mais difíceis. Os antilhaneses me acusam de não viver nas Antilhas, os africanos dizem que eu não nasci no continente africano e os franceses me criticam por não ser como eles”. (Maldoror apud Andrade, 2016, p. 84).

⁸ Sembène é considerado para diversos pesquisadores sobre o cinema africano como o verdadeiro pai do cinema africano. Há um documentário que aborda um pouco da sua trajetória intitulado *Sembène! O pai do cinema africano* (2015). O diretor possuiu diversos impasses com diversos produtores e diretores, como o seu caso mais conhecido com Jean Rouch, que também esteve presente no contexto da produção de um cinema africano nos anos de 1960 e, influenciará outras gerações de cineastas, que no caso angolano, foi o diretor, escritor e antropólogo Ruy Duarte de Carvalho, que veremos posteriormente. Maldoror, ainda, é a única diretora “angolana” citada na obra de Paulin Vyera em *Le Cinema Africain des origines à 1973*. Paulin Vyera também é visto como um dos “pais” dos cinemas africanos. Um pouco mais sobre o cineasta pode ser verificado no ensaio de Correa (2022) na plataforma Transatlantic Cultures. Disponível em: <https://www.transatlantic-cultures.org/en/catalog/paulin-soumanou-vyera> Acesso em 11 de ago, de 2022. A diretora ainda é citada em “catálogos” importantes sobre o cinema negro como *Black African Cinema* (1994). Sobre os casos de Jean Rouch e Ousmane Sembène há, ainda, as produções filmicas realizadas por Manthia Diawara: *Sembène- The making of african cinema* (1994) e *Rouch Reverse* (1995).

⁹ Além de espaços argelinos, a diretora perpassa por diversos países durante a sua formação inicial como França, Guiné-Conacri, Marrocos, Tunísia (SILVA, 2019, p. 72).

terceiro *Festival Panafricain de Ougadougou* (FESPACO) em 1972 (PIÇARRA, 2013, p. 32-33).

Piçarra (2013, p.32) afirma que a obra contou com apoio financeiro de 7 mil dólares e suporte técnico do Departamento de Orientação e Informação da Frente de Libertação Nacional e do Exército Nacional Popular. A obra relata o silêncio dado pela prisão, solidão, assim como as práticas de tortura e o não entendimento da expressão “*Le complet*”, que para os portugueses era um bilhete dentro de um prato de comida, mas para os angolanos era apenas um prato completo de comida. Do Carmo (2018, p.183) afirma que *O Fato completo de Lucas Matesso* faz parte do conjunto *Vidas novas*, e teria sido escrito por Luandino Vieira em aproximadamente um mês entre junho e julho de 1962 dentro do Pavilhão Prisional da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) em Luanda. A obra foi editada pela primeira vez em 1968 em Paris, nas edições anticolonial, e em 1971 junto com o conto *A vida verdadeira de Domingos Xavier* pela *Présence africaine*. A música da obra fílmica foi realizada pela Art Esemble de Chicago.

De acordo com Piçarra (2017, p. 15) na sua formação inicial, Sarah Ducatos (que posteriormente adotará o nome de Maldoror em homenagem ao autor de *d’Os cantos de Maldoror - 1869*) esteve diretamente vinculada a movimentos como da negritude e do pan-africanismo fundando a primeira companhia de teatro negra de Paris, *Les Griots*. Conforme Silva (2019, p.72), a *Compagnie d’Art Dramatiquedes Griots* (Les Griots):

O núcleo do coletivo era formado pela cantora haitiana Toto Bissainthe, o imigrante da Costa do Ouro Timité Bassori e o senegalês Ababacar Samb Makharam, além de Maldoror e, posteriormente, Robert Liensol, de Guadalupe. Todos participavam

dos eventos organizados pela *Présence Africaine* em Paris e reconheciam-se seguidores de Alioune Diop, diretor da instituição, e próximos do movimento intelectual Negritude, cujos expoentes eram Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas e Leopoldo Sendar Séngor. A falta de representatividade negra nos palcos parisienses e a criação de um teatro moderno e de uma escola de teatro para negros e negras foram os principais objetivos para a formação da companhia. O grupo aprendeu noções de encenação teatral no Centre d'Apprentissage d'Art Dramatique e no teatro do Foyer de l'École de Medecine, e montou diversas peças, como *Huis clos*, de Jean-Paul Sartre, *Don Juan*, de Molière, *L'ombre de la ravine*, de Synge John Millington, *L'invite*, de Pierre de Pouchkine, *La fille des dieux*, de Abdou Anta Ka, e *Les paravents*, de Jean Genet, além de recitais de poesia de autores negros publicados pela revista *Présence Africaine*, sempre com o apoio do diretor Roger Blin. A companhia Les Griots atuou em diversos espaços europeus e, com a encenação de *Les nègres*, também de Genet, obteve reconhecimento nos meios teatrais. O grupo se desfez em 1964 após controvérsias sobre a montagem de uma peça de Aimé Césaire recém-escrita, *La tragédie du Roi Christophe*, que ficou a cargo de outra companhia teatral. A experiência no teatro aproximou Sarah Maldoror do universo dos intelectuais e artistas imigrantes africanos e antilhanos, e muitos deles atuaram ou foram tema em seus filmes anos depois.

Sua entrada no cinema se dá a partir da rede de contatos estabelecidos através do teatro. Segundo a entrevista cedida a Raquel Schefer:

Na verdade, o Chris Marker (1921-2012) encorajou-me também a estudar para a União Soviética. Dis-

se-lhe logo que estava pronta a partir. Hoje em dia, qualquer pessoa pode ir a Rússia, mas antes não era assim. O facto de gostar muito de cinema russo também contribuiu para a minha decisão. *O Couraçado Potemkin* (Sergei M. Eisenstein, 1925) é o filme mais belo que vi até hoje. Marcou-me profundamente. Tenho uma verdadeira paixão pelo filme. Vi-o várias vezes e, a cada nova projecção, descubro sempre algo novo. Moscovo era impressionante. Foi um período muito importante para mim, que deixou marcas profundas. (SCHEFER, 2015, p.142).



Imagem 1. Sarah Maldoror na equipe de *A Batalha de Argel* e com Sembène¹⁰.

Entre a criação do seu primeiro curta-metragem *Monangambé* (1968) e *Sambizanga* (1972), autores como Maria do Carmo Piçarra (2017, p. 150) destaca trabalhos como *Des Fusis pour banta* (1971), que se constituiu em um longa-metragem a respeito do papel das mulheres na luta contra o colonialismo em Guiné Bissau filmado na

¹⁰ A primeira é imagem cedida do curso do Cine-Sesc 2022 voltado para cineastas africanas e a direita extraída do catálogo da mostra *Sarah Maldoror A poesia da imagem resistente* em parceria com a Cinemateca Portuguesa e o Festival Indie Lisboa em 2021. Disponível em: https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/Maldoror_setembro21_web2.pdf Acesso em 12 ago. de 2022.

Argélia. Já Aleksandro Silva (2019, p.82) destaca ainda mais duas obras: *La Comunne, Louise Michel et nous*, de duração de apenas 13 minutos, filmada na França e *Saint-Denis sur avenir*, longa-metragem também realizado na França de 45 minutos. Há ainda, segundo o autor, *Viva la muerte* e *The poor and the proud* (“A short”, ambos), entre 1971 e 1972 e que carece de mais informações.

Dois anos antes de criação do seu primeiro curta, Maldoror colabora com a obra “*Elles* (1966), de Ahmed Lalle, filme dedicado às jovens argelinas pós-revolução” (SILVA, 2019, p. 73). Uma das filhas de Sarah Maldoror, Annouchka de Andrade, relata no momento que está sendo exibida a obra restaurada de *Sambizanga* no Brasil para a *Mostra Escofalante* na Cinemateca Brasileira, que Sarah Maldoror tem mais de quarenta e seis obras entre filmes, curtas e documentários, e na documentação interna, suas filhas¹¹ encontraram mais quarenta obras não concluídas. A grande dificuldade dos trabalhos de Maldoror é que a diretora não tinha direito de propriedade das suas obras, como é o caso de *Sambizanga*, do qual os demais produtores tinham direito intelectual da obra por quarenta anos e só após este período, poderia ser restaurada a pedido de Martin Scorsese.

O primeiro longa-metragem angolano também foi realizado

¹¹ Annouchka de Andrade que é produtora cultural está se dedicando a preservação das obras da sua mãe. Segundo ela, o primeiro passo é encontrar os negativos e buscar os direitos de produção, além disso, restaurar as obras e legendá-las para português, inglês e espanhol. Após a morte de Sarah Maldoror, em virtude da Covid-19, três obras fílmicas estão sendo realizadas em sua homenagem, uma de ficção e duas de documentário. Annouchka ainda busca catalogar e doar o acervo pessoal de sua mãe para alguma entidade cultural de preservação e ainda realizar um livro-catálogo contendo toda a trajetória fílmica da diretora. Anteriormente a este processo, conhecemos apenas a obra cinematográfica de Anne-Laure Folly em homenagem à diretora. Entrevista de Annouchka de Andrade, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FjyaLX7-NtM> Acesso em 12 ago. 2022. A cineasta também esteve presente na equipe de Willian Klein, juntamente com seu marido Mário Pinto de Andrade, (*The Pan-African Festival of Algiers* de 1969). Klein também lançou ações vinculadas a movimentos como os Panteras Negras, como é o exemplo da obra *Eldridge Cleaver, Black Panther* de 1970.

por Maldoror. *Sambizanga* (1972) é a adaptação da obra literária de Luandino Vieira, *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1961) (PIÇARRA, 2013, p. 33), e tem como objetivo principal aprofundar questões presentes no seu curta anterior. O filme inicia-se com uma música alusiva a *Monangambé*, ao som das mesmas palavras, mostrando a importância do trabalho para a construção de uma nova nação. No filme é debatida a importância da descolonização realizada pelo colonizador português, que está prendendo pessoas pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado).

Apesar dessas produções isoladas¹², é apenas em 1975 (ano da descolonização e do início da primeira guerra civil), que por parte de diversas equipes, em Luanda, inicia-se a estatização e criação dos mecanismos de produção de imagem fílmica. É neste período que diferentes mecanismos, como a Televisão Popular de Angola (TPA), atualmente Televisão Pública de Angola (TPA), Laboratório Nacional de Cinema (LNC) e, posteriormente, o Instituto Angolano de Cinema (IAC), começam a se constituir. Neste primeiro momento, era urgente a construção de uma nova imagem em Angola, de uma

¹² Ainda na Guerra Anticolonial (1961-1975) houve uma série de reportagens internacionais que buscavam mostrar a importância da luta anticolonial, o caso mais conhecido foi o trabalho realizado por Augusta Conchiglia e seu companheiro Stefano de Stefani, que posteriormente produziram o filme *La Vittoria è Certa* (1971) e *Proposito Dell'Angola* (1971/3) juntamente com as bases do MPLA. No período era proibido a entrada de jornalistas estrangeiros em território angolano, como o caso dos jornalistas Robert Young e Charles Dorkins, que ao produzirem uma pequena reportagem-filme *Angola A Journey to War* para a NBC se filiaram a FNLA para adentrar-se ao confronto. Posteriormente a pequena reportagem-filme foi proibida pela NBC por seus conflitos internos (PIÇARRA, 2013, p. 17-31). Em contrapartida, foi feito um pequeno cine-jornal colonial *Actualidades de Angola*, que iniciou as suas atividades em 1957 e foi exibido até 1961, depois de uma breve interrupção, retorna ao ar em 1967 e encerra as suas atividades em 1975. O cine-jornal era projetado para fora de Angola e tinha como objetivo mostrar o terror da guerra anticolonial dado pelos movimentos “terroristas” que buscavam a independência. Essa versão de cine-jornalismo foi bastante propagada por emissoras como a Fox (PIÇARRA, 2013) e principalmente pela RTP, ao mesmo tempo que que Augusta Conchiglia trabalhava para a RAI, e fazia um contraponto das notícias lançadas por telejornais que apoiavam a manutenção do sistema salazarista. (PIÇARRA; PIMENTEL, 2013).

memória coletiva, mas que levasse em consideração a importância da participação dos militantes da guerra anticolonial. Conforme Carvalho¹³ (2008, p. 388-9):

(...) a já então TPA, pode desde a sua primeira emissão, difundir o cinema angolano feito por angolanos. Assim poderá resumir, em nosso parecer, o surgimento do cinema angolano, desde que não se perca de vista a participação de militantes nacionalistas nas filmagens de documentários realizados anteriormente por cineastas estrangeiros na frente da luta de Libertação. A cinematografia angolana está ligada como se vê, uma característica predominante: a da urgência. (...) Estávamos perante a evidência explícita do nascimento de um novo país africano, de uma consciência nacional alargada pela independência a toda a extensão de um território ainda ontem dividido num considerável número de ex nações (...).

Em 1975 é criada a Promacine, produtora que busca dar continuidade aos trabalhos da Cinangola. A Cinangola foi uma produtora cinematográfica vinculada ao cinema colonial português. Na realidade, grande parte das estruturas fílmicas em Angola foram reaproveitadas daquelas tecnologias portuguesas. Não havia equipamentos nem cursos de capacitação para a produção e promoção audiovisual, o que fez os primeiros técnicos e diretores literalmente

¹³ Ruy Alberto Duarte Gomes de Carvalho foi um escritor, antropólogo e cineasta. Nasceu em Santarém (Portugal) em 1941, faleceu em Swakopmund (Namíbia), em 2010. Trabalhou como técnico agrícola e como operário numa cervejaria colonial portuguesa. Nos anos de 1972 vai para Londres estudar cinema e ao regressar em Angola é admitido pela TPA. Em 1983 adquire a nacionalidade angolana e vai para *École des Hautes Études de Sciences Sociales*, em Paris estudar antropologia, mesmo período que produz a obra *Nelisita*, que para diversos especialistas é o filme angolano legitimamente angolano por suas características de produção. A obra se aproxima de diversos contos angolanos e traz uma aproximação evidente da corrente cinematográfica proposta por Jean Rouch, onde fala sobre a busca de um equilíbrio dentro dos “cinemas africanos”.

realizarem filmes com a câmera na mão e algum incentivo de produção cinematográfica vinculada a blocos socialistas. Entretanto, ainda no período colonial, surgiram diversas salas de exibição de cinema em Angola, assim como cineclubes. Os cineclubes nem sempre eram favoráveis à manutenção do regime colonial português, o que fez a PIDE buscar interromper as sessões de cinema em Angola. Todavia, a pouca estrutura tecnológica deixada ainda pelo regime português e os movimentos cineclubistas são de extrema importância nesta fase devido às próprias dificuldades de tecnologia¹⁴.

¹⁴ Na obra *Angola Cinema* de Walter Fernandes e Miguel Hurst (org.), que teve apoio do Instituto Goethe, foi realizado um levantamento fotográfico dos cinemas em Angola que foram destruídos e daqueles que ainda estão abertos, mas inativos devido às suas condições físicas. Já Paulo Cunha, no segundo volume da coleção *Angola O nascimento de uma nação*, traz a importância do movimento cineclubista em Angola, que através de seus cineclubes (Huambo, Benguela, Lobito, Luanda, Huíla e Uíge) trouxeram diversos debates para a ex-colônia portuguesa, além da exibição de filmes internacionais e da criação de revistas específicas. A criação desses cineclubes ocorreu entre 1956 e 1959, mas a maioria teve seu término com o desenvolver da guerra anticolonial, iniciada em 1961, outros há indício do encerramento de suas atividades em 1963. O primeiro cineclubes surgiu em Huambo, em 1956, e ficou em vigor até meados de 1961. Inúmeras figuras públicas participaram deste cineclubes, incluindo Sócrates Dáskalos; já o cineclubes de Benguela, também de 1956, teve suas atividades realizadas até 1963, e dele pode-se destacar a aproximação de trabalhos etnográficos, graças à aproximação de um de seus integrantes, com o trabalho de Ruy Duarte de Carvalho. O cineclubes de Lobito teve suas atividades iniciadas em 1957, “imitando” as atividades de Benguela e de Huambo. Este possui uma vasta programação fílmica, realizando pequenos festivais voltados para o cinema amador. O cineclubes de Luanda foi fundado, oficialmente, em 1958, e contou, no seu início, com 800 sócios, onde, posteriormente, 562 deles foram eliminados, por não atender os critérios estabelecidos pelo cineclubes. Ele possuía, além de uma vasta programação cinematográfica e a publicação de revistas próprias, a exibição de programas próprios. Sua entrada era uma das mais caras do período (cerca de 20 escudos), e contava com a presença de nomes como António Cardoso, João Silva e Antero Abreu. Posteriormente, em Luanda, surgiu mais um cineclubes. Em Huíla-Sá da Bandeira, o cineclubes entrou em vigor em 1959, realizando suas atividades até, aproximadamente, 1962. Sobre os cineclubes do Uíge e Moçâmedes, há ainda carência de mais informações (CUNHA, 2013, p. 44-57). As salas de cinema eram frequentadas por assimilados (angolanos que foram “aportuguesados”). Os espaços dos cineclubes muitas vezes se tornaram um espaço para o debate clandestino para a independência, mas as salas de cinema, que também eram o principal espaço musical e de teatro ao estilo moderno tropical, passavam por condutas de vestimentas e de alimentos como forma de distinção social (FERNANDES; HUST, 2015, p.11-20). Por exemplo, não era permitido o consumo de alimentos comprados fora do espaço. Refrigerantes como a Coca-Cola eram altamente consumidos como forma de distinção social (FERNANDES; HUST, 2015, p. 13). Dentro da programação destes espaços houve a

Em 1975, encerram-se as atividades da Promacine, abrindo espaço em definitivo para a consolidação Laboratório Nacional de Cinema e a criação e consolidação do Instituto Angolano de Cinema (1977)¹⁵. Luandino Vieira¹⁶ pensou em um projeto de cinema nacional, do qual algumas equipes estrangeiras fizessem parte (ABRANTES, 2015, p. 15-17). Os franceses da Unicité, os cubanos do Instituto Cubano Del Arte e Industria Cinematográficos (ICIAC), bem como outros blocos vinculados a movimentos socialistas, estiveram presentes neste processo (GRAY,2015). António Ole, Ruy Duarte, Orlando Fortunato, Óscar Gil e Adrúbal Rebelo¹⁷ foram alguns dos diretores que mais se destacam no período. No contexto internacional, além das estruturas cubanas e da Unicité, havia outras estruturas, como a equipa Angola Ano Zero, financiada pelo Instituto Português de Cinema, de que participaram os irmãos Henriques-Francisco, Carlos e Victor (ABRANTES,2015). Nas obras individuais, destaca-se o trabalho do italiano Gaetano Pagano, que realizou uma obra juntamente com o Instituto Na-

participação de cantores como Roberto Carlos estiveram em Angola ainda no período colonial. Dentro da programação do cinema, havia uma vasta programação que incluía filmes da Disney até filmes de ação (FERNANDES; HUST, 2015, p.11-20).

15 Mesmo ano da crise e da remodelagem do MPLA (BITTENCOURT, 2002).

16 José Vieira Mateus da Graça (Luandino Vieira) foi um escritor português que adquiriu nacionalidade angolana nos anos de 1970. Seus escritos foram de bastante impacto na literatura angolana, como vimos anteriormente, suas narrativas serviram de inspiração para as obras de Sarah Maldoror. Sua principal obra *Luuanda*, ainda não possui adaptação cinematográfica. A obra *Luuanda*, escrita ainda na prisão, recebeu um prêmio literário mesmo com as restrições da PIDE. Apesar de não estar explicitamente em nenhuma produção fílmica, trechos da obra são citados em diferentes filmes, como por exemplo, no filme *Angola, Saudades de quem te ama* de Richard Pakleppa.

17 António Ole apesar de suas produções cinematográficas têm se dedicado como artista plástico. A respeito do antigo diretor há o documentário feito por Rui Simões intitulado *Ole, António Ole*, produzido pela Real Ficção. Já Orlando Fortunato, dirigiu o filme *O Comboio da Conhoca*, obra resultante do apoio da IACAM. Adrubál Rebelo tem buscado realizar algumas obras isoladas. Por fim, Oscar Gil foi presidente de um órgão de associação de cinema em Angola (APROCIMA) e faz alguns trabalhos de aproximação com a rede televisão Record brasileira, que é um canal aberto em algumas regiões de Angola.

cional de Cultura, em Angola, e da Radiotelevisão Sueca, chamada *Havemos de Voltar*.

A respeito do ICAIC¹⁸, sua produção foi iniciada em 1975 a partir da chamada Operação Carlota que, em linhas gerais, foi uma intervenção militar cubana maciça de apoio ao MPLA contra as frentes da FNLA e da UNITA. Para Gray (2015), diretores como Santiago Álvarez, José Massip, Fernando Pérez e Miguel Fleitas foram alguns dos diretores mais atuantes deste cinema. Já na Unicité, Luandino Vieira, em nome da TPA, convidou o coletivo francês para dar auxílio em Angola (GRAY, 2015, p. 61-67). O diretor de fotografia Bruno Muel, além de Antoine Bonfati, engenheiro de som, e do jornalista Marcel Trillat, que já atuaram na Argélia, com participação na obra *Algerie, Année Zero* (1962), de Jean Pierre Sergeant e Marceline Loridan, foram para Angola auxiliar a recente nação. Nessa demanda, a pedido de Vieira, alguns técnicos surgiram para auxiliar a criação de obras como *Sou Angolano e Trabalho com Força*; os diretores da Unicité também foram responsáveis pela importante obra *Guerre du People na Angola* (1975) (GRAY, 2015).

¹⁸ A respeito da continuidade da presença cubana em Angola até o final dos anos de 1989 foi realizada a obra *La Guerra de Angola*, organizada por Marina Rey Cabrera. A publicação consolida a importância das Forças Armadas Populares de Libertação de Angola (FAPLA), que no final dos anos de 1980 já deveria ter sido extinta do território angolano, abrindo espaço para as novas eleições de 1991. A maioria dos filmes cubanos retratam a importância das FAPLA, se constituindo em filmes tanto de docudrama em campo de guerra, ou de produções documentais como a de Miguel Fleitas (1975) *La Guerra de Angola*. Outra obra que esclarece inicialmente o processo de produção do cinema em Cuba, é o resultado da tese de Mariana Villaça, *Cinema Cubano, Revolução e Política Cultural*, que apesar de falar especificamente sobre o caso de produção fílmica em Cuba, traz alguns subsídios para entendermos o resultado da produção fílmica cubana em Angola.



Imagem 2. Fachada do Instituto Angolano de Cinema, atualmente Assembleia de Angola.

Na cinematografia angolana é interessante, sobretudo, relatar a importância do trabalho de Ruy Duarte de Carvalho. Em 1975, Ruy Duarte realizou um documentário chamado *Uma Festa para Viver*, que retrata o cotidiano de pessoas comuns aguardando a independência de Angola. Realizada poucos dias antes da independência, a obra tem início com o slogan do MPLA cujo objetivo era tecer a identidade da independência através da luta do partido. O filme foi exibido em kombis, que eram uma espécie de cine-móvel, já que nem todas as pessoas tinham acesso à televisão e ao cinema. Deve-se levar em consideração que as taxas de analfabetismo neste período eram ainda muito elevadas, e a independência de Angola não ocorreu de forma homogênea em todos os lugares, muito menos na sua proclamação, na qual surgiu a República Popular de Angola e a República Democrática de Angola. Nesse sentido, a obra atingiu a linguagem fílmica, o papel de ensino ao informar sobre a independência.

A partir de 1980, com impasses ainda desconhecidos, há uma redução da produção de cinema em Angola. No entanto, é em 1982 que a TPA produz a série *Cinema Nosso* para a divulgação de diversos filmes angolanos. José Mena Abrantes (2015, p. 26-30) retrata que houve um declínio nas produções angolanas colocando o término de algumas atividades em 1982. Já Ferreira (2016) relata o encerramento das estruturas estatais em meados de 1986. Pode ter ocorrido um declínio financeiro nas produções devido à própria conjuntura de guerra civil, porém as diferentes estruturas filmicas do LNC e do IAC ainda foram ativas até 1990, como mostra a obra *Como Faz Correr o Quim* de Mariano Bartolomeu. Conforme a dissertação de Martins (2014), houve - nos anos de 1990 - a tentativa de compra dos filmes angolanos produzidos pelo IAC e pelo LNC por uma empresa privada chamada Edecine. Porém, várias películas não estão mais disponíveis devido a um suposto incêndio nas antigas estruturas de produção cinematográfica. Ainda, a partir de Martins (2014), as estruturas cinematográficas angolanas resistiram de certa forma a segunda guerra civil, a Guerra pós-eleitoral (1992-2002), nos anos de 1990, possuindo o nome de Instituto Nacional de Indústrias Culturais, órgão vinculado e anexado com a União dos Escritores Angolanos¹⁹. Após 2003, com o término da guerra no ano anterior, surge o IACAM (Instituto Angolano de Cinema, Audiovisual e Multimédia), que está vigente até os dias atuais.

¹⁹ Infelizmente carecemos de maiores informações até o presente momento da criação deste órgão anterior ao IACAM. Sem dúvidas o LNC e o IAC ficaram ativos até 1990 devido ao ano de diversas produções que já foram verificadas. Sabe-se que, a partir dos anos de 1990 muitos cineastas angolanos saem de Angola devido à própria conjuntura da guerra civil e a promessa de eleições livres no país, que apesar de ocorrerem em 1991, passou por diversos confrontos internos entre o MPLA e a UNITA, gerando uma segunda guerra civil, além do término da Guerra Quente. Utilizamos o conceito de Guerra Quente, ao invés de Guerra Fria, baseados no trabalho de Shubin (2008), pois o conceito de Guerra Fria não dá conta dos diversos acontecimentos ocorridos no continente africano e asiático.

Como vimos anteriormente, a ideia de uma construção de um cinema angolano, desde seus primórdios, não estava desconectada de diversos movimentos cinematográficos de viés socialista internacionais. Ou seja, apesar de haver uma ideia de uma construção cinematográfica nacional, o cinema angolano, por todo o processo histórico da independência de Angola e da Guerra Quente, juntamente com a consolidação da República Popular de Luanda, atraiu diversas frentes cinematográficas distintas.

Na atualidade há diversos trabalhos filmicos que nos auxiliam a entender um pouco sobre a história de Angola fora do território angolano. *Independência*, realizado pela Associação Tchiveka de Documentação - entre outras obras produzidas pela Geração 80 e/ou ainda de iniciativas independentes - tem sido importante para entendermos a relação cinema-história.

Entretanto, como podemos abordar estas questões em sala de aula? Primeiramente, devemos desconstruir a imagem de uma “África-país” e relatar, brevemente, as múltiplas Áfricas, afinal, estamos abordando sobre um continente. Através de diferentes imagens de espaços urbanos, por exemplo, podemos desconstruir um pouco sobre o imaginário de “uma África savana”. Nesse aspecto, há inúmeras imagens da cidade de Luanda que podem ser utilizadas em sala de aula. Posteriormente, podemos escolher um filme ou o trecho de um filme, tanto do período do IAC/LNC ou posterior (a partir de 2003) e relatar os impasses que esta sociedade passou, sempre observando inúmeros elementos como quem produziu a obra filmica, financiamentos, a questão do som dentro da obra, etc.

Napolitano (2003) destaca a utilização do recurso filmico em sala de aula. Partindo sobre o cinema e a escola, seus problemas e possibilidades, o autor destaca os usos do cinema para a educação e ensino de História. O recurso fílmico deve ser inserido no contex-

to escolar através de uma contextualização inicial e nunca sozinho como uma “aula dada” (NAPOLITANO, 2013, p. 13). Além disso, deve se levar em conta as seguintes observações: primeira, qual o objetivo didático pedagógico geral da atividade; segundo, qual o objetivo didático pedagógico do filme; terceiro, o filme é adequado à faixa escolar etária e ao público-alvo; quarto, o filme pode ser exibido na íntegra ou a atividade se desenvolverá a partir de alguns recortes de cenas? (NAPOLITANO, 2003, p.19). Além disso, é necessário articular a utilização das obras com o conteúdo curricular e a sua aplicabilidade para a compreensão do uso de conceitos (NAPOLITANO, 2003, p.19).

Neste último sentido, da relação entre o conteúdo curricular e a aplicabilidade para o uso de conceitos, diversas obras angolanas poderiam ser utilizadas não apenas na parte curricular de “História da África”, mas, igualmente, nas aulas de Guerra Fria/Quente, explicando o porquê muitas vezes a concepção de uma Guerra Fria foi quente no continente africano e asiático. Além disso, algumas obras produzidas ainda no período do IAC/LNC podem ser utilizadas para trabalhar a relação estatal e a produção de regimes de memória, através de diversos mecanismos, entre eles, o cinema.

Sabemos que antiga união soviética realizou um programa de aproximação de jovens africanos ou em diáspora em virtude de impasses relacionados a Guerra Fria/ Guerra Quente. Além da formação “dada”, a própria conectividade destas redes auxilia o entendimento do historiador que busca a aproximação com a História Global (CONRAD, 2019, p. 61-75). A partir do estudo das redes transnacionais e das conexões dos intelectuais pós-coloniais, podemos trazer novos olhares as múltiplas histórias das Áfricas, rompendo com uma visão estereotipada que ainda está presente no nosso senso-comum de uma África-país vinculada a biblioteca colonial

(MUDIMBE, 2013). Além disso, estes circuitos de interconectividade também passavam pela Europa, através de redes de intelectuais na França, Portugal, Itália, entre outros países. Desprovincializar a Europa como centro (CHAKRABARTY, 2008, p. 29-54) e integrá-la como um espaço de rede de conexão, faz-nos compreender elementos de campos como os estudos subalternos no Brasil e na América Latina, do qual também passaram por movimentos distintos como a ideia de um terceiro cinema e/ou a criação de grupos e movimentos como o caso do Grupo Modernidade/Colonialidade (BALLESTRIN, 2013, p. 89-117).

Fanon (2008, p. 27) aborda que para o “negro” foi dado o lugar de outro na modernidade a partir do projeto do iluminismo, “O negro quer ser branco. O branco incita-se a assumir a condição de ser humano”. Neste sentido, estas produções cinematográficas iniciais com trabalhos como de Paulin Vieyra, Ousmane Sembène, Sarah Maldoror, buscavam através da imagem dar voz para lugares ainda em processo de descolonização ou independência. Como afirmou Maldoror em entrevista:

RS - *Monangambée* é um filme extraordinário do ponto de vista estético. Filme expressionista ao nível plástico, é notória a influência da escola russa na sua montagem. Ao realizar *Monangambée*, tinha a intenção de criar uma estética anticolonial, isto é, de se estabelecer as condições formais para a emergência do cinema africano e de uma estética cinematográfica negra?

SM – Poderíamos dizer que sim, embora, para mim, o cinema sempre seja uma descoberta, uma descoberta que desfaz certas construções culturais. É paradoxal que seja necessário ir a museus europeus e não a museus africanos para ver arte africana. Há toda uma construção cultural por detrás e é a isso que me refiro. (SCHEFER, 2015, p.146-147).

Mbembe (2001, p. 171-209) alerta para os diferentes usos das formas de auto-inscrição (ou na versão portuguesa - Formas africanas da escrita de si) onde elementos distintos como a escravidão, o colonialismo e o apartheid devem ser analisados com cuidado, enquadrando as diferentes correntes nacionalistas e marxistas do continente africano e as questões das suas produções historiográficas. Desse modo, as próprias formas nativistas de produção de múltiplos marxismos no continente africano devem ser exploradas na relação de suas redes. A partir do cinema produzido em Angola, podemos traçar alguns elos sobre como foram os múltiplos socialismos em solo africano.

Todos nós - muitas vezes - conhecemos grandes escolas de cinema “europeu” e costumamos abordá-las com cuidado, identificando seus países: *cinema francês*, *cinema italiano* etc. O mesmo cuidado também deve ser utilizado para e com o continente africano. Portanto, a cinematografia angolana não é a cinematografia do continente. Cada país tem seus aspectos históricos, geográficos e sociais distintos, apesar de serem entrelaçados. Shoahat e Stam (2006) e Mudimbe (2013) vão, nesta direção, onde devemos levar em consideração as múltiplas estruturas coloniais deixadas no continente e reconhecer a multiplicidade e diversidade do continente. Ainda há uma “tarzanização”²⁰ do continente africano, que nos impede de olhar para as múltiplas áfricas e para casos específicos de cada localidade e, sobretudo, as redes intra e extra-africanas das suas histórias nacionais e transnacionais.

²⁰ Reforço das lógicas de circulação de imagens do Tarzan.

ATOS FINAIS...

Em se tratando de um continente onde ainda há estereótipos comuns de uma África-país, ligados às “savanas” e à “selvageria” com o uso recorrente de imagens estilo Tarzan ou Globo Repórter, investigar a rede de intelectuais presentes no contexto transnacional de diversos países do continente africano, europeu e americano pode nos auxiliar a perceber outras formas e redes de sociabilização históricas.

O caso angolano é apenas um dos casos dentro dos “cinemas africanos”. Abordamos aqui “cinemas africanos” com aspas, pois frequentemente essa nomenclatura exclui e excluiu diferentes formas cinematográficas dentro de festivais de cinema ou as anexando na categoria de “cinema mundo”. O caso da construção da cinematografia angolana, apesar de ser em seus anos iniciais uma cinematografia “nacional”, desde seu início mostra elementos de uma cinematografia “transnacional”, principalmente através da nacionalidade de seus diretores e das formas de financiamento das diferentes obras angolanas.

O caso de Angola reflete a urgência de pensarmos cada vez mais uma história global, em um sentido transversal, que aborda a multiplicidade das frentes e de participações de outros países tanto no período anterior à independência angolana, como no período da Guerra Fria/Quente. Além disso, retira o conteúdo de história da África de dentro da caixinha “África” nos bancos de currículos escolares e inclui cada vez mais a “História da África” dentro da disciplina de História. As múltiplas frentes argelinas, portuguesas, italianas, cubanas, moçambicanas - e de vários outros países - merecem ser melhor analisadas dentro da historiografia e da cinematografia angolana.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, José Mena. Cinema Angolano: Um passado com um futuro sempre adiado. IN: PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (ORG). *Angola o Nascimento de uma nação*. Volume III: O cinema da Independência. Lisboa:Guerra e Paz,2015.

ANDRADE, Annouchka de. “Um olhar sobre o mundo”, IN: Monteiro, Lúcia Ramos (org.). *África(s): cinema e revolução*. São Paulo, Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016.

BALLESTRIN, Luciana. América latina e giro decolonial. *Revista brasileira de ciência política*, n.11. Brasília, maio-agosto, 2013.

BITTENCOURT, Marcelo. “*Estamos juntos*” o mpla e a luta anticolonial (1961-1974). 2002. 724f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2002.

CABRERA, Mariana Rey (org). *La Guerra de Angola*. Havana: Editora Política, 1989.

CAHEN, Michel. Anticolonialism & Nationalism: deconstructing synonymy, investigating historical process. IN: MORIER-GENOUD (ORG.). *Sure road? Nationas e nationalisms in Guinea, Angola and Mozambique*. Leiden: Brill, 2012, p. 1-30.

CARVALHO, Ruy Duarte. *A câmara, a escrita e a coisa dita...fitas textos e palestras*. Lisboa: Edições Cotovia, 2008.

CHAKRABARTY, Dipesh. Introducción - La ideia de provincializar Europa. In: CHAKRABARTY, Dipesh. *Al margen de Europa*. Barcelona: Tusquets, 2008.

CONRAD, Sebastian. Abordagens concorrentes e História Global: uma abordagem distinta. In: CONRAD, Sebastian. *O que é História Global?* Lisboa: Edições 70, 2019, p.53-110.

CUNHA, Paulo. A alvorada do cineclubismo. IN: PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (ORG). *Angola o nascimento de uma nação*. vol.II. Lisboa: Guerra e Paz, 2013.

Entrevista de Annouchka de Andrade. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=FjyaLX7-NtM>. Acesso em 12 ago.

FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Walter; HURST, Miguel. *Angola Cinemas*. Alemanha: STEIDL; Goethe Institut, 2015.

FERREIRA, Carolin. O drama da descolonização em imagens em movimento- A propos do “nascimento” dos cinemas luso-africanos. *Estudos Linguísticos e Literários*, n. 53, p. 1-45, 2016.

GRAY, Ros. Linhas claras num mapa internacionalista: cineastas estrangeiros em Angola durante a independência. IN: PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (ORG). *Angola o nascimento de uma nação*. vol. III. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.

MARTINS, Charles Douglas. *As Novas Representações do Cinema Angolano: Narrativas e Produções de Alteridades*. 2014. 105f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) -Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. *Estudos Afro-asiáticos*, n.1, 2001.

MELÍCIAS, Tomás. *O feitiço do moderno: Jonas Savimbi e seus projetos de nação angolana (1966-1988)*. 2017. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

MPLA. *Angola a tentativa de golpe de estado de 27 de maio de 1977*. Angola: Informação do Bureau político do MPLA.

MUDIMBE, Valentin. *A invenção da África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Ramada: Edições Pedagogo, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema em sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2003.

PÉLISSIER, René; WHEELER, Douglas. *História de Angola*. Lisboa: Tinta da China, 2013.

PIÇARRA, Maria. Angola: (Re-) Imaginar o nascimento de uma nação no cinema militante. Disponível em: https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/55214/1/2018_Picarra_Angola.pdf Acesso em 11 ago. 2022.

PIÇARRA, Maria. O Cinema é uma arma. In: PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (ORG). *Angola o nascimento de uma nação*. vol.II. Lisboa: Guerra e Paz, 2013.

PIÇARRA, Maria. Os cantos de Maldoror: cinema de libertação da “realizadora romancista”. *Mulemba*, Rio de Janeiro, vol. 9, n.17, p. 14-29, julho/dezembro 2017.

PIMENTA, Fernando Tavares. *A descolonização de Angola e Moçambique*. O comportamento das minorias brancas (1974-1975). Goiás: Editora UFMG, 2015.

PIMENTEL, Joana. Imagens de Angola colonial na coleção da cinemateca portuguesa. In: PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (ORG). *Angola O nascimento de uma nação*. vol.II. Lisboa: Guerra e Paz, 2013.

MALDOROR, Sarah. A poesia da imagem resistente em parceria com a Cinemateca Portuguesa e o Festival Indie Lisboa em 2021. Disponível em: https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/Maldoror_setembro21_web2.pdf Acesso em 12 ago. de 2022.

SCHEFER, Raquel. Sarah Maldoror: o cinema da noite grávida de punhais. Entrevista de Raquel Schefer a Sarah Maldoror. In: PIÇARRA, Maria; ANTÓNIO, Jorge (org.). *Angola o Nascimento de uma nação*. Volume III: O cinema da Independência. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.

SHUBIN, Vladimir. *The Hot “Cold War”*: The USSR in Southern Africa. Michigan University: EUA, 2008.

SILVA, Alexsandro. Sarah Maldoror uma cineasta em diáspora. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/165112> Acesso em 11 ago. 2022.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica, multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

THIONG’O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré requisito para a prática criativa do cinema africano? IN: MELEIRO, Alessandra. *Cinema no Mundo*: Indústria, política e mercado. São Paulo: Iniciativa Cultural, 2007.

TRANSATLANTIC Cultures. Disponível em: <https://www.transatlanticcultures.org/en/catalog/paulin-soumanou-vieyra> Acesso em 11 ago, de 2022.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Black african cinema*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1994.

VIEIRA, José Luandino. *Luuanda*. Lisboa: Edições 70. União dos Escritores Angolanos, 1978.

VIEIRA, José Luandino. *Luuanda*. São Paulo: Ática, 1990.

VILLAÇA, Mariana. *Cinema Cubano Revolução e Política Cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

VYERA, Paulin. *Le Cinema African des origines à 1973*. França: Présence Africaine, 1975. WHEELER, Douglas; PÉLISSIER, René. *História de Angola*. Lisboa: Tinta da China, 2009.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A BATALHA de Argel. Direção: Gillo Pontecorvo. Argélia e Itália, 1966. ACTUALIDADES de Angola (Fragmentos). Direção: N/C. Portugal, 1957-1961. ALGERIE, Année Zero. Direção: Jean Pierre Sergent. França, 1962.

ANGOLA SAUDADES de quem te ama. Direção: Richard Pakleppa. África do Sul, Angola, Namíbia: 2006.

AS ARMAS e o Povo. Produção: Coletivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica. Portugal, 1975.

BALANÇO do Tempo na cena de Angola. Direção: Ruy Duarte de Carvalho. Angola, 1982.

CARAVANA. Direção: Rogélio Paris. Angola e Cuba, 1992. CARNAVAL da Vitória. Direção: António Ole. Angola, 1978.

COMBOIO da Canhoca. Direção: Orlando Fortunato. Portugal, França, Tunísia e Marrocos, 1989-2004.

ELDRIDGE Cleaver, Black Panther Direção: Willian Klein. Argélia, França, 1970.

FESTIVAL Panafrican d'Alger - The Algiers Pan - African Festival. Direção: Willian Klein. ALGÉRIA, Alemanha e França, 1969.

GUERRA en Angola. Direção: Miguel Fleitas. Cuba, 1976.

GUERRE du Peuple na Angola. Direção: Bruno Muel e Antoine Bonfanti. França e Portugal, 1975.

INDEPENDÊNCIA. Direção Mário Bastos. Angola:2015.

MOIA: O Recado das Ilhas. Direção: Ruy Duarte de Carvalho. Angola, França e Portugal, 1989.

MONANGAMBÉ. Direção: Sarah Maldoror. Angola, 1968. *Ole, António Ole*. Direção: Rui Simões. Portugal, Angola, 2015.

NELISITA. Direção: Ruy Duarte de Carvalho.1982.

OLE, António Ole. Realização: Rui Simões. Portugal, 2013.

QUE faz Correr o Quim? Direção: Mariano Bartolomeu. Angola, 1991. SAMBIZANGA. Direção: Sarah Maldoror. Angola, Congo e França, 1972.

SARAH Maldoror ou la nostalgie de l'utopie. Direção: Anne-Laure Folly. Togo, 1999.

SÉRIE Presente Angolano, Tempo Mumuila. Realização: Ruy Duarte de Carvalho. 1977-1979.

SEMBENE! O pai do cinema africano. Direção: Samba Gadjigo e Jason Silverman. Senegal, 2015.

SÉRIE um só povo: Muíla, Mucubal-Muchimba e Cuanama-Mucandala - Macubal e Muchimba – Direção: Ademir Ferreira. Angola, 1977.

UMA FESTA para Viver. Direção: Ruy Duarte de Carvalho. Angola, 1975.

UN LUGAR Limpio y Bien Iluminado. Direção: Mariano Bartolomeu. Cuba, 1991.



O CAMPO DE PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DA NIGÉRIA: PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS PARA NOLLYWOOD

ANA CAMILA ESTEVES

Este capítulo busca contextualizar a formação do campo audiovisual nigeriano a partir das pesquisas realizadas especialmente por Jonathan Haynes (2000, 2016), Jade Miller (2016) e Emily Witt (2017)¹, também com as contribuições de Moradewun Adejunmobi (2015) e de outros teóricos pesquisadores do audiovisual da Nigéria. Os autores apresentam interesses diversos de pesquisa sobre o fenômeno de Nollywood, e aqui faço um esforço de, a partir das suas contribuições, situar o leitor nas dinâmicas de solidificação de um campo audiovisual com suas regras internas específicas, bem como de desenvolver uma análise sobre os desdobramentos dessa indústria

¹ O campo de pesquisa sobre Nollywood é imenso e tem crescido muito no próprio universo acadêmico nigeriano. Opto por convocar esses três autores em função dos livros que publicaram sobre o assunto, além do tempo de dedicação deles ao tema. Outra razão é que as obras referenciadas oferecem panoramas bastante completos sobre o contexto de surgimento de Nollywood, e cada publicação analisa fenômenos diferentes. Desse modo, considero que os três autores são hoje a base para se pensar um movimento de contextualização do campo audiovisual nigeriano.

no contexto contemporâneo de difusão de conteúdos audiovisuais no mundo.

Nas próximas páginas, atento para: o processo de formação de Nollywood e o desdobramento de uma “Nova Nollywood”; as disputas em torno do funcionamento da indústria e seus modos de abordar o cinema, o audiovisual, a linguagem, as narrativas e as dinâmicas de difusão; o espaço dos possíveis no qual foram tomadas decisões que permitiram a conquista de autonomia e capital simbólico por parte dessa nova geração; e quais são as novas configurações do campo estimuladas pela entrada da Netflix no contexto específico de difusão de conteúdos africanos em nível global.

Destaco, portanto, os seguintes aspectos do audiovisual da Nigéria: o surgimento de Nollywood e sua consolidação como indústria; os agentes responsáveis pela produção e pela difusão de filmes dentro e fora do país; e aqueles que entram em disputa por uma ideia de cinema nigeriano no contexto econômico nacional em um cenário de dissenso.

O SURGIMENTO DA INDÚSTRIA AUDIOVISUAL NIGERIANA: NOLLYWOOD

O que chamamos hoje de “Nollywood” é a mais bem-sucedida experiência de indústria audiovisual no continente africano. Objeto de estudo de uma grande quantidade de pesquisadores ao redor do mundo, o fenômeno Nollywood adquiriu importância, entre outras razões, pelo modo como pareceu “resolver” dois dos grandes dilemas do cinema africano pós-colonial: sua relação com o público do continente e sua autossustentabilidade.

Resultado de um pensamento estratégico essencialmente econômico e comercial, com base em experiências prévias com produ-

tos de cultura de massa nigerianos, como o teatro itinerante iorubá e as *soap operas* (MILLER, 2016), Nollywood não nasceu do amor pelo cinema ou da necessidade de os africanos conquistarem seu direito de construir suas próprias narrativas filmicas – motivações vinculadas ao nascimento dos cinemas africanos pós-independências (UKADIKE, 1994; THIONG’O, 2007). Essa dissociação se reflete na quantidade de filmes produzidos com baixíssimo orçamento e equipes amadoras que nunca tiveram formação em cinema, mas que conquistaram os públicos locais especialmente por representarem “os desejos coletivos dos nigerianos, as histórias das suas vidas cotidianas, as suas fantasias e ansiedades” (DIAWARA, 2009, p. 73).

Desde que os africanos se apropriaram da técnica cinematográfica e começaram a fazer seus próprios filmes, precisamente a partir dos anos 1960, para esses novos cineastas surgiram dois desafios fundamentais: primeiro, o de produzir imagens sobre o continente que divergissem do imaginário criado pelos colonizadores sobre a África e os africanos; segundo, o de conquistar as audiências nativas, acostumadas às narrativas ocidentais e sem qualquer referência do que seria uma produção interna de imagens sobre a África “real”, de quem é “de dentro”². A primeira geração de cineastas africanos, a partir da classificação de Mahomed Bamba (2008), cujos mais notáveis nomes são os de Ousmane Sembène, Med Hondo e Djibril Diop Mambéty, estava preocupada com a descolonização do olhar e com a conquista e a garantia do direito de narrar suas próprias experiências e subjetividades. Tais cineastas fazem parte de uma corrente de pensamento que instituiu o cinema africano como uma arte política, de resistência, e seus primorosos filmes são hoje um marco dessa cinematografia autoral, a qual representa um rompimento com

² Uma vasta bibliografia se dedica a esse tema, e indico especialmente Diawara (1992) para uma perspectiva histórica dos cinemas africanos.

o imaginário colonial viciado e estereotipado dos filmes produzidos no continente até então pelos europeus.

Porém, como hoje se sabe, títulos como *La Noire de...* (de Ousmane Sembène, 1966), *Ó, Sol (Soleil Ô)*, de Med Hondo, 1967) e *Touki Bouki: A Viagem da Hiena (Touki Bouki)*, de Djibril Diop Mambéty, 1973) foram bem recebidos em festivais de cinema europeus e ignorados pelas audiências africanas³. Suas narrativas, pouco semelhantes à linguagem mais popular de um cinema estrangeiro até então consumido no continente, não caíram no gosto do público, tornando-se o clichê dos filmes de autor, ou “filmes para festival” (BAMBA, 2007, 2011) – condição na qual os cinemas africanos permanecem até os dias atuais. O dilema enfrentado por esses cineastas, de fazer filmes ao mesmo tempo políticos e populares, perdurou por décadas, e ainda hoje os realizadores encontram dificuldades em engajar os públicos africanos do mesmo modo que os filmes estrangeiros o fazem, especialmente os de Hollywood.

Ao longo do tempo, os filmes africanos aumentaram bastante em número de lançamentos e diretores atuantes, porém a maioria ainda está subjugada às instâncias de consagração europeias e estadunidenses, mercados desejados e sem os quais não há chances de produção e de exibição fora de circuitos restritos – marcadamente, os festivais e a academia. Os cinemas africanos, portanto, raramente

³ Jonathan Haynes (2000) relata a surpresa ao constatar que seus alunos de 1997 do Department of Theatre Arts da University of Ibadan nunca haviam visto filmes africanos (que não fossem os vídeos nigerianos), tampouco os filmes nigerianos em formato celuloide (como os do Ola Balogun e Tunde Kelani, por exemplo). “Os estudantes compreendiam a análise dos problemas que a produção de cinema africano enfrenta e com frequência concordavam apaixonadamente com as motivações culturais nacionalistas dos cineastas africanos conforme ouviam a respeito delas, mas tinham grandes dificuldades em imaginar como seria um filme de Ousmane Sembène ou de Souleymane Cissé” (p. 12, tradução nossa). Original: “The students understood the analysis of the problems African cinema production faces, and they often agreed passionately with the cultural nationalist motivations of African filmmakers as they heard about them, but they had great difficulty imagining what a film by Ousmane Sembène or Souleymane Cissé would look like”.

atingem o seu próprio público, seja pela linguagem, seja pela falta de salas de cinema, seja pelas dificuldades de distribuição que impedem a circulação comercial dos filmes na África e no resto do mundo, seja ainda pelas relações com investidores europeus, que privilegiam audiências ocidentais (ESTEVES; LIMA, 2018). Em sua contextualização sobre os problemas estruturais que impedem que os filmes alcancem o público africano, o pesquisador Jonathan Haynes aponta:

O cinema africano politizado deveria estar engajado com o seu público em um projeto de mudança social, mas o público coeso e mobilizado necessário é difícil de encontrar, e sempre foi difícil para cineastas africanos sequer se dirigirem a públicos africanos por causa dos contínuos e intratáveis problemas da distribuição de cinema na África, onde filmes estrangeiros, despejados de maneira barata pelos distribuidores internacionais, sobrecarregam o mercado e praticamente monopolizam as salas de cinema. Os próprios cineastas africanos [...] tiveram que aceitar um direcionamento mais comercial e as “parcerias” com coprodutores europeus como um elemento padrão necessário para realizar os filmes, dada a fraqueza de seus mercados domésticos, o fracasso em sustentar instituições pan-africanas para produção e distribuição e a ausência de um apoio efetivo de seus próprios governos. (HAYNES, 2000, p. 7, tradução nossa⁴).

⁴ Original: “Politicized African cinema is supposed to be engaged with its audience in a project of social change, but the requisite cohesive, mobilized audience is hard to come by, and it has always been difficult for African filmmakers to address African audiences at all because of the continuing intractable problems of cinema distribution in Africa, where foreign films, dumped cheaply by international distributors, overwhelm the market and nearly monopolize the cinema theaters. African filmmakers themselves [...] have had to come to terms with a more commercial orientation and with “partnership” with European coproducers as a standard element in the making of films, given the weakness of their domestic markets, the failure to sustain pan-African institutions for production and distribution, and the absence of effective support from their own governments”.

A Nigéria é um caso à parte nesse contexto. A cultura cinematográfica no país, que atualmente tem uma população de cerca de 216 milhões de pessoas, tornou-se muito popular entre os nigerianos, mas também nas comunidades diaspóricas, mais expressivamente nos Estados Unidos e na Inglaterra. Milhares de títulos foram lançados desde sua formação, no início da década de 1990, tornando o país um importante exportador cultural cujos produtos dominam o continente africano e o público africano em todo o mundo. Em 2014, por exemplo, o governo nigeriano estimou que a indústria era um setor de 3,3 bilhões de dólares, com 1.844 filmes produzidos somente em 2013⁵.

Em 2021, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*, ou UNESCO) publicou um relatório sobre o atual cenário do campo do cinema em todo o continente africano, com uma análise de cada região e um perfil de cada país. Segundo o relatório, a indústria fílmica nigeriana atualmente emprega mais de um milhão de pessoas de forma direta e indireta nas áreas de produção, distribuição e exibição, produzindo cerca de 50 filmes por semana. Nollywood realizou 2.599 filmes em 2020 de acordo com o *National Bureau of Statistics* (UNESCO, 2021), tornando-se a segunda maior indústria cinematográfica do mundo em termos de número de filmes produzidos, depois de Bollywood (da Índia) e antes de Hollywood. Desse número, apenas cerca de 200 filmes são lançados nos cinemas todos os anos, uma vez que a maioria das obras

⁵ É difícil, no entanto, manter esses dados atualizados a cada ano, uma vez que os números se multiplicam de forma avassaladora no país, dialogando com as mais diversas formas de distribuição da contemporaneidade. Alguns autores especializados em Nollywood (HAYNES, 2020; MILLER, 2016) afirmam que os dados referentes à indústria estão cada vez mais inacessíveis, em geral pela falta de transparência dos seus já poucos e nada transparentes órgãos reguladores. A informalidade que também caracteriza Nollywood não ajuda na tarefa de obtenção de dados concretos.

não é formatada para esse espaço, mas também pela falta de salas de cinema aliada a uma cultura de consumo de produtos audiovisuais em casa, na televisão. No cenário atual, as principais produtoras, em uma projeção de mais de cem empresas, incluem EbonyLife Films, Inkblot Productions, Film Trybe, Scene One Production, FilmOne Entertainment, Play Network Studios, Toyin Abraham Productions e BBB Media (UNESCO, 2021) – quase todas envolvidas com produções tanto de baixos como de altos orçamentos.

A essa indústria se convencionou chamar “Nollywood”, uma alusão direta à indústria estadunidense de Hollywood cunhada pela primeira vez por um jornalista nipo-canadense, correspondente no jornal *The New York Times* (ONISHI, 2002)⁶. Em linhas gerais, a indústria nollywoodiana se destaca pela lógica interna totalmente articulada com os modos de consumo de produtos culturais na Nigéria e pela autossuficiência em comparação à produção de outros países africanos com suas cinematografias emergentes. Para Manthia Diawara, um dos mais importantes teóricos e historiadores dos cinemas da África, entusiasta de Nollywood, a relevância da indústria voltada o consumo massivo direto para o vídeo está no fato de produzir narrativas que “representam um desejo coletivo inconsciente, para os espectadores nigerianos em primeiro lugar, depois para o resto da África e para a sua diáspora” (DIAWARA, 2009, p. 66), afastando-se substancialmente do projeto de cinema autoral, político e engajado que está nas origens dos cinemas africanos pós-coloniais.

[Os filmes de Nollywood] reconstituem as nossas fantasias acerca do Outro, os nossos medos e o colapso da ordem social em que vivemos. Entendo que

⁶ Em outra ocasião, discuto sobre as disputas em torno dessa nomenclatura, apontando como a relação Nollywood/Hollywood é uma demanda ocidental por uma referência de indústria cinematográfica e a forma como o nome foi atribuído e não autoatribuído (ES-TEVES, 2019).

a atração de Nollywood hoje em dia se baseia nestas fantasias, desejos narrativos e alegorias, apesar da má qualidade das imagens, do som e dos ângulos de filmagem. (DIAWARA, 2009, p. 66).

Todavia, não foi sempre assim. No período pós-independência, cineastas nigerianos como Adamu Halilu, Ola Balogun e Tunde Kelani produziram filmes em celuloide de forma independente por anos, representando uma leva de diretores que vinha de uma formação estrangeira na Europa, como muitos dos seus colegas de outros países africanos. Os realizadores buscavam estar em consonância com os esforços da cinematografia africana (e de países do chamado Terceiro Mundo) em expansão naquele momento e colaborar com um projeto político em busca de uma expressão autoral. Nesse sentido, o início da história do cinema nigeriano não se afasta tanto assim daquele de outras regiões do oeste africano, especialmente dos países de língua francesa. Como bem aponta Alejandra Val Cubero:

Essa nova onda de cineastas formados na França e na Inglaterra enfrentou inúmeros problemas para produzir e distribuir seus longas-metragens. Novos ares cinematográficos sopravam nos países chamados de Terceiro Mundo, os quais através de suas câmeras começaram a contar suas histórias, apesar de terem tido, como dissemos, pouco sucesso comercial. (CUBERO, 2015, p. 45, tradução nossa⁷).

Foi no início dos anos 1990 que esse cenário sofreu câmbios

⁷ Original: “Esta nueva ola de directores educados en Francia e Inglaterra hizo frente a innumerables problemas para producir y distribuir sus largometrajes. Nuevos aires cinematográficos soplaban en los países llamados del Tercer Mundo, quienes a través de sus cámaras empezaron a contar sus historias, pese a que tuvieron, como hemos dicho, un escaso éxito comercial”.

radicais com o aparecimento dos aparelhos eletrônicos e das fitas VHS na Nigéria. Jade Miller (2016) aponta para o fato de que é negligente pensar ou sustentar o discurso de que Nollywood surgiu “do nada”⁸. A autora faz um esforço de contextualização do nascimento da indústria a partir de uma perspectiva que leva em consideração a indústria cultural massiva da Nigéria nas décadas anteriores, com especial destaque ao teatro iorubá itinerante, fonte da qual Nollywood bebeu desde as suas origens. O imenso sucesso dos espetáculos itinerantes iorubá fez com que seus produtores passassem a gravá-los em celuloide para exibições ao vivo nos teatros, de modo a diminuir os gastos de viagem com equipes numerosas. De início, tratava-se apenas de apresentações filmadas, sem uma concepção de direção voltada para a linguagem fílmica, com o intuito de substituir a presença do espetáculo no palco. Com o tempo, esses projetos fílmicos ficaram mais robustos e passaram a ser feitos para consumo caseiro, gravados em VHS.

Como as *soap operas* eram bastante populares na época, veiculadas no NTA (*Nigerian Television Authority*), canal de televisão pública do país, um desses vendedores de fitas VHS, o comerciante Kenneth Nnebue (o mesmo que teve a ideia de gravar os espetáculos iorubá em vídeo), passou a comissionar *soap operas* em um formato menor, que coubesse nas fitas VHS que ele precisava comercializar. A ideia, combinada com o contexto social e político daquele mo-

⁸ A afirmação tem sido um lugar comum quando se fala sobre Nollywood nos mais diversos espaços, em geral para edificar sua colaboração para a história dos cinemas africanos. Penso que essa concepção vem do fato de, no âmbito das pesquisas sobre os cinemas africanos, existir um marcador que separa o contexto do cinema nigeriano e o dos países de língua oficial francesa, notadamente os do oeste do continente. Tal marcador tem como referência de “cinema africano” os filmes políticos e autorais de grandes nomes como Sembène, Hondo e Mambéty. Nesse sentido, Nollywood parece ter surgido “do nada” e sem diálogo com as outras cinematografias da África – e é notável que esses dois subcampos (Nollywood e “cinema autoral político”) raramente sejam estudados juntos como parte de um mesmo fenômeno.

mento (que resultou em um ambiente de muita violência, de pouca gente circulando em áreas públicas à noite e de fechamento das poucas salas de cinema que existiam na Nigéria), culminou no consumo de entretenimento em casa, que se tornou o espaço perfeito para que as fitas VHS com filmes baseados no sucesso das *soap operas* e do teatro itinerante funcionassem.

A forma de vender essas fitas também foi pensada estrategicamente: elas eram enviadas para as lojas de venda de eletrônicos, de forma que a presença de um produto servia de incentivo à compra do outro. Kenneth Nnebue⁹ é, portanto, um nome chave para o *boom* da indústria audiovisual da Nigéria e foi o responsável pela produção do filme hoje considerado o primeiro e grande marco de Nollywood: *Living in Bondage*. Lançado em 1992 e todo falado em ibo¹⁰, o filme dirigido por Chris Obi Rapu foi gravado em uma câmera VHS e com orçamento baixíssimo, porém com atores reconhecidos das *soap operas* e com um sistema de distribuição em *pack* que remetia aos *packs* de filmes estrangeiros, dando um aspecto de profissionalismo.

O sucesso de vendas revelou, na verdade, o sucesso do formato, e ainda que Nnebue não tenha tido o retorno financeiro do seu investimento – especialmente por conta da pirataria, problema que persiste até hoje –, estava seguro de que aquela fórmula renderia lucros. Portanto, ele insistiu e em 1994 lançou outro filme importante, *Glamour Girls* (dirigido por Chika Onukwufor), seu primeiro investimento em uma narrativa falada em inglês, marcando também o

⁹ Para uma análise do pioneirismo de Kenneth Nnebue no contexto de Nollywood e dos seus filmes mais importantes, ver Shaka (2003) e Haynes (2011). Neste, o pesquisador propõe uma análise autoral da trajetória de Nnebue, especialmente no que diz respeito à sua atuação em múltiplas funções criativas para além da produção executiva dos seus filmes.

¹⁰ O ibo é uma das línguas nigerianas mais faladas no país, relativa à etnia homônima, ao lado do iorubá e do hauçá.

movimento linguístico que viria a abrir caminhos para a internacionalização¹¹ de Nollywood. Miller aponta para a astúcia de Nnebue também no que diz respeito ao seu relacionamento com os idiomas do país e suas especificidades culturais. Para a pesquisadora, o produtor, de origem ibo, investiu primeiramente no sucesso popular massivo do teatro itinerante iorubá para logo depois realizar filmes em ibo (sendo *Living in Bondage* o primeiro grande sucesso) e migrar para o cinema falado em inglês, com vistas à internacionalização.

Aqueles de descendência igbo, é importante destacar, possuem uma reputação de serem os mais experientes em negócios dentre os grupos étnicos nigerianos, buscando oportunidades de negócios em locais onde nada existia antes. [...] Como os iorubás possuem uma reputação de serem particularmente expressivos culturalmente dentre os grupos étnicos da Nigéria (embora, é claro, os igbos e outros grupos étnicos do país também tenham produzido obras criativas relevantes e bem-vistas), essa junção das redes de negócios dos igbos e do talento dos teatros itinerantes organizados dos iorubás parece ser a perfeita combinação de duas tradições de organização: a cultural e a econômica. (MILLER, 2016, p. 16, tradução nossa¹²).

Para Haynes (2011), em um artigo no qual busca reconhe-

¹¹ Não só a internacionalização dentro da África, mas também fora do continente. Além disso, fazer filmes em inglês significava expandir o público dentro da própria Nigéria, já que a língua colonial se tornou oficial e é um dos idiomas usados para permitir a comunicação entre falantes dos mais de 300 idiomas existentes na região onde hoje se localiza a Nigéria.

¹² Original: “Those of Igbo descent, it is worth noting, have a reputation as being the most business-savvy of Nigeria’s ethnic groups, seizing business opportunities from those places where nothing before existed. [...] As the Yoruba have a reputation as particularly culturally expressive among Nigeria’s ethnic groups (though, of course, the Igbo and other ethnic groups in Nigeria have produced significant and well-regarded creative works as well), this combination of Igbo trader networks and organized Yoruba drama troupe talent would seem to be the perfect combination of two traditions of organisation: cultural and economic”.

cer a contribuição artística de Nnebue para Nollywood, *Living in Bondage* e *Glamour Girls* são fundamentais também por estabelecer aqueles que se tornaram os temas essenciais encontrados nos filmes nigerianos a partir de então: “a corrupção, turbulência moral e ansiedade generalizada da era pós-*boom* do petróleo; o *glamour* extravagante de Lagos; sexualidade excitante e perigosa; conflitos domésticos melodramáticos; e forças sobrenaturais imanentes, incluindo tanto obscuras práticas de culto como o cristianismo pentecostal” (HAYNES, 2011, p. 204, tradução nossa¹³). Do teatro itinerante iorubá e das *soap operas*, Nollywood herdou também a linguagem do teatro e da televisão, tanto no que concerne aos tipos de atuação mais hiperbólicos como na linguagem que privilegia *close-ups* nos rostos dos atores em vez de longos planos panorâmicos, por exemplo.

Em linhas gerais, a estética nollywoodiana é marcada por uma escala de planos reduzida e repetitiva, com câmeras fixas que abusam de panorâmicas e do uso do *zoom*, além do campo e contracampo, que ocupam a maior parte do tempo dos filmes. Em função disso, a montagem é pouco criativa, com cortes previsíveis e brutos, que muitas vezes até confundem o espectador. Recursos básicos, como câmeras lentas e *zoom in*, são usados com frequência. A utilização de *fade out* é constante entre sequências e frequentemente acompanhada de uma trilha musical igualmente repetitiva, como uma espécie de “marca” da narrativa, tocando incessantemente e por cima das falas dos atores – sendo que quase sempre essas canções são usadas sem permissão dos detentores dos direitos autorais.

O som e a trilha musical são os elementos mais negligenciados

¹³ Original: “the corruption, moral turbulence, and pervasive anxiety of the post-oil boom era; the garish glamour of Lagos; titillating and dangerous sexuality; melodramatic domestic conflicts; and immanent supernatural forces including both dark cultic practices and Pentecostal Christianity”.

na produção de Nollywood e cujo amadorismo é o mais fácil de detectar. O trabalho de captação de som é delicado e exige uma série de equipamentos e profissionais técnicos dos quais a indústria dos *home videos* não dispõe. Mesmo os filmes da Nova Nollywood apresentam sérios problemas de captação de áudio – apesar de o problema ser mais frequente em filmes realizados por produtoras menores –, com um personagem sempre soando mais alto que o outro, muitas vezes atrapalhando a fruição da história. Já a trilha musical não só se repete constantemente como é redundante e não parece ter nenhum programa poético a ela vinculada: são trilhas específicas para cenas de amor, suspense ou tristeza, e a correspondência entre a trilha e o conteúdo dramático da cena não deixa dúvidas, fugindo de ambiguidades. Como aponta Haynes, “nas trilhas sonoras, a música em estilo pop americano é despejada em todos os lugares, como tapetes baratos” (2000, p. 3, tradução nossa¹⁴).

Uma característica de todos os filmes nollywoodianos (arrisco dizer que sem nenhuma exceção) é a presença da parábola moral, do final feliz e da lição de vida. A comédia é um dos gêneros mais expressivos da cinematografia nollywoodiana: as *gags* estão sempre presentes, as atuações são constantemente hiperbólicas para potencializar o riso e as cenas se demoram em situações irrelevantes dentro da narrativa, mas que carregam em si a responsabilidade de fazer a audiência rir, além de oferecer uma incessante sensação de justiça e conforto.

Muitos dos filmes têm cenários em vilas tradicionais; alguns são ambientados no passado histórico; vários são “tradicionais” de maneira autoconsciente. Mas a maioria dos filmes é situada em cidades da Nigéria,

¹⁴ Original: “on the soundtracks, music in American pop styles is thrown down everywhere like cheap carpeting”.

sobretudo em Lagos, com suas autoestradas e ruas esburacadas, seus blocos de apartamentos e favelas, seus mercados de rua e lojas de carro, seus vendedores ambulantes exibindo dúzias de revistas e jornais locais. Se tivéssemos que escolher uma única imagem para representar a cultura dos vídeos, seria sem dúvida uma Mercedes Benz, que aparece de forma ubíqua como o símbolo da tão desejada vida boa, a recompensa tanto do bem quanto do mal, o símbolo de *status* social e mobilidade individual. (HAYNES, 2000, p. 2, tradução nossa¹⁵).

Haynes dedicou toda uma obra (2000) para analisar o modo como Nollywood criou seu próprio cinema de gênero ao longo do tempo, definitivamente se afastando de referências hollywoodianas como o único caminho a ser seguido. O autor está atento ao fato de que as histórias que Nollywood conta (e a maneira como elas são contadas) são mediadas pela natureza complexa da própria indústria audiovisual, e a análise do desenrolar dos temas e gêneros centrais de Nollywood está entrelaçada a um relato da natureza e da evolução da indústria. Ao se dedicar ao estudo dos gêneros, Haynes ilustra muito bem como Nollywood lida com temas, locações e públicos estratégicos, de modo a investir em nichos os mais diferentes para manter a indústria viva.

¹⁵ Original: “Many of the films have traditional village settings; some are set in the historical past; many are self-consciously “traditional.” But most are set in Nigeria’s cities, above all in Lagos, with its freeways and potholed streets, its apartment blocks and slums, its street markets and car dealerships, its street vendors displaying dozens of local newspapers and newsmagazines. If one had to choose a single image to express the culture of the videos, it would undoubtedly be a Mercedes Benz, which appears ubiquitously as the symbol of the desired good life, the reward of both good and evil, the sign of social status and individual mobility”.

DISPUTAS INTERNAS EM UM MESMO SUBCAMPO: NOLLYWOOD E NOVA NOLLYWOOD

A população nigeriana passou, portanto, a ansiar por entretenimento e imagens que chegassem às telas das televisões, dentro de suas casas. O período era favorável não só para que produtores e investidores vendessem aparelhos eletrônicos (como câmeras e televisores negociados a preços acessíveis para grande parte da população nigeriana), mas também para as pessoas comuns, que podiam comprar esses equipamentos e aprender a mexer em câmeras de filmagem, percebendo a partir delas oportunidades no mercado audiovisual que se desenhava naquele momento. Nollywood tinha, então, a característica democrática de acolher qualquer pessoa que entendesse a lógica econômica que ali se apresentava, de modo que muitos outros nomes se seguiram ao de Kenneth Nnebue¹⁶.

Tais figuras, que assumiam o papel de investidores, passaram a ser reconhecidas popularmente na indústria pelo termo “*marketers*”, algo como “comerciantes” em tradução literal, referente ao seu ofício primeiro de comercializar produtos eletrônicos. Com o passar do tempo, a ideia de “comerciante” se tornou insuficiente para dar conta das figuras que, em poucas palavras, “mandavam” em Nollywood. Os *marketers* não eram só os que vendiam eletrônicos, também os responsáveis por todo o investimento de um filme: produziam, às vezes dirigiam ou pelo menos conduziam a direção, a partir de um diretor contratado, decidiam sobre os roteiros e controlavam a distribuição. Como em toda indústria audiovisual, o poder está, de fato,

¹⁶ Podemos citar três dos mais relevantes e que fizeram parte das origens de Nollywood: Natty Brace, Amaka Igwe e Gabosky – este com uma história parecida com a de Nnebue, começando como marketer e depois atuando como produtor, diretor e distribuidor. Sua distribuidora G-Media é hoje uma das mais importantes da Nigéria, com um catálogo composto majoritariamente de filmes da Nova Nollywood. Para mais informações sobre suas atuações na indústria, ver Miller (2016).

concentrado em quem distribui as obras, ou seja, em quem faz possível o retorno dos investimentos, e em geral essas pessoas são as que ditam as regras. No caso de Nollywood, os *marketers* são as peças fundamentais para que a indústria continue existindo até hoje, com suas regras muito bem definidas e sua fórmula de sucesso repetida fervorosamente desde os anos 1990.

Essa fórmula é tão simples quanto qualquer outra que visa ao lucro rápido: produção em massa de produtos com alta demanda da sociedade a preços acessíveis – o que significa que o aspecto “artístico” não tem tanto valor como para garantir o retorno econômico dos investimentos. A concentração de capital econômico – ou seja, os produtores com mais poder de aplicação financeira, com mais entrada nas redes informais de distribuição e com mais lucros de vendas de mídias físicas –, portanto, é muito mais importante do que a conquista do capital simbólico específico (reconhecimento, prestígio e consagração no campo do cinema e do audiovisual). Os *marketers* estruturam e controlam os sistemas de produção e, sobretudo, distribuição de filmes na Nigéria, e é aí que se encontra o espaço fundamental de disputas no universo de Nollywood.

A lógica pensada e articulada por Nollywood, de produzir e distribuir seus *home videos*, é a primeira experiência bem-sucedida de distribuição de filmes na África. Foi, portanto, no aspecto da distribuição que Nollywood se destacou e garantiu sua autonomia e sustentabilidade – e foi também nesse espaço onde se construíram as disputas pelo poder de controlar a indústria a partir de determinadas regras e não de outras. A base do surgimento de Nollywood é econômica, como já se percebe, então é no universo da distribuição (possibilidades, modos, formatos, abrangência, eficiência etc.), a partir da figura de poder do *marketer*, que o dissenso é instaurado entre os agentes do campo audiovisual da Nigéria. Ao longo das décadas, os filmes pas-

saram a ocupar diferentes veículos e formatos para chegar ao público e atrair outras audiências, sempre em diálogo com os novos cenários que se formavam no país, e esses contextos surgiram a partir da tomada de posição de agentes do campo que lutavam por outras formas de produção e distribuição de filmes nigerianos, sem deixar de lado os objetivos comerciais voltados principalmente para o lucro.

CENÁRIOS DE DIFUSÃO

A produção de filmes para venda diretamente em formato físico, para consumo caseiro, vem de uma cultura bastante informal, sem contratos ou relatórios de números, e a informalidade também passou a ser uma característica fundamental para garantir o andamento lucrativo do mercado de *home videos* (MILLER, 2016). Miller aponta ainda que a noção de informalidade adotada por ela diz respeito ao fato de não haver em Nollywood nenhuma espécie de controle das atividades dos *marketers*, o que acaba concentrando o poder de decisões sobre a indústria nesse pequeno grupo de investidores, mas isso não significa desorganização.

O que quero dizer com informalidade [...] é uma indústria que é opaca, não documentada e que não possui nenhum recurso a instituições *legais* para a estruturar. [...] O trabalho laboral em Nollywood é, de fato, bastante organizado. O que quero dizer com organização é a responsabilidade, a estrutura (como os processos de audição em que cada sindicato envia um representante) e o potencial para a atividade coletiva, como a paralização de uma produção ou a recusa de emprego a um indivíduo transgressor. (MILLER, 2016, p. 45, grifo da autora, tradução nossa¹⁷).

¹⁷ Original: “What I mean by informality [...] is an industry that is opaque, undocumented

De forma geral, os direitos dos filmes pertencem ao *marketer* (ou ao produtor, se não for a mesma pessoa), que escolhe equipe e elenco, além de definir quais roteiros devem ser filmados e como a história deve seguir. Os diretores são apenas contratados emuitas vezes não têm nenhuma habilidade na função, de modo que os nomes que mais importam em um filme são os do produtor e do elenco. Para um filme vender no mercado informal de Nollywood, é necessário que a capa do produto tenha estampados pelo menos dois rostos bem conhecidos do público – isso importa muito mais do que o enredo, por exemplo, e é uma característica típica das indústrias audiovisuais massivas. É o produtor, portanto, que organiza a produção e a distribuição. Os filmes são gravados direto para a mídia física (em um primeiro momento, em VHS, logo depois VCR e por último em DVD) e enviados para mercados a céu aberto pela Nigéria. Os produtores/*marketers* negociam as mídias por um valor relativamente baixo, ao qual os vendedores adicionam um pequeno aumento. Em boas semanas, a venda de filmes de Nollywood é de entre 50 mil e 200 mil cópias, sendo que um *blockbuster* pode chegar até um milhão de cópias comercializadas – considerando que estamos falando aqui das versões autorizadas.

Outro modo de distribuição dos conteúdos nigerianos é a televisão. Multichoice, o conglomerado de mídia com sede na África do Sul, tem um serviço de televisão por satélite (chamado DStv) que atinge a maior parte do continente africano – mesmo que só exista em residências privadas da classe média e da elite e em espaços públicos, como saguões de hotéis, salões de cabeleireiros, bares e cine-

and that has no recourse to legal institutions to structure it. [...] Nollywood's labour is, in fact, quite organised. What I mean by organisation is accountability, structure (such as the audition process in which each guild submits a representative) and potential for collective activity, such as shutting down production or refusing employment to a transgressing individual?.

clubes. Entre as centenas de canais veiculados no DStv, muitos dos quais originários da Europa, dos Estados Unidos, do Oriente Médio e do Sul da Ásia, estão várias redes produzidas pela Multichoice, que juntas formam o que a empresa chama de M-Net. Em 2007, a M-Net lançou o canal Africa Magic, que transmite exclusivamente os *video films* de Nollywood em inglês. Foi um sucesso imediato e, desde então, outros canais do Africa Magic foram criados, transmitindo não apenas filmes de outras partes da África (Magic World), mas também canais projetados especificamente para o mercado nigeriano, exibindo *video films* feitos em línguas nigerianas (Africa Magic Yoruba e Africa Magic Hausa) e com segmentos específicos¹⁸. Isso significa que Nollywood está em exibição na televisão 24 horas por dia em quase todo o continente africano, o que aumenta sua popularidade e seu alcance em diversos países.

Um ponto consensual sobre os filmes de Nollywood é que, desde o surgimento, eles foram pensados para o consumo caseiro. Assim, inicialmente, como a forma de ver esses filmes era em família ou em outros grupos sociais, as narrativas não eram muito robustas ou complicadas de acompanhar e precisavam imitar a linguagem das *soap operas* para que o público não as estranhasse. Era, portanto, um movimento quase intuitivo que os filmes de Nollywood ocupassem o espaço da televisão, garantindo que eles continuassem a ser consumidos dentro de casa e em telas pequenas. Foi especialmente a partir da internacionalização de Nollywood no continente africano que países como Gana, Tanzânia, Quênia, Burkina Faso, Uganda e

¹⁸ Miller relata que, até o momento da finalização do seu livro, havia o “Africa Magic Epic (filmes épicos), Showcase (lançamentos), Urban (uma mistura de filmes e séries televisivas ambientadas em cidades), Family (filmes sobre famílias), World (juntando a programação de múltiplas nações e regiões da África)” (2016, p. 149, tradução nossa). Original: “Africa Magic Epic (epic movies), Showcase (new movies), Urban (a mix of movies and television shows set in cities), Family (movies about families), World (mixing programming from multiple African nations and regions)”.

República Democrática do Congo¹⁹ passaram a imitar o modelo de negócios pensado por Kenneth Nnebue para desenvolver seus próprios filmes estilo Nollywood.

Esse giro aconteceu precisamente quando os filmes de Nollywood passaram a ser licenciados para a televisão, e foi também aí que o *star system* da indústria nigeriana se estabeleceu. Nollywood virou uma mania, um produto cultural massivo expandido para todo o continente, atravessando inclusive barreiras linguísticas²⁰. O passo para a televisão foi, portanto, um dos aspectos que começou a, por um lado, enfraquecer o mercado de vendas de mídias físicas e, por outro, favorecer a entrada de novas formas de exibição, como em salas de cinema e distribuição em plataformas de *streaming*. Fortaleceu igualmente o hábito do consumo em casa, o que dialoga muito melhor com os hábitos espetatoriais do continente de forma geral, e mobilizou outros setores e classes sociais, uma vez que os espaços de distribuição estavam ampliados e ofereciam novas oportunidades de negócios no país.

Uma dessas novas oportunidades foi a reabertura das salas de cinema, e tal marco foi importante para o início de uma profunda transformação em Nollywood. As salas de exibição foram abertas novamente em meados dos anos 2000, logo após o *boom* dos filmes nigerianos na televisão e em um contexto de retorno à democracia no país, mas foi somente em 2009 que um filme nigeriano chegou às salas de cinema, não sem algum receio. As obras de Nollywood não pareciam caber em telas grandes, para as quais, de fato, não foram

¹⁹ As indústrias irmãs de Nollywood nesses países seguem a mesma lógica de nomeação: Ghollywood (Gana), Bongowood (Tanzânia), Riverwood (Quênia), Vollywood (África do Sul), Wakaliwood (Uganda) e Kannywood – esta também nigeriana, mas situada na cidade de Kano, no norte da Nigéria, com produção exclusiva de vídeos da etnia hauçá.

²⁰ Miller (2016) relata que muitos países africanos de língua oficial francesa, por exemplo, dublavam os filmes de Nollywood para que fossem exibidos em espaços públicos abertos e em cineclubes.

pensadas. Porém, como bem aponta Emily Witt (tradução nossa²¹), “a ascensão do multiplex na Nigéria também encorajou a melhoria dos valores de produção de Nollywood”, e isso significava que as salas de cinema estavam interessadas em uma outra Nollywood, uma “nova” Nollywood.

Segundo o relatório da UNESCO (2021), as salas de cinema na Nigéria apresentaram um crescimento notável nos últimos anos, passando de 218 salas em 2018 para 253 em 2020 – o equivalente a uma tela para cada 843,8 pessoas. A Nigéria concentra 94% das salas de cinema na região anglófona da África ocidental, em um cenário onde atuam 40 empresas exibidoras. Em 2019, o país registrou cerca de 16,8 milhões de dólares em bilheteria nos cinemas. As mais importantes empresas de multiplex na Nigéria são a Filmhouse, com 13 complexos em um total de 58 salas, a Genesis Cinemas, com dez complexos e 43 salas, e a Silverbird Cinemas, com seis complexos e 37 salas.

O relatório também aponta que, embora o número de cinemas na Nigéria ainda seja muito pequeno em comparação ao tamanho e à população do país, o crescimento dinâmico do setor é uma indicação da saúde da indústria cinematográfica local. Enquanto 80% da receita de bilheteria na Nigéria foi gerada por títulos de Hollywood em 2015, esse número caiu para 74% em 2019. Com o cancelamento ou adiamento da maioria dos lançamentos estadunidenses em 2020 por conta da pandemia da Covid-19, os filmes de Nollywood ocuparam o espaço vazio deixado por essas obras, levando a uma reversão do cenário, com produções de Nollywood gerando 56% da receita de bilheteria do ano. O cenário de crescimento das salas de cinema e investimento em uma mudança de hábitos da sociedade

²¹ Original: “the rise of the multiplex in Nigeria also encouraged the improvement in Nollywood production values”.

nigeriana foi terreno fértil para o surgimento de novas formas de se fazer cinema na Nigéria.

MUDANÇA DE PARADIGMA SOBRE O AUDIOVISUAL NIGERIANO: A NOVA NOLLYWOOD

No contexto relatado, a ideia de uma “nova Nollywood” surgia, atenta a todas as possibilidades de distribuição que se desenhavam para o futuro. O que hoje se entende como Nova Nollywood surgiu de um panorama de disputas em torno da linguagem dos filmes, de uma ideia de cinema nigeriano também para públicos não africanos e possibilidades de difusão para além do mercado informal. Havia também uma disputa criativa entre *marketers*/produtores e cineastas: estes reivindicavam seus lugares de autoria sobre as obras e não queriam depender de direcionamentos que visavam somente ao retorno financeiro do investimento no filme, sem se importar com sua qualidade técnica e estética. Como em geral os diretores não tinham condições de investir na produção executiva dos seus filmes e tampouco queriam se submeter às exigências dos produtores, foram obrigados a buscar alternativas de financiamento que incluíam empréstimos bancários, associações com grandes empresários e investimentos pessoais, além de coproduções com empresas produtoras de países como Estados Unidos e Inglaterra.

A autonomia criativa foi, portanto, uma das disputas mais importantes que fez surgir o novo momento em Nollywood, e os protagonistas desse cenário eram os jovens realizadores que buscavam se afastar da estética amadora da indústria, mas mantendo-se próximos dos públicos nigerianos. mais interessante da Nova Nollywood uma proposta de negociação entre os valores artísticos de um filme

(sua linguagem, estética, qualidade de produção etc.) e os valores econômicos intrínsecos à própria ideia de audiovisual no âmbito de Nollywood. Em outras palavras, em Nollywood, não havia lugar para cinema de arte ou filme de autor nos parâmetros europeus ou mesmo no “cinema africano” em geral. Nollywood é sobre fazer filme para ganhar dinheiro, é sobre entender o campo de produção como um campo econômico – porém isso não significa fazer obras ruins e sem qualidade técnica. É justamente esse conflito que abre uma arena de disputas entre aqueles que dominam a indústria (os *marketers*) e aqueles que querem implementar novas formas de produção, mesmo sem abandonar a lógica comercial – os cineastas e produtores da Nova Nollywood.

A abertura de salas de exibição cinematográfica na Nigéria, por sua vez, favoreceu a demanda por conteúdos mais “de cinema” e menos “de televisão”. As classes média e alta, ou seja, aquelas que podiam pagar ingressos em salas de cinema, representavam públicos mais sofisticados e habituados às narrativas hollywoodianas, que ocupavam a maior parte do parque exibidor da Nigéria. Para abrir concorrência com esse hábito espectral, era necessário investir em filmes com o mesmo potencial comercial e estético de Hollywood, e isso foi feito à risca. Aliado a isso estava o fato de que o público nigeriano que ia aos cinemas não estava necessariamente interessado em ver as típicas histórias de pessoas pobres que vivem em lugares pobres (na cidade ou no interior) e que fazem tudo para ficar ricas – o que seria um bom resumo dos tipos de histórias que em geral são contadas nos filmes de Nollywood. O mote das narrativas da Nova Nollywood que se tornaram sucessos de bilheteria na Nigéria é quase o contrário: pessoas ricas, vivendo nos bairros mais abastados de Lagos e fazendo tudo para não deixarem de ser ricas.

Os filmes da Nova Nollywood explicitamente rejeitam essa premissa ao se recusarem a ofertar histórias sobre uma África que está em processo de emergência (ver Ferguson, 1999). Assim, em filmes da Nova Nollywood, conforme temos visto, membros da classe média não escaparam recentemente de uma condição prévia de pobreza; Nova Nollywood dá como certa a existência de uma classe média, de modo que é a vida afetiva da classe média, ao invés de seus antecedentes de classe ou afluência, que é um tema frequente desses filmes. [...] Essa razoavelmente constante oposição nos filmes da Velha Nollywood entre a busca da modernidade e a equivalente força da tradição é quase ausente nos filmes da Nova Nollywood. Diferentemente dos personagens dos filmes da Velha Nollywood, que lutam para se libertar do peso da tradição, os protagonistas nos filmes da Nova Nollywood são dotados de um nível de agência e têm oportunidades de movimentação que contrastam com as limitadas opções de seus predecessores. (ADEJUNMOBI, 2015, p. 41-42, tradução nossa²²).

Foi assim que, por volta de 2015, abundaram filmes sobre mulheres ricas que enfrentam os dilemas da meia idade (*Cinquentonas*), comédias românticas sobre a busca pelo casamento perfeito (*Casamento às Avessas*, entre tantos outros), histórias de famílias riquíssimas que não sabem o que fazer com tanto dinheiro (*Your Excellency*,

²² Original: “New Nollywood films explicitly reject this premise by declining to offer stories about an Africa that is in the process of emerging (see Ferguson 1999). As such, in New Nollywood films, as we have seen, members of the middle class have not recently escaped from some prior condition of poverty; New Nollywood takes the existence of a middle class for granted, so that it is the affective life of the middle class, rather than their class antecedents or affluence, that is a frequent subject matter of these films. [...] This fairly constant opposition in Old Nollywood films between the pursuit of modernity and the countervailing force of tradition is all but absent from New Nollywood films. Unlike the Old Nollywood film characters who struggled to free themselves from the weight of tradition, the protagonists in the New Nollywood film are gifted with a level of agency and opportunity for maneuver that contrasts with the limited options of their predecessors”.

de Funke Akindele, 2019; *Papai Poderoso*, ou *Chief Daddy*, de Niyi Akinmolayan, 2018; *The Royal Hibiscus Hotel*, de Ishaya Bako, 2017) e filmes de gênero de ação, policial e crimes em geral, como *King of Boys*, *Devendo pra Máfia* (ou *Sugar Rush*, de Kayode Kasum, 2019) e *Gêmeas da Quebrada* (*Omo Ghetto: The Saga*, de JJC Skillz e Funke Akindele, 2020), além dos famosos melodramas, herança dos gêneros da Nollywood dos *home videos*, como *A Estrada Nunca Percorrida* (*Road to Yesterday*, de Ishaya Bako, 2015). De forma geral, o novo público nigeriano ansiava por histórias para o cinema e não só para a televisão. Os grandes executivos e outros trabalhadores passaram a ir ao cinema para fugir dos horários de pico do tráfego de Lagos e estavam dispostos a pagar um valor muito mais alto do que o preço que pagam pelas mídias físicas oficiais ou pirateadas. Nova Nollywood na Nigéria era, portanto, um cinema para públicos mais abastados, para aqueles que desprezavam os *home videos* e que esperavam mais qualidade do cinema nigeriano, além de uma experiência de sala de cinema – e foi para esse público que tais espaços foram pensados.

Acolho aqui a definição de Miller (2016) para a Nova Nollywood. A autora aponta que o conflito entre diretores e *marketers* sobre o controle criativo das obras e a vontade dos primeiros de trabalhar com orçamentos mais robustos e obter reconhecimento de seus pares no campo de produção da cultura levaram ao rompimento entre uma velha e uma nova forma de fazer filmes na Nigéria.

Várias tentativas foram feitas para capturar o poder dos *marketers* e oferecer ao braço criativo a possibilidade de orçamentos maiores e mais controle criativo. Embora esses esforços sejam contínuos, nos últimos anos, esses diretores de mais destaque e seus aliados alcançaram algumas conquistas e acabaram por ser conhecidos como a “Nova Nollywood”. Nova Nollywood consiste em um pequeno grupo de

produtores e diretores de Nollywood reconhecidos internacionalmente realizando filmes que são majoritariamente autofinanciados e que buscam ativamente esquemas de distribuição que não dependam unicamente da distribuição física nos mercados ao ar livre controlados pelos *marketers*. (MILLER, 2016, p. 36, tradução nossa²³).

Para Haynes (2014a), da mesma forma que Nollywood surgiu de uma crise (econômica, política e social na Nigéria do final dos anos 1980), a Nova Nollywood também surgiu de um momento crítico, dessa vez da própria indústria audiovisual da Nigéria, com um mercado saturado pela sua própria fórmula, a pirataria atrapalhando os lucros e agentes criativos dispostos a oferecer algo novo no cenário emergente. É esse tipo de desgaste que, para Bourdieu (1996), revela um espaço dos possíveis para a movimentação de novos agentes no campo, que entram na disputa por reconhecimento e distinção e tomam novas decisões sobre o funcionamento do campo.

A Nova Nollywood teve início com verdadeiros melodramas, como *Tango With Me* (de Mahmood Ali-Balogun, 2010), passando por filmes com aspectos sobrenaturais, como *Sete Anos de Sorte* (*The Figurine: Araromire*, de Kunle Afolayan, 2009), logo incorporando narrativas de comédia que se misturam a outros gêneros, como o policial *Confusion Na Wa* (de Kenneth Gyang, 2013), e filmes de ação que remetem a clássicos do cinema estadunidense, como *Taxi*

²³ Original: “Various efforts have attempted to capture power from the marketers and provide the creative arm with the possibility of bigger budgets and more creative control. While these efforts have been ongoing, in the past few years, these higher-profile directors and their allies have made some gains and have come to be known as ‘New Nollywood’. New Nollywood consists of a small group of internationally well-regarded Nollywood producers and directors making movies that are largely self-financed and that actively pursue distribution schemes that don’t solely rely on physical distribution in open-air markets controlled by the marketers”.

Driver: Oko Ashewo. Alguns desses filmes chegaram a estrear em festivais internacionais antes de ocupar as salas de cinema nigerianas e, no caminho, tiveram que lidar com as ameaças da pirataria, uma vez que os públicos dos *home videos* também queriam ver os filmes da Nova Nollywood, mas em suas casas e por valores bem mais baixos – ou seja, em DVDs piratas, porque mesmo os DVDs oficiais eram vendidos por valores muitas vezes inacessíveis.

Números atribuídos aos filmes dessas novas produções passaram a ter valor também simbólico, um marcador de distinção, resultado das novas formas de se fazer filmes na Nigéria. Foi com a Nova Nollywood que o nome dos diretores nos créditos passou a ter mais importância, ainda que os produtores executivos continuassem a assumir o protagonismo em muitos dos casos – como em toda indústria massiva. Apesar das diferenças entre a velha e a nova Nollywood, os produtos focados em audiências massivas permaneceram como os grandes definidores da indústria.

O interessante aqui, no entanto, é observar que, enquanto Nollywood construiu uma lógica de mercado que em geral garante o retorno de investimento na produção de um filme considerando que são produções de baixíssimo orçamento e com um esquema de distribuição pensado para audiências massivas a um custo reduzido, como já vimos a mesma situação é muito difícil de acontecer com os filmes da Nova Nollywood e seus orçamentos milionários. Por mais que a pequena parcela da população nigeriana pagante de ingressos ainda represente um número expressivo (quando levamos em conta a população total do país) e mesmo que consideremos o contexto de crescimento dos complexos de cinema na Nigéria, ainda assim é necessário que os diretores e produtores busquem alternativas de distribuição, para além do parque exibidor, para que possam recuperar minimamente os investimentos nas obras.

Alguns títulos da Nova Nollywood foram bem-sucedidos nessa tarefa, como os produzidos pela empresa EbonyLife Media, liderada por Mo Abudu, cujo braço EbonyLife Films é responsável pela produção de quatro dos dez filmes nigerianos com maior bilheteria da Nigéria de todos os tempos: *Casamento às Avestas*, *Casamento às Avestas 2* (*The Wedding Party 2: Destination Dubai*, de Niyi Akinmolayan, 2017), *Papai Poderoso* e *Your Excellency*. Todos esses filmes estão ou estiveram disponíveis, por exemplo, na Netflix em âmbito global (ou seja, ofertados em todos os países onde a Netflix opera), bem como os outros títulos que figuram na lista dos mais vistos nos cinemas da Nigéria, como *Devendo pra Mãfia*, *King of Boys* (que ganhou uma continuação lançada como “original Netflix” em agosto de 2021, em formato seriado, chamada *King of Boys: O Retorno do Rei*), *Lua de Mel à Jamaicana* (*A Trip to Jamaica*, de Robert Peters, 2016), entre diversas obras em uma lista de cem filmes²⁴, todos eles assinados por diretores e produtores da Nova Nollywood.

Adejunmobi (2015) argumenta que os agentes da cadeia de produção da Nova Nollywood estão a todo momento buscando uma inserção na indústria com base em seus elementos de distinção, ao mesmo tempo em que procuram negociar com as audiências nigerianas e internacionais ou ocidentais – uma vez que os públicos dos Estados Unidos e da Inglaterra, por exemplo, são também almejados. A autora cita os filmes *Tango With Me* e *Último Voo para Abuja* (*Last Flight to Abuja*, de Obi Emelonye, 2012) como exemplos de produções mais sofisticadas e com orçamentos milionários voltadas para públicos internacionais, mas que apresentam narrativas que fa-

²⁴ Esta lista, disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_Nigerian_films, merece uma análise mais detalhada, e voltarei a ela no capítulo 5. Destaco que os dados mencionados são relativos ao meu primeiro acesso à lista, ainda em 2021. No momento de finalização desta tese, algumas das posições citadas já haviam mudado. Acesso em: 20 mar. 2021.

zem concessões a todas as possíveis vertentes morais, de modo a não serem rechaçadas pelas audiências nigerianas.

A oposição à Nollywood estava posta e clara, e a indústria aumentava ainda mais em tamanho e complexidade. Com a entrada da Netflix neste cenário, a Nollywood tradicional perdeu relevância no âmbito da distribuição em nível global – a qual se tornou, mais do que nunca, o grande objetivo dos realizadores nigerianos.

OS SERVIÇOS DE STREAMING EM NOLLYWOOD E A FORMAÇÃO DE UM NOVO CAMPO DE PODER

Foi esse mesmo contexto que inspirou o empresário Jason Njoku a levar a distribuição de filmes nollywoodianos para a internet, inicialmente focando no público nigeriano em diáspora que vive na Inglaterra, mas logo depois mirando na mudança de hábitos espetatoriais da população na Nigéria: de assistir a filmes em *smartphones*. Conforme relata em entrevista concedida a Emily Witt (2017), Njoku teve a ideia de investir na venda de obras de Nollywood após ter percebido a dificuldade que sua mãe, nigeriana vivendo na Inglaterra, tinha para conseguir acessar DVDs desses filmes no país. Njoku tinha que fazer um grande esforço até conseguir que as mídias chegassem na casa de sua mãe e lhe chamou atenção a falta de informações sobre quem vende os filmes, onde eles são comercializados e a quem pertencem os direitos das obras. Assim como acontecia com sua mãe, uma comunidade imensa de nigerianos em diáspora buscava filmes de Nollywood em países estrangeiros, e foi aí que Njoku pensou que uma saída para resolver esse problema seria tornar os filmes disponíveis no YouTube. Foi assim que nasceu o canal

NollywoodLove²⁵, que logo viria a se tornar a primeira plataforma de *streaming* de filmes nigerianos, a iROKOTv.

O investimento no novo modelo de negócios mexeu profundamente com as estruturas da indústria audiovisual nigeriana, orientando-a para um movimento de formalização e internacionalização, dessa vez para fora do continente, com base na imensa população de nigerianos vivendo fora da Nigéria e sedenta por se manter conectada ao seu país de origem a partir do consumo de filmes de Nollywood. Também deu destaque à discussão em torno do consumo de filmes em telas de celular, hábito que crescia na Nigéria ao mesmo tempo em que a população era confrontada com limitações no acesso a dados móveis de internet suficientes para dar conta dos *streamings*. Em última instância, ampliou o debate sobre que tipos de filmes nigerianos deveriam ser produzidos, em que espaços e para quais públicos, dentro e fora do país e do continente.

O surgimento da iROKOTv estava também em consonância com o desejo de alguns diretores e produtores de Nollywood que queriam se desvincular do monopólio de distribuição representado pelos *marketers*. Jason Njoku não demorou a conseguir investidores para a plataforma, cuja ideia já havia mostrado excelentes resultados via YouTube, e passou a licenciar centenas de filmes nigerianos, pagando preços relativamente altos em comparação aos valores os quais os produtores e diretores de Nollywood estavam acostumados a lucrar via mercado informal.

Com o tempo, a iROKOTv melhorou sua relação com produtores, diretores e *marketers*, especialmente por colocar em prática um formato de distribuição global que atingia efetivamente as diásporas

²⁵ O canal do YouTube permanece ativo no endereço <https://www.youtube.com/user/NollywoodLove>, mas a marca não existe mais com esse nome, substituído por “iROKOTv”. Acesso em: 7 jun. 2022.

africanas no mundo – ou pelo menos aquelas falantes de inglês e das línguas nigerianas. Njoku passou também a comissionar conteúdo original iROKOTv e a vender o licenciamento para empresas televisivas e companhias aéreas em diversos países. Apesar de o impulso original ter sido atender às diásporas nigerianas, o objetivo final da plataforma era o de se tornar a maior da Nigéria, entrando de forma expressiva na lógica de distribuição de conteúdo do país e investindo em hábitos de consumo que se desenhavam no horizonte.

A Netflix entrou oficialmente como produtora de conteúdos na África em 2019²⁶, quando ocorreu o lançamento do longa-metragem nigeriano *Lionheart*, de Genevieve Nnaji, na plataforma, com distribuição global em caráter exclusivo. Com a pandemia da Covid-19, houve um crescimento das plataformas digitais na Nigéria e em toda a África, e a Netflix declarou recentemente que seus assinantes na África passaram da marca de dois milhões (FLOOD, 2022), tendo a Nigéria se tornado um mercado importante para a empresa estadunidense.

Desde 2019, o foco da Netflix na Nigéria tem sido em adquirir títulos “*premium*” da Nova Nollywood que já tiveram suas temporadas em salas de cinema nigerianas. Godwin Iretomiwa Simon (2021), em artigo que analisa a atuação de plataformas de *streaming* na Nigéria, aponta para as restrições da Netflix no que concerne ao seu funcionamento interno e à falta de adaptação à realidade social e econômica do país:

Curiosamente, [a Netflix] não adaptou seu sistema de precificação para a Nigéria ou qualquer outro país africano. O pagamento é unicamente através de cartões. Além disso, não foi anunciada nenhuma

²⁶ Importante não confundir com o ano em que a Netflix começou a operar na África: 2016.

parceria com bancos e/ou empresas de telecomunicações locais. Considerando a realidade econômica da Nigéria e de muitos países africanos, ainda não está claro como a Netflix pretende avançar pelo continente considerando sua precificação particular, que a torna o serviço de *streaming* mais caro operando no continente, uma vez que ela estendeu aos mercados africanos a mesma política de preços uniformes. Lobato (2019) observa que, desde 2016, há uma opção no aplicativo da Netflix para *download* via wi-fi de programas a serem assistidos mais tarde – um recurso projetado para viajantes, usuários com acesso irregular à internet e aqueles que precisam gerenciar cuidadosamente o uso de sua banda larga. Contudo, a opção de *download* não se preocupa com a quantidade de dados, como é o caso de outros serviços de *streaming* [...]. A Netflix não possui um recurso para realização de *downloads* em alta, média ou baixa resoluções (SIMON, 2021, p. 14, tradução nossa²⁷).

O problema da velocidade da internet na Nigéria continua sendo o grande impedidor do crescimento de serviços de *streaming* no país. Segundo o relatório da Unesco (2021), a Nigéria tem a maior taxa de penetração da internet na África, atingindo 96,1% em dezembro de 2020. O número de usuários da internet na Nigéria aumentou de 85 milhões em 2019 para 99,5 milhões em 2020. O uso

²⁷ Original: “Curiously, it has not localized its pricing system for Nigeria or any African country. Payment is only through cards. Also, no partnership with local banks and/or Telcos has been announced. Considering the economic reality of Nigeria and many African countries, it remains unclear how Netflix intends to permeate the continent considering its distinctive pricing that makes it the most expensive streaming service operating on the continent as it has extended its uniform pricing policy to the African markets. Lobato (2019) observes that since 2016, there has been an option within the Netflix app to download shows over Wi-Fi to watch later – a feature designed for commuters, users with irregular access to the Internet, and those who need to carefully manage their bandwidth. However, the download option is not data-sensitive like the case with other streaming services [...]. Netflix has no feature to download on high, medium or low resolutions”.

da internet deve crescer para 131 milhões em 2023 e chegar a 65,2% da população em 2025 – em relação aos atuais 46,6%. Cerca de 79% do consumo de internet acontece por meio do celular, 19,18% ocorrem por meio de *desktops* e 1,13%, por *tablets*. Em janeiro de 2020, 83% da população do país (169 milhões de pessoas) tinha linhas móveis, o que representou um aumento de 7,7% em relação a janeiro de 2019. Existem pelo menos vinte empresas no país provedoras de internet, fazendo com que a conexão alcance diversos públicos e classes sociais, porém o acesso aos dados necessários para assistir a filmes em boa qualidade em serviços de *streaming* ainda é o grande desafio imposto às empresas do setor.

Apesar de hoje haver esforços para ampliar as formas de distribuição de filmes de Nollywood e da Nova Nollywood para televisão, salas de cinema e internet, a raiz de Nollywood permanece ligada à forma física, especialmente para a geração dos anos 1990 e 2000, ainda que existam relatos de que a quantidade de DVDs nos mercados do Alaba Market tenha diminuído consideravelmente nos últimos anos (HAYNES, 2020), sem dúvida por conta da chegada dos serviços de *streaming* e do consumo de conteúdo audiovisual em *smartphones*.

Isso remete à discussão em torno dos públicos nigerianos capazes de acompanhar essas mudanças nas dinâmicas de distribuição de Nollywood, uma vez que quem pode ver filmes em salas de cinema e assinar serviços como a iROKOtv, a Multichoice (e seus canais vinculados) e a própria Netflix são as classes mais abastadas do país. Para além dos problemas econômicos e de conexão, qual é a vantagem que existe nesses serviços, uma vez que em pouco tempo os mesmos títulos serão comercializados ilegalmente no Alaba Market? Para os produtores e detentores dos direitos dos filmes, o pagamento recebido por empresas como iROKOtv e Multichoice

para distribuição online e em voos aéreos sempre compensou manter uma relação saudável com essas multinacionais. O retorno financeiro em Nollywood é, como sabemos, mais importante do que o prestígio e o reconhecimento da classe artística. No caso da Netflix, como constato ao longo da tese, o valor simbólico de estar na maior plataforma de *streaming* do mundo importa como nunca, mas somente para uma parcela dos agentes criativos da indústria cinematográfica da Nigéria – os da Nova Nollywood. A aposta por uma mudança de paradigma da informalidade para a formalidade é ainda alta para Nollywood, mas tanto a iROKO Limited (empresa-mãe da iROKOtv) como a Netflix estão investindo em conteúdo original.

Todas essas formas de distribuição de filmes de Nollywood convivem no mesmo tempo e espaço, ainda que, como vimos, uma se sobreponha às outras em diferentes períodos. Enquanto novos hábitos de consumo são criados e alimentados ao longo dos anos, a Netflix se insere em um cenário de disputas que abrange todas essas modalidades de produção e distribuição que comentei aqui. No âmbito da relação entre África e Netflix, a Nova Nollywood se estabelece como o espaço contemporâneo da indústria audiovisual nigeriana onde o serviço de televisão distribuída pela internet decide atuar e com quem escolheu se associar. Se os serviços de *streaming* já ocupado uma posição importante nas dinâmicas do campo do audiovisual da Nigéria, a Netflix se posiciona como um agente do campo de poder ao ocupar o lugar de financiadora, produtora e difusora em nível global.

LIMITES E ARTICULAÇÕES ENTRE NOLLYWOOD E O “CINEMA AFRICANO”

Ao falarmos de Nova Nollywood, especialmente no contexto de entrada da Netflix, acredito que uma negociação começa a surgir

entre dois polos binários e essencialistas: ao mesmo tempo em que os novos realizadores lutam por espaços destinados ao “cinema africano”, como festivais, academia e mesmo as salas de cinema em todo o mundo, eles não abandonam a lógica comercial e massiva dos filmes nigerianos. Os nomes que se tornaram importantes na Nova Nollywood são os responsáveis por filmes que ampliam sua noção de “popular e massivo” para além da Nigéria, comprometendo-se com mais qualidade de produção e de criação. São filmes de gênero em sua essência, porém realizados por profissionais focados também no resultado estético dos produtos, algo que nunca foi prioridade em Nollywood.

Quando a Netflix decide colaborar com esses realizadores (produtores, diretores e *star system*), ela está se associando a um modo de se fazer filmes na Nigéria (e, por extensão, na África) que não apenas foge do binarismo “comercial” *versus* “autoral”, mas, em última instância, simplesmente o ignora. Essa negociação promovida pela Nova Nollywood constrói um espaço favorável e conveniente para a atuação da Netflix, que desestabiliza as lógicas de difusão de filmes africanos até então, performadas tanto pelos filmes de Nollywood como pelos do “cinema africano”.

Simultaneamente, no momento em que a Netflix se coloca como financiadora e distribuidora, ela acaba por assumir, na Nigéria, o lugar que as instituições de fomento e de difusão francesas ocupam até hoje nos cinemas da África: um lugar de poder que representa a própria condição para que os filmes sejam produzidos e distribuídos, ou seja, um lugar de decisões, de dizer o que pode e o que não pode ser feito, de pautar temas e formas de se construir narrativas – do mesmo modo que a França atua com os outros países africanos cujos filmes são produzidos a partir dos seus programas de fomento.

A entrada da Netflix no audiovisual nigeriano acontece preci-

samente no seio de disputas entre uma velha e uma nova Nollywood. Nesse campo, detectamos a ruptura entre um cinema mais profissional e um amador, o qual caracteriza a indústria desde o seu surgimento. Isso significa, portanto, que a Nova Nollywood se destacou por sua autonomia, pela sua “autenticidade no desinteresse” (BOURDIEU, 1996, p. 245), pelo seu investimento em lucros simbólicos à frente dos lucros econômicos, distinguindo-se dos produtos massivos e voltados somente para a lógica do lucro imediato e da pouca preocupação com critérios mais artísticos. Os *marketers* (que praticamente fundaram a indústria e foram os responsáveis por definir quem está apto ou não a atuar nesse campo, o que é um filme de Nollywood e como funcionam seus métodos de produção e circulação, ou seja, quem dita as regras e estabelece os limites) passaram a ter seu poder questionado, recebendo como reação outra proposta de se fazer filmes na Nigéria sem necessariamente abandonar a lógica comercial da indústria.

Nesse sentido, a relação entre agentes mobilizada pela Netflix passa a ser a daqueles da Nova Nollywood com os realizadores e as realizadoras africanas de outros países do continente que não a Nigéria (ou a África do Sul, ou seja, as indústrias que funcionam no continente). Essa “mobilidade” da Nova Nollywood de um extremo a outro dentro da estrutura do campo social no qual está a indústria audiovisual nigeriana revela um retorno às questões pertinentes ao campo do cinema africano em luta por sua autonomia, questões com as quais não costumava se preocupar. A Nova Nollywood não só perde autonomia como passa a fazer parte do campo em emergência do cinema africano.

Considerando que os campos de produção artística estão, no campo do poder, em uma posição subordinada ou dominada, é a lógica econômica, no caso dos cinemas da África, que atravessa e con-

diciona as suas dinâmicas de funcionamento. No atual estágio das condições de produção dos cinemas da África, com raríssimas exceções, todos os filmes artisticamente relevantes são produzidos com dinheiro europeu. A Netflix entra aqui como mais uma possibilidade de aporte financeiro, com uma atuação homóloga à da França: recebe propostas, seleciona, financia e distribui. Nessa configuração, tanto os “filmes de festival/de arte” como os filmes da Nova Nollywood e de outras indústrias como a África do Sul revelam um grau de autonomia muito baixo com relação às posições dominantes (financiadoras) do campo, estando cada vez mais sensíveis às solicitações dos agentes do campo do poder – os programas de financiamento de filmes africanos da França e a Netflix. As relações de forças dentro desse campo do cinema africano que luta por autonomia têm, com a entrada da Netflix, mais um aspecto que reforça a dependência das demandas de organizações financeiras não africanas, estas que têm seus projetos e objetivos específicos ao se associar com determinados setores da produção audiovisual do continente.

Torna-se fundamental, portanto, observar mais de perto os modos como a Netflix ocupa uma posição no campo do poder sobre a indústria audiovisual nigeriana (o que contextualmente explica a própria possibilidade de ação da plataforma sobre os cinemas da África) e como sua atuação afeta o campo em emergência do cinema africano quando mobiliza questões historicamente tão caras a essas cinematografias: os meandros da produção e da difusão de filmes em nível local e global.

REFERÊNCIAS

ADEJUNMOBI, Moradewun. Neoliberal rationalities in old and new Nollywood. *African Studies Review*, Cambridge, v. 58, n. 3, p. 31-53, 2015.

BAMBA, Mahomed. Do “cinema com sotaque” e transnacional à recepção transcultural e diaspórica dos filmes. *Palíndromo*, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 165-195, 2011.

BAMBA, Mahomed. O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. (Coleção Cinema no Mundo, v. 1). p. 77-104.

BAMBA, Mahomed. O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus Editora, 2008. p. 215-231.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CUBERO, Alejandra Val. Del *Home Video* al Nuevo Nollywood: La poderosa industria audiovisual en Nigeria. *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, Madrid, n. 15, p. 41-56, 2015. Disponível em: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/3811>. Acesso em: 7 jun. 2022.

DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema africano: novas formas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante, 2009.

ESTEVES, Ana Camila. Narrativas em disputa no cinema nigeriano: um olhar sobre Nollywood a partir de *Green White Green* (2016). *Revista Perspectiva Histórica*, Salvador, v. 13, p. 37-53, jan./jun. 2019. Disponível em: <http://perspectivahistorica.com.br/revistas/1563933859.pdf>. Acesso em: 7 jun. 2022.

ESTEVES, Ana Camila; LIMA, Morgana Gama de. Abordagens possíveis para os cinemas africanos – questões de visibilidade. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 41, 2018, Joinville. *Anais [...]*. São Paulo: Intercom, 2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-2049-1.pdf>. Acesso em: 7 jun. 2022.

FLOOD, Vincent. Global meets local in the African streaming market. *VideoWeek*, [Londres], 10 Mar. 2022. Disponível em: <https://videoweek.com/2022/03/10/global-meets-local-in-the-african-streaming-market/>. Acesso em: 7 jun. 2022.

HAYNES, Jonathan (ed.). *Nigerian video films*. Athens: Ohio University Press, 2000.

HAYNES, Jonathan. A cena contemporânea do cinema nigeriano. In: ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele (orgs.). *Cinemas Africanos contemporâneos: abordagens críticas*. São Paulo: Sesc, 2020. p. 108-123.

HAYNES, Jonathan. CloseUp: Nollywood – a worldly creative practice: “New Nollywood”: Kunle Afolayan. *Black Camera: An International Film Journal*, Bloomington, v. 5, n. 2, p. 53-73, 2014a.

HAYNES, Jonathan. Foreword. In: AFOLAYAN, Adeshina (ed.). *Auteurizing Nollywood: critical perspectives on The Figurine*. Ibadan: University Press, 2014b. p. vi-xii.

HAYNES, Jonathan. Nnebue: The anatomy of power. *Critical Interventions: Journal of African Art History and Visual Culture*, [s. l.], v. 8, n. 1, p. 204-217, 2011.

HAYNES, Jonathan. Nollywood in Lagos, Lagos in Nollywood Films. *Africa Today*, Bloomington, v. 54, n. 2, p. 131-150, 2007.

HAYNES, Jonathan. *Nollywood: the creation of Nigerian film genres*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

HAYNES, Jonathan. Nollywood’s transformations and academic paradigms. *Politique africaine*, Paris, v. 153, n. 1, p. 129-141, Jan. 2019.

MILLER, Jade L. *Nollywood central: the Nigerian videofilm industry*. London: Palgrave, 2016.

ONISHI, Norimitsu. Step aside, L.A. and Bombay, for Nollywood. *The New York Times*, [Nova York], 16 Sept. 2002. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2002/09/16/world/step-aside-la-and-bombay-for-nollywood.html>. Acesso em: 7 jun. 2022.

SHAKA, Femi Okiremuete. Hinigeria’s emergent video film industry. *Black Renaissance/Renaissance Noire*, New York, v. 5, n. 2, p. 51-66, 2003.

SIMON, Godwin Iretomiwa. Adapting to context: creative strategies of video streaming services in Nigeria. *Convergence*, [s. l.], v. 27, n. 6, p. 1770-1788, 2021.

THIONG'O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? *In*: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. (Coleção Cinema no Mundo, v. 1). p. 25-32.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Black African cinema*. Berkeley: University of California Press, 1994.

UNESCO. *The African film industry: trends, challenges and opportunities for growth*. 2021. Paris: UNESCO, 2021. Disponível em: <https://en.unesco.org/creativity/publications/african-film-industry-trends-challenges>. Acesso em: 7 jun. 2022.

WITT, Emily. *Nollywood: the making of a film empire*. New York: Columbia Global Reports, 2017.



O QUE (NÃO) SABEMOS SOBRE NOLLYWOOD NO MUNDO OCIDENTAL: UMA BREVE ANÁLISE DA RELAÇÃO ENTRE CINEMA NIGERIANO E HISTÓRIA



RAFAEL BARBOSA DE JESUS SANTANA

Atualmente o Oscar é a premiação mais conhecida e cobiçada do mundo do cinema. Desde 1929, a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas realiza cerimônias anuais para presentear e reconhecer o destaque de alguns filmes. Mas quais são os filmes que conseguem chamar a atenção da crítica do Oscar? Já nos seus primórdios, as candidaturas e prêmios ficaram restritas ao norte global. Neste sentido, a mencionada Academia criou, em 1948, a categoria de premiação “Melhor Filme Estrangeiro”, que depois virou “Melhor Filme Internacional”, no intuito de incluir algum espaço para produções cinematográficas não-europeias ou estadunidenses.

Contudo, tal ato não foi suficiente, visto que, com base em pesquisa do autor deste artigo, no período entre 1948 e 2020, contabilizando setenta e duas edições, apenas 4,2% dos prêmios (três filmes) nesta categoria foram para algum filme produzido no continente africano e 77,8% dos prêmios foram para produções cinematográficas

ficas europeias. Apenas Argélia, África do Sul e Costa do Marfim conseguiram tal façanha; e *Nollywood*, indústria do cinema da Nigéria, com toda a sua grandiosidade não conseguiu este feito (não está sendo colocado em questão aqui se é de interesse dos produtores nigerianos chegar ao Oscar). Por ser uma premiação tão opulenta e grandiosa, o Oscar acaba ditando, assim como outros espaços sociais, o que é um cinema de qualidade, agregando valores positivos em relação a alguns tipos de filmes e, ao mesmo tempo, ressaltando o que não é arte, o que não é capaz de receber o olhar tanto da Academia, quanto dos(as) telespectadores(as) que acompanham a premiação.

Realizei esta pequena digressão para chegar e responder à questão explicitada no título deste breve artigo: o que (não) sabemos sobre *Nollywood* no mundo ocidental? Desde já, coloco que, na realidade, não conhecemos esta indústria do cinema nigeriano no mundo ocidental, sendo um campo de conhecimento restrito aos(as) poucos(as) estudiosos(as) da área (principalmente no Brasil) e por apaixonados(as) por cinema não-hegemônico. Dito isso, o objetivo deste capítulo é realizar uma breve pesquisa qualitativa de cunho histórico bibliográfica e analítica sobre *Nollywood*, a fim de explicar o motivo pelo qual tal indústria ainda é invisibilizada no Ocidente, tanto pela crítica filmica, quanto pelos telespectadores.

O artigo está organizado em três momentos: primeiro será traçado uma contextualização histórica da Nigéria enquanto nação; em seguida, na parte principal faremos uma revisão bibliográfica sobre a história do cinema na Nigéria e o surgimento de *Nollywood*; por fim, uma breve análise do filme *Lua de mel à jamaicana* (2016) nos evidenciará alguns motivos para não conhecermos ou invisibilizarmos as produções filmicas nigerianas de modo específico, e africanas, de modo geral.

NIGÉRIA E SUA HISTÓRIA

A Nigéria como conhecemos hoje tem suas raízes no século XIX, quando os britânicos invadiram vários territórios do continente africano. Data de 1893 a instalação do protetorado do sul da Nigéria e de 1900 o protetorado do norte, os quais foram unidos em 1914, momento que a Nigéria foi oficializada como colônia britânica. Ao unir diferentes regiões, os britânicos acabaram juntando diferentes grupos étnicos (igbos, hausas, iorubás, entre outros), com diferentes cosmovisões.

Depois de muitas tensões sociais e a degradação das relações entre metrópole e colônia, a Nigéria conquistou a independência em 1960. O primeiro governante da Nigéria pós-independência foi um nortista hausa, o qual foi assassinado em janeiro de 1966 pelos igbos quando findou a Primeira República e o ritmo democrático no país. Tal conjuntura contribuiu para a secessão da região leste do restante do país em 1967, a qual passou a representar-se politicamente enquanto República de Biafra. A Guerra Civil eclodida se estendeu até 1970, quando as forças biafrenses foram rendidas e anexadas ao território federal da Nigéria.

Gowon, então presidente da Nigéria, permaneceu no poder até 1975, quando Murtala Mohammed e Obasanjo orquestram e executam outro golpe de Estado, o qual será entregue à administração civil em 1979, momento de início da Segunda República. O regime democrático não dura por muito tempo. Em 1983 mais um golpe militar foi aplicado, agora por Buhari; e em 1985 por Babangida. Em 1993 a Nigéria chegou a respirar e sentir o ar que trazia a possibilidade de viver em um ambiente não autoritário e militar (a Terceira República), mas em 1994, Sani Abacha realiza outro golpe. De 1999 aos dias atuais, a Nigéria tem experimentado a Quarta Repú-

blica, com administração civil e eleições (supostamente) democráticas, ainda que carregadas de denúncias de fraudes eleitorais. Nas primeiras duas décadas do XXI, testemunhamos ondas de conflitos étnico-religiosos ignorados e/ou agravados pelos governantes do país, seja através da violência física estatal ou pela discriminação de determinados grupos étnico-religiosos.

CINEMA NO CONTEXTO NIGERIANO

Mesmo sendo um produto que tem regras ficcionais/artísticas próprias e um discurso histórico próprio, o cinema é, inegavelmente, um objeto de estudo muito rico para o campo historiográfico. Os filmes são resultados de manipulações, escolhas, classificações e representações que são realizadas pelo(a) autor(a), roteirista e diretor(a); ações que sinalizam para percepções sociais e culturais sobre o mundo. Conforme Lima & Moraes (2017), o cinema como conhecemos hoje, *“historicamente tem servido para construção de representações sociais idealizadas”* (LIMA & MORAES, 2017, p. 02). Para Mariana Gonzaga (2016), num filme, as *“imagens, sons, atores e histórias têm uma importância social muito forte e, por esse motivo, é necessário analisar o cinema e a indústria cinematográfica para além da arte. O cinema é uma forma de poder”* (GONZAGA, 2016, p. 01).

No seu período de surgimento, que data do final do século XIX e início do século XX, o cinema era utilizado como instrumento de dominação das e nas colônias do sul global, assim como outros instrumentos. Na Nigéria não foi diferente. De acordo com Lima & Moraes (2017), o cinema nigeriano propriamente dito, formou-se só no contexto da sua independência política da Grã-Bretanha em 1960, ainda que já em 1903 houvesse exibições em Lagos, contu-

do era mais um consumo de algo produzido no exterior. *“Durante a época colonial os filmes importados eram escolhidos, em sua maior parte, para atender a uma elite colonial”* (GONZAGA, 2016, p. 09). Mesmo os filmes sobre o continente africano, tratava-se da *“África de fora para dentro e não da maneira mais correta, de dentro para fora”* (SENGER, 2012, p. 528).

O cenário da independência foi propício para que a nova nação formulasse *“outra perspectiva sobre suas histórias e uma busca por rever suas identidades nacionais [...] para o novo governo, constituído entre as décadas de 1960 e 1970, os filmes televisivos acabavam servindo como propaganda política, e meio de “descolonização da mente”* (LIMA & MORAES, 2017, p. 03). Em adendo, os diretores filmicos estavam *“embalados por um movimento que surgia em outros países em desenvolvimento”* (GONZAGA, 2016, p. 01), o qual tinha o intuito de *“criar uma estética africana que dialogasse com visões de identidade de pessoas que de fato faziam parte daquele continente. Eles queriam quebrar o estereótipo da África exótica e fazer um cinema voltado para a população local”* (GONZAGA, 2016, p. 01); recuperando *“a função de romper o silêncio mantido sobre suas culturas nas obras de Hollywood”* (SANTOS, 2009, p. 03). Entretanto, o cinema que existiu na Nigéria de 1960 até 1990 foi muito instável, três décadas em que *“o cinema no país tinha uma produção quase insignificante”* (GONZAGA, 2016, p. 09), tanto que o primeiro longa-metragem data da década de 1970.

Em sua gênese, o cinema nigeriano desenvolveu-se com pouca influência externa, com recursos próprios e eram produzidos principalmente pelos iorubás da região sudoeste, os quais, antes mesmo da década de 1970, tinham uma forte cultura teatral. As produções igbos eram poucas e os filmes hausas tinham grande influência do governo muçulmano local. Conforme Jonathan Haynes (1995), os

filmes produzidos pelos iorubás não conseguiam ser exportados, pois não atendiam “aos padrões cinematográficos mínimos técnica e estilisticamente do mundo” Ocidental (HAYNES, 1995, p. 102).

Com o passar dos anos o cinema nigeriano foi tomando envergadura, até o surgimento, em 1992, de *Nollywood*; uma indústria do cinema que buscava (e ainda busca), entre outras coisas, a autorrepresentação, reinventando “as ferramentas do setor, seja no modo de produção, representação, ou na distribuição” (LIMA & MORAES, 2017, p. 03). É válido pontuar que: a mencionada indústria cinematográfica surge durante um regime militar ditatorial, o que pode ter influenciado nos tipos de filmes produzidos na época; que foi criada pelo grupo étnico igbo; e que só em 2002 recebeu o nome como conhecemos hoje.

Para além disso, *Nollywood* é atualmente a maior indústria de filmes do mundo, se considerarmos o número de filmes produzidos, mas a terceira maior indústria no que diz respeito ao faturamento anual (SENGER, 2012). Tendo toda essa dimensão, os filmes nigerianos são influenciados e influenciam o cotidiano social. Neste sentido, Gonzaga (2016) coloca que

Nollywood conseguiu alcançar um sucesso impressionante na Nigéria, mas também na África e na diáspora africana, apesar de extremamente criticado por sua superficialidade e pela falta de qualidade técnica. Para algumas pessoas, as histórias contadas nesses filmes faltam de uma visão crítica frente à sociedade. São comédias simples, filmes violentos, mas temas como o empoderamento feminino, a corrupção e uma análise crítica da colonização são pouco mencionados (GONZAGA, 2016, p. 02).

Temáticas como ambição, riqueza, sexo, traição e cultos reli-

giosos também fazem parte do repertório das obras cinematográficas. Na passagem acima, duas questões chamam atenção: primeiro a crítica pela suposta superficialidade, e segundo pela suposta falta de qualidade técnica do cinema nigeriano. Mas algumas questões devem ser feitas a partir disso: os(as) nigerianos(as) não podem privilegiar a representação de uma vida mais leve nas produções cinematográficas? Por que os(as) nigerianos(as) deveriam levar em consideração em grande parte de suas produções o passado histórico, sendo que este passado histórico lhes dificultaram o acesso a qualquer tipo de lazer? Quem são as pessoas que definem o cinema nigeriano como superficial? Quando falam que o mencionado cinema não tem qualidade técnica, qual é o parâmetro utilizado para tal afirmação? É uma opinião baseada em comparação com outras indústrias cinematográficas? Quais são as implicações de realizarmos esta comparação? “*o que faz com que uma produção seja vista como um filme, e não como material amador reunido de um jeito barato*”? (HARROW, 2016, p. 03). Enfim, como podemos perceber, há uma série de problemáticas com esses juízos de valor que precisam ser consideradas, visto que, no cinema hegemônico, “*formas tidas como estranhas são encaradas como de menor valor e aproximam-se do estatuto de lixo [...] matéria sem valor*” (HARROW, 2016, p. 04).

O que está em jogo, a meu ver é, além das questões supracitadas, o que seria considerado arte. O cinema de verdade deveria ser um “*filme de autor, mas modulado por sensibilidades africanas, influenciado por um modo africano de se relacionar com o passado*” (HARROW, 2016, p. 14), carregado de uma pretensa autenticidade africana/nigeriana, que deveria revelar a “cultural real”, “o povo real”. Como a própria Marina Gonzaga argumenta, “*Nollywood não se importa em agradar os grandes críticos do cinema mundial e nem mesmo em ser compreendido por espectadores no mundo inteiro*”

(GONZAGA, 2016, p. 02). Ainda que devamos estar atentos(as) com as reproduções, por parte da cinematografia nigeriana, do cinema hegemônico ocidental.

Em adendo, “*O sucesso [de Nollywood] é tão grande que acaba impedindo o crescimento de outras indústrias nacionais no continente*” (GONZAGA, 2016, p. 02). E não é isso que ocorre nas Américas com *Hollywood*? Em síntese, *Nollywood “é uma resposta de um país a um fluxo desigual, mas ainda se insere fortemente na lógica da globalização”* (GONZAGA, 2016, p. 04). O cinema nigeriano acaba ditando “*a forma, a estética e a narrativa de tudo que é produzido no resto do continente*” (GONZAGA, 2016, p. 17).

Ainda baseado em Gonzaga, constata-se que

não há praticamente nenhuma sala de exibição no país [na Nigéria]. Por esse motivo, diferentemente da tradição da película, os filmes nollywoodianos foram feitos usando tecnologia de vídeo. A intenção era fazer filmes populares, vistos em casa em telas pequenas, se opondo a noção de cinema que nós temos, onde o telão e os grandes festivais são o objetivo maior da distribuição (GONZAGA, 2016, p. 07).

Aliado a este modelo de distribuição de filmes, três outros fatores impedem o conhecimento de não-africanos em relação à *Nollywood*: o racismo, a xenofobia e o preconceito com as produções artísticas não-ocidentais.

“*Os filmes de Nollywood são, em sua maior parte, urbanos [...]* Desta forma, não interessa aos diretores tratar de tribos distantes” (GONZAGA, 2016, p. 12). Aqui já percebemos as escolhas dos produtores de filmes, as quais estão mergulhadas numa hierarquia entre o campo e cidade, ou seja, entre modos distintos de vida. Como podemos imaginar, as produções de *Nollywood* não são apenas “flores”.

Em sua gênese, a indústria cinematográfica nigeriana não era voltada às salas de cinema, mas sim aos aparelhos domésticos, que

somente a elite local gozava do privilégio de possuir aparelhos de videocassete e fitas VHS pirateadas, utilizados como forma de entretenimento, e essas classes mais abastadas não permitiam que aquelas de menor poder aquisitivo pudessem compartilhar tais vantagens (SANTOS, 2009, p. 07).

Muitos estudiosos(as) nigerianos(as) argumentam que uma miríade de produções de *Nollywood* “ajudam a perpetuar a ideia de uma África selvagem e primitiva. Há pessoas que acreditam que as impressões que esses filmes criam sobre seus países de origem pode gerar um dano incurável” (GONZAGA, 2016, p. 13). Contudo, os diretores de filmes de *Nollywood* sabem que “para ganhar o público é preciso chocar, impressionar e seduzir os espectadores” (GONZAGA, 2016, p. 13), sendo um dos instrumentos de conquista o uso da língua inglesa na maioria dos filmes. Em suma, “*nollywood* dá ao espectador exatamente o que eles esperam” (GONZAGA, 2016, p. 41); os

marqueteiros de *Nollywood* afirmam que mesmo possuindo esses temas considerados negativos, a audiência continua consumindo. E ainda mais, os filmes que costumam ser criticados por trabalhar esses temas já criam uma antecipação nos espectadores antes mesmo de estrear, gerando um marketing sobre o filme simplesmente pela sua má fama (JEREMIN, 2016, p. 92).

No que diz respeito à escolha da língua vigente nas obras, muitos filmes são criados exatamente para determinadas etnias, utilizando suas próprias línguas. Contudo, há uma discussão sobre se essas

produções, tipo *Kannywood* (indústria cinematográfica de língua hausa) devem ser consideradas como *Nollywood*. “Para muitos críticos, *Nollywood* se restringe aos filmes falados em inglês e produzidos em Lagos, Onitsha, Asaba, Egnu e Aba” (GONZAGA, 2016, p. 14), ou seja, cidades do sudeste e sudoeste nigeriano. Tal divisão acaba excluindo as produções do norte, de maioria hausa/muçulmana, gerando tensões étnicas até no processo de definição do que faria parte de *Nollywood*.

Para os africanos em diáspora ou migração, *Nollywood* “tem o poder de reconectar as pessoas com sua terra natal em um sentido mais literal. As histórias [dos filmes] são repletas de símbolos e discursos que são familiares” (GONZAGA, 2016, p. 15, grifo meu). Entretanto, uma nova *Nollywood* tem surgido nos últimos anos. Esta traz consigo certa opulência nas produções cinematográficas; o que, aliado a outros fatores (preocupação com forma, estética e paulatina desconstrução do mundo Ocidental sobre suas narrativas racistas), tem proporcionado maior aceitação no Ocidente global.

Até mesmo Itunes e Netflix se renderam à indústria. No Netflix Brasil, por exemplo, podemos encontrar os dramas *Forgetting June* de Ikechukwu Onyeka, *Finging Mercy 1 e 2*, do diretor Desmond Elliot, as comédias românticas *Flower Girl*, de Michelle Bello, e *Fifty*, de Biyi Bandele, o romance *Matter Arising*, de Pascal Amanfo, o thriller *October 1*, de Kunle Afolayan e o drama histórico *Metade de um Sol Amarelo*, de Biyi Bandel (GONZAGA, 2016, p. 19).

Gonzaga (2016) pontua que o cinema é um instrumento essencial na formação das identidades, sendo instrumento essencial à voz nacional. Neste sentido, o nigeriano que está fora da Nigéria e “*vê um filme de Nollywood ele também se vê nos rostos, no modo de fa-*

lar e caminhar, nas paisagens e nas cores... E, a partir dessa visualização, o indivíduo cria conceitos sobre si mesmo e sobre os outros formando, portanto, sua identidade cultural” (GONZAGA, 2016, p. 34). É válido pontuar que esse processo não ocorre de forma reflexiva e/ou intencional, mas sim, uma atividade construtivista.

Contudo, faço algumas ressalvas. Por ser um instrumento de representação, os filmes acabam recortando alguns objetos, influenciando na criação de uma pretensa identidade nacional, desejada ou estereotipada, que representa apenas parcela da população. Como a própria autora coloca, “o cinema reflete as crenças e os valores dominantes dentro de uma cultura” (GONZAGA, 2016, p. 34); afinal, “os filmes são feitos por um grupo de indivíduos dentro de uma sociedade” (GONZAGA, 2016, p. 35), neste caso, principalmente os igbos. Estas produções acabam “influenciando na moda, nos bordões/gírias utilizadas no período trazendo até mesmo para dentro de casa debates iniciados nos filmes, é algo que de fato faz a população pensar e de uma maneira ou de outra se identificar em alguma instância” (JEREMIN, 2016, p. 97).

No que diz respeito às singularidades do cinema nigeriano, é possível pontuar que “estamos nos referindo a filmes africanos, que vem de uma cultura oral e que tem como premissa universal o fato de que as histórias devem ensinar algo, ter uma moral, um propósito. Essa é a base da indústria de Nollywood” (GONZAGA, 2016, p. 45). Os cineastas acabam utilizando o filme como “uma oralidade secundária para representar os mais diversos espaços africanos” (JEREMIN, 2016, p. 97). Com esse pressuposto, os produtores de filmes da Nigéria “se mantêm longe do setor formal, no sentido de que não dependem de investimento estatal e tampouco de empréstimo de bancos” (JEREMIN, 2016, p. 90), o que contribui para a autonomia do setor. Esta autonomia pode ser vista quando “as histórias são contadas usando

expressões africanas, provérbios, fantasias, artefatos, exposição cultural e imagens da África” (JEREMIN, 2016, p. 97).

Por tudo colocado até aqui, podemos dizer que os filmes nigerianos têm, para usarmos os termos de Appadurai (2004), etnopaisagens, mediapaisagens, tecnopaisagens, financiopaisagens e ideopaisagens diferentes daquelas características do cinema enaltecido pela premiação do Oscar, de Cannes, etc. Por outro lado, não podemos omitir que há na historiografia críticas bem fundamentadas em relação ao cinema nigeriano. Conforme Kenneth Harrow (2016, p. 26):

“A busca de Nollywood por um ideal de profissionalismo é sobretudo moldada por Hollywood, e não pelo cinema africano, cujas ideologias deixam Nollywood indiferente, e cujos valores de produção são desprezados. Os filmes nollywoodianos são alegremente inconscientes do cinema africano, ou mesmo indiferentes a ele, mas muito conscientes do mainstream hollywoodiano, do cinema dominante”.

O FILME LUA DE MEL À JAMAICANA

A Trip to Jamaica (2016), traduzido para o português como *Lua de Mel à Jamaicana* é um filme produzido por Ayo Makun e dirigido por Robert Peters. O longa conta a história de um casal de nigerianos (Bola e Akpos) que viaja para os Estados Unidos e depois para a Jamaica, locais onde acontecem o desenrolar da trama, durante o seu noivado (sim, a tradução em português do título do filme não condiz com a etapa do relacionamento do casal). Trata-se de uma obra cinematográfica de comédia/drama que, provavelmente, foi produzida para ter como público principal os(as) nigerianos(as) em diáspora e/ou que já visitaram outros países.

A escolha pela análise deste filme deve-se a dois fatores: primeiro que é um dos vários filmes de *Nollywood* que está disponível na plataforma de *streaming* da Netflix Brasil, que eu (escritor deste artigo) e você (leitor/a) podemos ter acesso com facilidade. Segundo é que o mencionado filme é do gênero comédia/drama, categoria que recebe críticas quando referimo-nos a filmes produzidos na Nigéria. Deste modo, analisá-lo, ainda que brevemente, pode desnudar algumas dessas críticas e lançar outros olhares sobre essas produções de modo geral.

A mencionada produção cinematográfica não foi bem recebida pela crítica fílmica, inclusive há menções desta ser uma obra de má qualidade, com roteiro pobre. Contudo, o público em geral recebeu bem o filme, que bateu recordes de arrecadação de muitos filmes de *Hollywood*. O filme chegou a ser exibido em cinemas de Londres, ganhou o prêmio de melhor filme de 2016 no *Africa Entertainment Legends Award* (AELA) e foi indicado em várias categorias do *Africa Magic Viewers Choice Awards* em 2017.

Confesso aqui que nunca tinha assistido a um filme de produção cem por cento nigeriana. A primeira reação ao filme foi o pensamento de que os motivos que levam a nós, brasileiros/ocidentais, não consumirmos o vasto cinema de *Nollywood* são os três fatores que já supracitei neste capítulo: o racismo, o preconceito e a xenofobia. Em termos técnicos, o filme parece como qualquer outro do mundo ocidental, ainda que tenha suas marcas determinadas pelo local de enunciação do discurso visual e narrativo.

A trama, que pode sofrer várias críticas por ser mais uma obra “sem profundidade” e “sem criticidade”, nos revela muito mais do que uma crítica fílmica sem profundidade pode supor. Por exemplo, o casal que protagoniza o longa vive uma relação heterossexual e isso é importante identificar, pois representa o tipo de relação que supor-

nho fazer parte de muitas obras filmicas de *Nollywood*, tendo em vista que desde 2014 a homossexualidade tenha sido proibida pelo governo nigeriano, como pontua Chinelo Okparanta:

“[O presidente] sancionou um projeto de lei que criminaliza relacionamentos sexuais entre pessoas do mesmo sexo e o apoio de tais relacionamentos, tornando essas ofensas puníveis com até quatorze anos de prisão. Nos estados do Norte, a punição é a morte por apedrejamento (OKPARANTA, 2015, p. 152, **grifos meus, tradução minha**)”.

Destarte, pensar o tópico da sexualidade é essencial em análises filmicas sobre *Nollywood*. O filme apresenta também questões relacionadas ao sexo, à traição, à violência e ao desejo/deslumbramento com a riqueza, como muitas das produções de *Nollywood*, conforme as bibliografias já supracitadas. Contudo, o longa explicita as diferenças culturais existentes entre nigerianos/africanos e estadunidenses/jamaicanos, as quais são visualizadas também no que diz respeito à classe, quando Bola e Akpos, pessoas com condições financeiras mais simples visitam a irmã de Bola, Abigail, a qual é casada com Michael, um estadunidense muito rico. Neste espaço, outras condutas sociais são esperadas de Bola e Akpos, seja no modo de comer, gesticular ou socializar.

Outra questão digna de observação é que os personagens principais (assim como os demais) são negros, em sua maioria. Isso já nos traz outro olhar sobre a narrativa que, inclusive, apresenta um dos poucos personagens brancos como traficante, que ficou rico por meios ilícitos. Além disso, o traficante Michael, marido da irmã de Bola, comete violência contra sua esposa. Tais características foram suscitadas aqui, pois entendo que estas invertem os papéis dos ne-

gros e dos brancos nas produções fílmicas vistas e produzidas no mundo ocidental. É o branco que é o violento/agressivo, é o branco que se envolve com crimes. Ocorre uma transcodificação, ou seja, um ato de ressignificar representações pejorativas e estereotipadas. Isso não quer dizer que para transformarmos um estereótipo precisamos invertê-lo ou subvertê-lo, mas sim, apresentarmos *“imagens ‘positivas’ de pessoas negras, de sua vida e cultura [...] desafiando assim o reducionismo dos estereótipos anteriores”* (HALL, 2016, p. 216).

Em síntese, pode-se falar que o filme trabalha com dualidades: o ser homem e o ser mulher, o rico e o pobre, o ocidental e o não-ocidental, que por conseguinte transforma-se na questão do ser civilizado e do incivilizado, etc. Ao polarizar estas questões corre-se o risco de essencializar uma população, de criar uma caricatura do comportamento do ser nigeriano, mas a isso temos que estar atentos(as) em qualquer obra que tais dualidades estejam presentes. Não devemos tomar esta escolha artística como demérito, mas sim como uma característica que produz determinados objetivos artísticos e que se torna de muita valia para uma análise histórico-social de um filme.

Outro fator presente na obra e que deve ser avaliado são as vestimentas dos personagens principais ao chegarem aos Estados Unidos. São roupas coloridas e estampadas que sinalizam para a origem africana do casal, ao mesmo tempo que toca na trilha sonora músicas que nos remetem ao continente africano e para a Nigéria. Isso acontece porque *“um filme tem poder de produzir um efeito de real tão forte no espectador que o faz tomar a representação pela coisa real (a cena representada)”* (ROSSINI, 1999, p. 119). As condutas dos personagens nigerianos em *A Trip to Jamaica*, trata-se de comportamentos plausíveis, não de comportamentos reais. Em adendo, é válido ressaltar que filmes de comédia tendem a ter elevados graus de generalizações, as quais tendem a ser interpretadas como reais,

pois, “no cinema, a referência ao real é direta, aparentemente sem mediações” (ROSSINI, 1999, p. 122-123).

Contudo, o problema com as generalizações é que, com base em Chimamanda Adichie, elas criam “estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história” (ADICHIE, 2019, p. 14). No caso aqui analisado, faz com que os modos comportamentais de Akpos e Bola sejam transportados para todos os nigerianos. Neste sentido, é correto afirmar que um filme, como o que está sendo analisado neste capítulo,

[...] aparece como manipulação tanto de conteúdo quanto de sentimento. A imagem cinematográfica parece ter um caráter ora ambíguo (é algo que insinua outra coisa além daquilo que mostra), ora ambivalente (ela é o real e o não-real, é o representado e a representação) (ROSSINI, 1999, p. 123).

Neste bojo, é possível avistar que o filme representa os nigerianos mais pobres (e isso é comum nas representações da população pobre não só da Nigéria) como seres de fácil socialização, a ponto de serem “inadequados” em seus comportamentos – como no momento em que Akpos vai jogar golfe; e representa os nigerianos como “bons de lábia” – como no momento em que Akpos encontra-se com jamaicanos para fumar maconha. Entretanto, temos que ter também que pode haver públicos secundários da produção deste filme, fato que interfere na forma como as cenas acontecem. Digo isso pois *A Trip to Jamaica* está no Netflix Brasil e, considerando a sociedade em que vivemos, não seria qualquer filme escolhido para estar nesta plataforma digital. Como José D’Assunção Barros (2011) pontua, esses filmes que circulam em muitas plataformas

são “*polivalentes e adaptativos com vistas à geração de lucros sempre crescentes*” (BARROS, 2011, p. 183) e ao agrado dos mais diversos públicos.

Assim, percebe-se que a moral que o filme traz é a de que, independentemente da condição socioeconômica e do espaço geográfico, o importante é ser feliz. Nota-se também que o longa suscita uma miríade de problemáticas que podem ser enxergadas como méritos de sua produção, todavia, grande parte de nós brasileiros/ocidentais não conhecemos *Nollywood* e sua singular forma de visibilizar tais questões. O que nos leva à questão presente no título deste artigo: afinal, o que nós (exceto estudiosos/as da área e autodidatas) sabemos sobre *Nollywood*? E a resposta é: NADA.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A existência de *Nollywood* é, indubitavelmente, essencial para termos representações endógenas sobre a Nigéria, de modo específico, e sobre o próprio continente africano, de modo geral. Vimos como há uma invisibilidade da produção cinematográfica da Nigéria no mundo Ocidental, mesmo com toda a grandiosidade de *Nollywood*. Não podemos desconsiderar o que está por trás disso: o racismo. Ao mesmo tempo, não visualizar reproduções desse racismo nas produções filmicas nigerianas é de extrema ingenuidade, afinal, a Nigéria está inserida nos jogos que a globalização capitalista construiu.

No que se refere ao filme brevemente analisado, pode-se perceber que, por mais “banal” que seja, ali estão inscritas a sociedade que o produziu, seja para estereotipar determinadas camadas populacionais, para romper com tais estereótipos ou para interferir na própria História, através da produção de opiniões públicas, costu-

mes e discursos sobre as coisas do mundo. Este processo é produzido não baseado na realidade em si, mas na verossimilhança. Como bem pontua Rossini (1999, p. 122), “*o cinema abandona o conceito de verdade, trocando-o pelo de verossímil e, com isso, passa a explicitar outros vieses do real e, conseqüentemente, da história*”.

Do ponto de vista histórico, estarmos atentos(as) para essas questões é essencial quando se lida com o cinema, ao mesmo tempo que o(a) historiador(a) exponha essas problemáticas e proporcione outros olhares e condutas, neste caso, da crítica fílmica e dos(as) telespectadores(as) em relação à *Nollywood*.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.

APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*. Lisboa: Editora Teorema, 2004.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e História: considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. In: *Comunicação & Sociedade*, Ano 32, n. 55, 2011, p. 175-202.

FALOLA, Toyin; HEATON, Matthew M. *A History of Nigeria*. New York: Editora Cambridge University Press, 2008.

GONZAGA, Marina Ferreira. *Nollywood: O Cinema Nigeriano Como Forma de Construção de Identidade*. Rio de Janeiro: Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2016.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HARROW, Kenneth W. Cinema africano: perturbando a ordem (cinemática mundial). In: *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - REBECA*, vol. 5, n. 2, 2016, p. 01-29.

HAYNES, Jonathan. Nigerian Cinema: Structural Adjustments. In: *Research in African Literatures*, vol. 26, n. 3, Dossiê: African Cinema, 1995, p. 97-119.

JEREMIN, Danusa de Oliveira. “Nollywood” – A indústria cinematográfica da Nigéria gerando novas narrativas sobre o pensar África. In: MALOMALO, Bas’Ilele; FONSECA, Dagoberto José; VIEIRA, Francisco Sandro da Silvera (Orgs.). *África múltipla: Anotações e reflexões*. Editora Edilivre, 2019.

LIMA, Simone Ferreira; MORAES, Eugênio Vinci de. Cinema e adaptação literária: Investigação da significação da violência na prática enunciativa em “*Meio Sol Amarelo*”. In: *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Curitiba/PR, s/v, s/n, 2017.

OKPARANTA, Chinelo. *Under the Udala Trees*. New York: Editora Houghton Mifflin Harcourt, 2015.

ROSSINI, Miriam de Souza. As marcas da História no cinema, as marcas do cinema na História. In: *Anos 90*, Porto Alegre, n. 12, 1999, p. 118-128.

SANTOS, Luísa Aquino dos. Análise do Filme Royal Palace 1 e 2 à Luz do Boom de Nollywood. In: *Revista Anagrama – Revista Interdisciplinar da Graduação*, Ano 2 - Edição 4, 2009.

SENGER, Guilherme Felkl. História da África contemporânea e Cinema: estudo das representações dos filmes “O Último Rei da Escócia”, “Diamante de Sangue” e “O Jardineiro Fiel”. In: *Aedos*, vol. 4, n. 11, 2012.



INFÂNCIA E GUERRA ANGOLANA NO DOCUMENTÁRIO EM CUBA E ANGOLA (1977)

ALEXSANDRO DE SOUSA E SILVA

Em Angola, diversas representações fílmicas relacionaram as consequências da guerra para os menores de idade, tendo em vista o longo período de conflitos armados que o país viveu desde os primórdios da independência, em 1975, até o final da guerra civil em 2002. Filmes contemporâneos, como as ficções *O herói*, de Zézé Gamboa, 2004 e *Na cidade vazia*, de Maria João Ganga, 2004, além do documentário *Angola, saudades de quem te ama*, de Richard Pakleppa, 2005, têm como personagens principais ou secundários órfãos de guerra, majoritariamente masculinos, sob condições marginais em Luanda e pelo país.

Por sua vez, a militarização das crianças e jovens até 18 anos é tema controverso e de difícil solução em alguns territórios africanos. Ficções dão visibilidade aos dramas da questão, como *A república di mininus*, Flora Gomes, 2012, e *Beasts of no nation*, Cary Fukunaga, 2015, com representações das consequências sociais. O recrutamen-

to de menores de 18 anos não ocorre somente no continente africano: países ocidentais convocam para o serviço militar jovens com 17 anos (França e Alemanha) e a partir dos 15 anos mais sete meses de idade (Reino Unido).

Nos anos 1970, no entanto, o tema foi valorizado pelo MPLA em sua propaganda política. O presente texto analisa dois documentários que retrataram a militarização das crianças em Angola. O primeiro é o média-metragem em preto e branco *Cabinda*, dirigido por Fernando Pérez em 1977, coprodução do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) com os Estudios Cinematográficos de las Fuerzas Armadas Revolucionarias Cubanas (ECIFAR). O enredo trata da participação de militares cubanos na instrução e coordenação dos ataques contra o grupo separatista Frente de Libertação do Enclave de Cabinda (FLEC) na província de Cabinda, exclave angolano.¹

Trata-se da entrada de Cuba em uma das frentes de luta armada pela independência de Angola, em finais de 1975, e uma das principais batalhas, de acordo com a memória militar cubana. Segundo Ros Gray (2015), filmes cubanos como *Cabinda*

procuram justificar a intervenção cubana retratando o MPLA [Movimento Popular de Libertação de Angola] como único movimento de libertação angolano legítimo, a única força comprometida com o socialismo e que trabalhava em prol do povo angolano contra a ameaça do neocolonialismo e do apartheid (p. 52).

¹ Entre 1975 e 1991, o regime político de Fidel Castro mobilizou tropas nacionais e armamento soviético para fortalecer o MPLA contra adversários nacionais. Segundo Piero Gleijeses (2015b, p. 433-436), foram enviados cerca de 337 mil soldados no período, com maior intensidade no período da independência (1975-1976) e na chamada Batalha de Cuito Cuanavale (1987-1988).

O segundo título, *A luta continua*, foi um curta-metragem a cores dirigido pelo angolano Asdrúbal Rebelo e o francês Bruno Muel, lançado também em 1977, coprodução entre a Televisão Popular de Angola (TPA) e a produtora francesa Unicité, que visitara Angola pela segunda vez. A primeira foi em 1975, para realizar o documentário *Guerre du Peuple en Angola*. Neste filme, podemos ver alguns menores fardados nas ruas de Luanda, algo que certamente não ficou indiferente à equipe de filmagem. *A luta continua* mostra a reinserção social dos menores que participaram militarmente no processo de emancipação angolana.

Faremos apontamentos dos filmes que sugerem convergências e divergências entre as narrativas, delimitadas pelas representações dos chamados “pioneiros”, crianças menores de 14 anos mobilizadas pelo MPLA por meio da Organização dos Pioneiros Angolanos (OPA). A organização fora criada ainda em 1963 como derivado das experiências socialistas (ARRUDA, 2020, p. 199). Quem tinha entre 14 e 18 anos era vinculado à Juventude do MPLA. Seguimos as propostas teóricas e metodológicas da historiografia sobre relação entre Cinema e História (FERRO, 1992; NAPOLITANO, 2005), a qual privilegia a análise da forma fílmica das obras para chegarmos ao contexto histórico de fundo. Utilizamos também o roteiro de *A luta continua* encontrada nos arquivos da Cinemateca de Angola, em Luanda, e edições do jornal *Diário de Luanda*, que fornecem informações relevantes para este texto.

Assim, *Cabinda* e *A luta continua* inserem-se no processo de consolidação do imaginário em torno dos “pioneiros” angolanos, por meio de reportagens, cartazes, cinejornais e, em especial, documentários de Angola, como *Pioneiros*, de Carlos Sousa e Costa e Wellington Moreira, 1975; *Velhos tempos, novos tempos*, de Asdrúbal Rebelo, 1976; e *Eu sou, eu era, eu quero ser... pioneiro político*, de

Henrique Ruivo Alves, 1977. Apesar do regime cubano contar com uma Unión de Pioneros desde abril de 1961 (momento da aliança com a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS) e recrutar jovens de 17 anos para o serviço militar, não encontramos a mesma representação militarista sobre os menores de idade na filmografia produzida na ilha.

O LÚDICO E OS “DEVERES DA PÁTRIA”

Cada um dos filmes selecionados para esta apresentação destaca a presença de crianças no corpo militar (*Cabinda*) e na vida civil (*A luta continua*). O documentário cubano, cuja narrativa em *over* é conduzida por um militar (não identificado) em língua portuguesa, faz uma síntese sobre o processo de independência e a preparação dos soldados angolanos para o enfrentamento. As imagens foram captadas por equipes de filmagens do ICAIC e dos ECIFAR no momento de conflito em novembro de 1975 e após a guerra, no ano de 1976, sob supervisão do diretor Fernando Pérez. Alguns menores aparecem nas fileiras de recrutas, como o rapaz vestindo camiseta com retrato de Ernesto Che Guevara. Outra referência à presença dos cubanos no centro de treinamentos é conferida nas pichações de apoio ao MPLA e ao “Fidel de Castro”, enquanto vemos os menores brincarem.

No geral, as imagens mostram soldados jovens que se engajaram na guerra pelo MPLA e, de acordo com o militar em voz *over*, alguns deles possuíam experiência de guerrilha “no mato”, porém sem o preparo para lidar com a guerra convencional uma vez que as armas de grosso calibre eram de difícil acesso e seu uso, embaraçado pelas condições de terreno. Ainda segundo a narração, os preparati-

vos ocorriam em dois batalhões e um centro de instrução, encarregados de fazer a defesa do território. Dentre os principais objetivos para a ação militar estão os interesses petrolíferos da GULF, que estaria financiando a FLEC para promover uma soberania regional. Não se remete à particularidade local, a não ser por imagens de populares (mulheres, em sua maioria) em um mercado aberto e pelas referências aos prejuízos sociais herdados do colonialismo português. De acordo com o relato, o petróleo passou a dar mais lucros do que a exploração em massa de madeira, café, cacau e sal desde o final dos anos 1960. Interferências do Zaire e dos Estados Unidos da América complicaram o contexto e justificavam, na lógica do narrador, a necessidade de defesa armada.

O histórico é feito de maneira sintética e não adentra nas complexidades sociais, econômicas e políticas do período. A FLEC foi criada em 1963 a partir de movimentos anteriores, e passou a reivindicar o nacionalismo cabinda para legitimar a reivindicação do território. Trata-se de um movimento fragmentado historicamente, sendo a frente armada agrupada na FLEC-FAC (Forças Armadas de Cabinda). A leitura economicista para explicar a existência do grupo, no filme, tira o protagonismo local, minimiza o “inimigo” e reforça o poder das petrolíferas da região (como a Gulf Oil), como se o grupo fosse uma “marionete” do “imperialismo”.

Tal forma de representação do inimigo é característico do cinema de propaganda política. Leif Furhammar e Folke Isaksson (1976) analisaram conjuntos de filmes nazistas, soviéticos e ocidentais nos quais há uma estrutura de figuração do oponente que busca não convidar para a reflexão, mas simplifica o contexto para uma apreensão emocional das circunstâncias. Segundo os autores, *“quando os países estão em crise ou em perigo de guerra, há uma necessidade crescente de simplificar as coisas. O outro lado fica totalmente mau, a*

própria causa é indiscutivelmente justa, e todos se juntam em volta dos símbolos de unidade” (p. 187). Tais lógicas prevalecem no documentário cubano, ainda que visassem mobilizar o público nacional para justificar a mobilização militar em socorro ao MPLA, no outro lado do Atlântico.

Em *Cabinda*, durante os treinamentos militares, conduzidos por oficiais de Cuba, os “pioneiros” surgem em tela. Uma trilha musical com instrumento de sopro sonoriza um menor amarrando um coturno com cadarço improvisado, acentuando uma visão de inocência com seu uniforme. A mesma melodia havia tematizado partes do treinamento militar dos adultos. O narrador apresenta o grupo ao público: *“Junto conosco estavam também os nossos pioneiros. Eles, como nós, estavam organizados e seguindo nossa imagem com botas velhas, com restos de uniformes com o que encontravam, preparavam-se por bairros em defesa do MPLA”*. A aparição dos “pioneiros” se dá, em termos de enredo fílmico, antes das cenas de batalha contra a FLEC às vésperas da independência nacional, marcada para 11 de novembro de 1975. Há um paralelo implícito entre os combatentes em formação e os menores de idade.

A seguir, meninos são mostrados em piruetas, enquanto um público infantil se diverte e vibra a cada pulo. Logo depois, a trilha sonora muda, passa a ser marcada pela percussão enquanto os menores apareceram “brincando de guerra como treinamento”, como diz a voz *over*, encenando situações de conflito armado com armas artesanais, algumas delas letais, uniformes e movimentação de terreno. Os que simulam estar feridos ou rendidos buscavam representar uma situação de guerra. O narrador recorda que os pioneiros *“estavam dispostos a ocupar uma trincheira junto conosco e foram uma ativa retaguarda”*. As filmagens mostram os momentos de treino/diversão (Figura 1).



Figura 1. Cabinda, de Fernando Pèrez, 1977. Meninos e meninas simulando avanço armado.

Apesar dos treinos e brincadeiras que remetem a combates armados, Kakhuta-Banda (2014) afirma que as crianças de maior estatura participavam em conflitos com armas de fogo. As demais, com porte menor, como carregadoras, cozinheiras, espíãs e mensageiras. Houve candidaturas voluntárias e recrutamento forçado em muitas áreas pobres, onde havia muitas sem documentos oficiais, tanto pelo lado da União Nacional pela Independência Total de Angola (Unita), desde 1977, quanto do MPLA ao longo das décadas de guerra civil (*ibidem*, p. 33). O sentido de mostrar a relação guerra/brinque-

dos poderia ser pensada numa representação matizada da participação de menores de idade, uma vez que não aparecem atirando com armas de fogo em nenhum momento.

O universo lúdico também se faz presente em *A luta continua*. O documentário fora produzido após os conflitos armados em Luanda. O enredo mostra a história do pequeno Lopes, com 10 anos de idade (GRAY, 2015, p. 68), no Lar 1º de Dezembro, instituição de abrigo a menores órfãos. Ele é músico e suas improvisações, acompanhadas por uma percussão, permeiam a narrativa, desde os letreiros iniciais. Meninos brincam de xadrez no início da narrativa. O modo como aparecem é semelhante a *Cabinda*, com destaque ao ambiente de descontração e ao uniforme.

Há um diálogo mudo entre o filme e as ansiedades de espectadores/as no contexto de realização da obra. Outro momento de diversão foi a entrada de Lopes, Kituchi e Raul no supermercado Pão de Açúcar sem passar pelas filas, chamadas em Angola de “bichas”, e com carrinhos na parte interna para chegar às mercadorias. O público aguardando sua vez é enorme, e as únicas prateleiras que vemos estão vazias, o que indica a situação de precariedade em Luanda. A voz em francês diz que os pioneiros têm prioridade. A narração em língua portuguesa, apesar de menos detalhista, afirma que “*Devido à guerra [...] temos algumas dificuldades de obtenção de gêneros*” e que os menores, “*como Pioneiros de guerra, vestem a farda militar e vão para as bichas*”. A versão para o público nacional busca dar explicações e evitar possíveis questionamentos.

Uma visita à praia dá sequência às manifestações de alegria juvenil, com os meninos banhando-se no mar. As legendas em português voltam a justificar as aparentes “regalias” aos menores, expostos em tela. Desde a apresentação dos pioneiros, há menção sobre a participação deles “*nas tarefas de reconstrução nacional [o que se-*

ria] um fator consequente”. Na cena do beira-mar, diz-se que “*As suas actividades* não são só na produção, é assim que os vemos agora na praia”. Veremos que, seguindo a narrativa, os meninos trabalharão “na produção”, porém os anúncios desse trabalho já vinham desde o começo, para “acalmar” espectadores/as em Luanda.

Lopes conta que fugiu de casa ainda pequeno devido a problemas familiares, e faz uma apresentação musical para a câmera ao lado dos companheiros de quarto, Kituchi e Raul. Assim que termina sua improvisação, vemos imagens dos menores prestando “serviços voluntários” na Fazenda Heróis de Caxito, cortando cana e abastecendo máquina de fabricação do óleo de palma, evidenciando um processo autoritário que deslocava as crianças órfãs para setores econômicos que demandam mão de obra. Em certo momento, o menor recolhe cortes de cana de açúcar queimada, e os amigos, em tom de brincadeira, lotam a carga do menino, que sorri e pede para pararem (Figura 2, na próxima página). Em *Cabinda*, a brincadeira de combate ocorria fora do teatro de operação (ou mesmo após os conflitos, uma vez que Pérez não filmou as batalhas em 1975); em *A luta continua*, por sua vez, a ludicidade ocorria no centro da guerra, a da produção econômica (daí o título do filme), em tom de brincadeira. Um banho no rio encerra a “viagem”.

Os textos em francês e português ressaltam a “visita” e a espontaneidade dos garotos em ajudar nos trabalhos. Acreditamos que há um jogo na narrativa que mostra o amparo pelo Estado aos meninos (moradia, preferência nas filas, acesso a praias e rios) como retribuição pelo envolvimento na guerra, órfãos em sua maioria, mas também seu “preço” (os trabalhos voluntários).



Figura 2. A luta continua, de Adrúbal Rebelo e Bruno Muel, 1977. Lopes no “campo da produção”.

O INDIVÍDUO NA “NOVA” SOCIEDADE

Há um intrincado jogo entre individualidade e coletividade nos dois filmes. Negar a identidade pessoal e abraçar a questão coletiva era algo esperado nos círculos de formação política em círculos socialistas, sendo que o contrário seria algo característico em países “imperialistas” e alinhados ao capitalismo. A evocação da ideia de família em África esteve implícita na propaganda política em prol do coletivo. Na representação da infância entre menores órfãos e engajados

na guerra, a tensão entre as duas vertentes, coletivista e individual, é visível na tela, ainda que alguns recursos audiovisuais sejam mobilizados para camuflar ou minimizar a questão.

No filme *Cabinda*, os menores são apresentados em grupo. Não sabemos seus nomes particulares nem suas origens, mas nomes de guerra, os quais remetem à violência, com referência à cultura cinematográfica ou ao patriotismo. Em fileira lateral, cada um se apresenta à câmera: “*Bala de ferro, Dragão doido, Povo em armas, Diabo e inferno, Sem medo, Angola combatente, Diabo capim, Sangue frio, Irmão, Punho sangrento, Não perdoa, Sangue do povo*”. Um travelling para a esquerda enquadrando os meninos em plano americano (da cintura para cima) mostra cada um gritando seu nome à câmera. *Punho sangrento*, citado na cena, e *Diabo branco* eram títulos do gênero cinematográfico popular “artes marciais” em cartaz à época, conforme o *Diário de Luanda* em outubro de 1975. A familiaridade com esse universo do cinema moveu alguns a escolherem seus codinomes. Segundo Miguel Gomes (2010), no momento da independência havia duas salas em Cabinda. No entanto, situação de guerra no exclave certamente impediu a exibição pública de filmes.

O uso de codinomes aponta para a prática de guerra em renegar a identidade pessoal e adotar um pseudônimo que ressalte valor e coragem de quem o assume. Assim, o documentário não expressa o que seriam seus planos ou desejos próprios (apenas o único entrevistado, ao final), mas a disposição em fazer a nova nação vir ao mundo. A cena em questão repercutiu no cinema cubano, reforçando um imaginário em torno dos pioneiros angolanos. O documentário *Angola: victoria de la esperanza* (José Massip, 1976, ICAIC, ECIFAR, Laboratório Nacional de Cinema de Angola, LNC) e o cinejornal *Noticiero ICAIC Latinoamericano* n. 935 (1979) também reproduziram a cena. No caso do *Noticiero*, trata-se de uma primeira versão

da mesma sequência, com exposição de microfone e o enquadramento da câmera em formato retrato (rostos). No filme de 1977, o aparelho está mais distanciado (no mencionado plano americano) e quando o último menor fala “Sangue do povo”, um *zoom* destaca sua expressão facial. Houve uma elaboração na filmagem que diferencia esta cena da anterior, feitas no mesmo dia apesar de aparecerem em obras distintas. Em *Cabinda*, uma voz em *off* lê um texto que afirma: “*Estes são os nossos nomes de guerra. Nós nos chamamos assim porque estamos preparados a defender a nossa pátria*”. A defesa da pátria seria uma “retribuição” para dar sentido à ocupação desses menores no conflito. A pátria como a família unida na guerra, substituta da família ausente.

A cena em questão deu ensejo a um poema, escrito pelo cineasta cubano Víctor Casaus, intitulado “*Nomes de guerra*”:

Nombres de guerra

A través de Luandino Vieira y José Massip: a los pioneros de Angola

Cuando un niño disse que se llama
por ejemplo *Sangre do povo* (sic)
eso quiere decir
que el enemigo esta vez derramará la suya

Cuando un niño disse que se llama
digamos *Sim medo* (sic)
eso quiere decir
que habrá miedo pero sólo diez segundos
antes de empezar a disparar

Cuando un niño declara que él se llama
por ahora *Bala de ferro*

eso quiere decir
que una parte importante de la victoria
está agitándose ya sobre su nombre

Cuando un niño afirma que él se llama
desde ahora *Não perdoa*

eso quiere decir
que su pueblo lo acompaña en el critério

Cuando un niño mira de frente a la cámara
y dice que se llama *Povo en armas* (sic)

eso quiere decir
que detras de ese niño
viene retumbando
sin miedo entre balas de hierro
múltiple sudorosa con su nombre de guerra
la Revolución

Víctor Casaus.
Leipzig, noviembre de 1976²

A publicação desse poema indica que, em Cuba, houve uma ressonância do imaginário em torno da militarização da infância em Angola. A referência ao diretor cubano José Massip, ao escritor angolano Luandino Vieira e à cidade de Leipzig (República Democrática Alemã, RDA), que abrigava um importante festival internacional de documentários, evidencia uma rede de circulação do filme (Cuba, Angola e RDA) e a legitimação desse trânsito de imagens. A referência a Massip indica que tenha sido a equipe dele quem fez a filmagem e refilmagem da cena, expostas em Cuba em 1976 (*Angola: victoria de la esperanza*), 1977 (*Cabinda*) e 1979 (*Noticiero ICAIC*).

Os nomes particulares não aparecem (o do narrador, tampou-

² In: *Cine Cubano*, La Habana, n. 91-92, 1977, p. 132.

co) nem a proveniência (se seriam de Cabinda ou não); porém a linguística pode indicar ao menos a origem dos que falam à câmera. Pelo domínio da língua portuguesa, supõe-se que em geral vieram de Luanda ou de alguma grande cidade com acesso à alfabetização que alcançasse os menores pobres; também é o caso do narrador do filme, que afirmou ter ido “fazer o curso” no centro de instrução para recrutas em Cabinda, às vésperas do conflito com a FLEC. A fluência no idioma do colonizador não é regular em todo o país, dadas as limitadas condições de acesso ao ensino básico.

A maneira com que os meninos são apresentados em *Cabinda*, numa sequência posterior ao final dos treinamentos dos recrutas e antes do tiroteio com tropas da FLEC, expõe um paralelo entre os pioneiros e os soldados adultos de modo que os primeiros expressam para a câmera um ânimo de luta que, na sequência, resultam nas imagens de guerra conduzida por adultos que compartilhariam a “mesma disposição”.

Quando Lopes conta sua história em *A luta continua*, evidencia-se que o filme não segue a mesma “lógica revolucionária” que *Cabinda*. A trajetória do músico, entre problemas familiares, a ida e volta da “vida no mato” e a exploração em casa seria algo compartilhado com outras crianças da cidade, conforme as imagens de crianças no espaço público, que aparecem em meio ao seu relato. Ao final do testemunho, contou sobre o irmão, que foi “para o campo da produção”, e que isso o levou a aprender a cantar.

Na apresentação, ele canta uma versão improvisada da música “Expresso 222”, de Gilberto Gil,³ que deve ter escutado na rádio em Luanda, dada a possibilidade pelos vínculos diplomáticos entre Brasil e Angola no contexto da emancipação política de Portugal, ou por

³ Agradecemos à observação do prof. Marcos Napolitano (DH, USP).

meios não-oficiais. O país latino-americano foi o primeiro em reconhecer a independência nacional, movido por diversos interesses (SANTOS, 2013). Vale registrar que a rede de mercados Pão de Açúcar, que aparece no documentário, encontrava-se na cidade africana desde agosto de 1973, como rede Jumbo, a princípio (COSTA, 2004).

A performance foi marcada pela emotividade, com o pioneiro tocando um pandeiro sem pele. A certa altura, Lopes faz menção ao irmão, algo que já tinha apontado ao final da entrevista: “*Tenho um irmão / chamado Godofredo / Assim que ele foi / lá no campo da produção / até agora / nunca mais veio*”. Ele repete duas vezes os versos, visivelmente emocionado, entre lágrimas. A função do movimento de câmera *zoom*, que amplia e aproxima um personagem do público, adquire sentido inverso em relação a *Cabinda*: enquanto nesta película a aproximação busca ressaltar a dignidade de um menor após informar o nome de guerra (Sangue do povo), em *A luta continua* mostra uma expressão de sofrimento ao cantar sobre o familiar desaparecido.

Observa-se a reiteração do “campo da produção” no relato e na improvisação de Lopes. A narração em francês, assim como a legenda em língua portuguesa, não menciona o significado desse campo, para onde o jovem poderia ter sido levado “e nunca mais veio”. O *zoom* na expressão de Lopes não parece ter sido fortuito. Tampouco a montagem. A sequência seguinte à performance musical foi a dos meninos em meio ao corte de cana, sem a improvisação no campo sonoro. O silêncio só é quebrado com os diálogos em meio aos trabalhos e o narrador dizendo que os pioneiros foram “para a produção” (tradução nossa). A cena foi posicionada após os reclamos do irmão desaparecido, e pode gerar dois significados de leitura do filme: seria uma forma de mostrar o que teria acontecido a Godofredo, isto é, “contribuindo” para o desenvolvimento do país, ou seria um questionamento sobre a possibilidade de responder onde estaria o

irmão desaparecido e que seria o destino, também, dos protagonistas do documentário. A ênfase na face emocionada do pequeno músico e o corte para o trabalho com a cana de açúcar abre espaço para estas e outras interpretações.

Lopes não menciona se participou de algum conflito armado, apenas que tinha passado 8 semanas “no mato” (guerrilha ou refúgio dos conflitos urbanos) com a família. No quarto, exibido ao início da narrativa, vê-se os jovens fardados para poder ter preferência na fila do mercado e um fuzil AK 47, de fabricação soviética, encostada num móvel. Parte da contribuição externa ao MPLA está expressa nessa arma: tecnologia da URSS, além de soldados e oficiais (e cinema) de Cuba. O artefato pode ser tanto de Lopez, Kituchi ou Raul, ou dos três, porém a relação direta dos jovens com a guerra não é citada. Apenas que eram “pioneiros”, o que daria como implícita a participação em troca de tiros. Em *Cabinda*, a presença dos menores tampouco está vinculada com guerras, a não ser nos discursos, uniformes e brincadeiras/treinos.

O FUTURO

Em ambos os filmes, o futuro dos pioneiros é posto como um tema. No final de *Cabinda*, um menino, que afirma ter “doze anos na guerrilha”, segurando fuzil e sentado na cabine de um caminhão, expõe seus planos em estudar para ser médico. “*Porque se não estudar,*” diz o menor, “*a nova Angola não haverá médicos*”. No jogo individualismo versus coletivismo, o garoto assume sua posição: ele quer estudar, para ajudar o novo país, e não construir carreira para tornar-se um “burguês”.

Na sequência seguinte, crianças vestidas com a camiseta da OPA marcham em direção à tela de modo semelhante aos soldados

uniformizados no primeiro plano do documentário, quando cantavam uma marcha: “*Quero ser soldado (4x) / Com esta farda, com esta farda, aprender a marchar, Com as armas lutaremos contra a reação! (2x)*”. Som de adultos (marcha e canto), imagem de crianças, a mesma “postura revolucionária” que desvanece as diferenças de geração. Isto é, seja no plano militar (“ser soldado”) ou civil (“ser médico”), os pioneiros serão os(as) futuros(as) soldados(as) de Angola, não restando espaços para desejos individuais. O último plano mostra o jovem entrevistado com o punho para o alto, evocando uma visão positiva diante do porvir (Figura 3).



Figura 3. Cabinda, de Fernando Pérez, 1977. A simbologia militante e o sorriso como futuro certo.

O filme dá visibilidade a um tema que tinha ganhado terreno em outros meios. Entre os jornais angolanos, uma série de últimas capas estampou o *Diário de Luanda* entre novembro e dezembro de 1975. Com títulos como “Pioneiros: O futuro da revolução”, as imagens trazem menores de idade, meninos no geral, em posições militares, segurando armas de fogo ou em fileiras. Um outro cartaz intitula-se “Augusto Ngangula: pioneiro heroico do MPLA”, com a referência ao pequeno mártir, morto aos 12 anos de idade por tropas portuguesas em 01 de dezembro de 1968. A data foi declarada o dia oficial do “pioneiro heroico” pelo MPLA desde março de 1969, como mostra o cartaz que reproduz um ato oficial do partido.

Os cartazes (Figura 4) evocam três esferas das representações sobre os pioneiros que também observamos em *Cabinda*, com limites e particularidades próprias. O primeiro é a inocência infantil, vinculando o manejo com armas de guerra ou simulacros como brinquedos; algo “espontâneo” e “próprio” da idade, portanto. O segundo é a organização, alinhada, de modo a não ressaltar individualidades e copiando o modelo militar de treinamentos. Por fim, seria o futuro da jovem nação, como se as crianças estampadas nos jornais representassem o país que nasce em meio aos conflitos armados, e vive a experiência como um veterano de guerra. Na terceira imagem, uma multidão aparece em segundo plano, como se pequeno militar fosse uma antevisão de uma força maior que se anuncia.

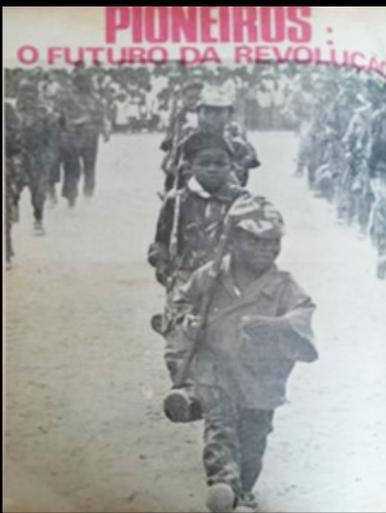
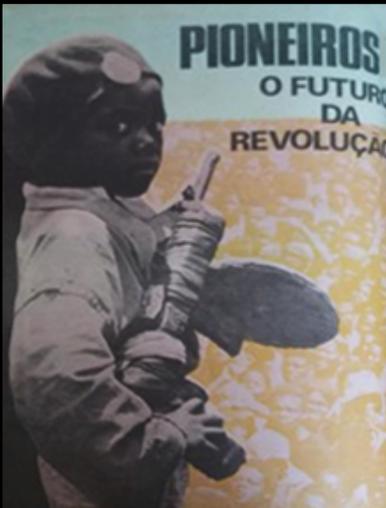


Figura 4: *Diário de Luanda*, últimas capas, edições de nov. 1975.

No filme angolano-francês, o futuro daqueles menores, como o Lopes ou dos que o cercam assistido à performance, não passa pela mesma representação triunfalista que o filme cubano e os jornais expressaram. Alguns desenhos coloridos surgem em tela nos créditos iniciais do filme e depois, quando Lopes conta sua história pessoal, mostrando o universo de referência de quem fez as obras: guerras e palavras de ordem do MPLA. As pinturas podem ser dos próprios pioneiros mostrados no filme, dada a reiteração do referencial político-militar.

As imagens exibidas remetem ao “catecismo” laico que fez parte da didática veiculada pelo partido. Arruda (2020) analisa o Manual Escolar Formação Militante, elaborado durante os anos de luta anticolonial, que expôs uma pedagogia que valorizou “o sentimento nacional, o espírito combativo e a disciplina”. Utilizado nas escolas das “zonas libertadas”, o documento estava ancorado em um “roteiro da libertação” (COELHO, 2019), que expunha didaticamente o sentido da luta nacional e do direcionamento dos esforços. As imagens evocam esse *script*, reforçando a ideia de que os desenhistas das imagens expostas no documentário tiveram essa formação política.

Ao final de mais um trecho da improvisação musical no filme, o menor dança, cantando “A luta continua e a vitória é certa”, palavras de ordem do MPLA. A seguir, simula uma marcha, com a mão trêmula próxima à cabeça como um cumprimento militar, e alguns socos no ar, enquanto a percussão segue seu próprio ritmo (Figura 5, na página seguinte).

Assim como nos desenhos, a performance de Lopes é cercada de simbologias políticas e militares, quando canta “A luta continua e a vitória é certa” e faz aceno no modo usual entre uniformizados. Um *travelling* no mural, cuja última pintura tem o mesmo nome do filme, encerra a narrativa. O individual como confirmação do cole-

tivo: enquanto em *Cabinda* o menino expressa vontade em estudar para “ajudar o novo país”, no filme *A luta continua* a principal preocupação de Lopes em recuperar o irmão perde-se entre consignas e obrigações para com a pátria. O primeiro parece resolvido em relação as consignas e as ordens do dia, enquanto o segundo mostra um conflito interno e busca resolução pela performance e música.



Figura 5. *A luta continua*, de Adrúbal Rebelo e Bruno Muel, 1977. Lopes militarizado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ressaltamos que *Cabinda* e *A luta continua* constroem representações distintas dos chamados “pioneiros” angolanos. No filme cubano, os menores não têm nome nem origem definida mas têm um destino certo: serem os futuros soldados a construir o país na nova luta, desta vez contra o “subdesenvolvimento”. Os menores iniciam o filme sem uniformes e terminam uniformizados e com a camiseta da OPA. No segundo documentário, pelo contrário, Lopes, Kituchi e Raul vestem o uniforme para terem preferência na fila do mercado Pão de Açúcar, porém não voltam a usar a farda no restante da narrativa. Vemos que Lopes é identificado pelo nome e narra sua origem, porém seu futuro é incógnito, pois apesar de ser músico não há evidências de que possa construir uma carreira. As referências emocionadas do garoto ao irmão desaparecido e a necessidade de mostrar para a câmera que conhece as palavras de ordem (ao cantar “A luta continua, a vitória é certa”) e os gestos militares colocam mais questões do que certezas na trajetória do pequeno Lopes.

Em 1986, foi lançado em Cuba o documentário *Roja es la tierra*, dirigido por Rigoberto López e produzido pelos ECITV FAR (que integrou a televisão entre suas prioridades de produção e difusão). O diretor entrevistou menores de idade com 16, 11 e 6 anos que se encontravam juntos às tropas militares das Forças Armadas Populares de Libertação de Angola (FAPLA) em marcha. No geral, eram órfãos de guerra. O recrutamento de menores de idade foi uma prática corrente entre os mesmos inimigos nos conflitos militares em Angola, com consequências sociais, aliadas a outros tantos fatores, que a mencionada filmografia recente busca representar e denunciar.

REFERÊNCIAS

- ARRUDA, Claudia Maria Calmon. Manual Cívico de Combate e Disciplina: o ensino em Angola sob a égide do MPLA. *Com a Palavra o Professor*. Vitória da Conquista, v. 5, n. 11, set.-dez. 2020, p. 195-211.
- COELHO, João Paulo Borges. Política e História Contemporânea em Moçambique: dez notas epistemológicas. *Revista de História*, São Paulo, n. 178, 2019, p. 01-19.
- COSTA, Armando Dalla. A importância da Logística no varejo brasileiro: o caso Pão de Açúcar. *Cadernos da Escola de Negócios da UniBrasil*, jan.-jul. 2004, p. 65-84.
- GOMES, Carlos. Cinema dos tempos que já lá vão... *Buala*, Lisboa, 13 dez. 2010. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/cidade/cinema-dos-tempos-que-ja-la-vaio>>. Acesso em: 15 abril 2021.
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema & Política*. Tradução: Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GLEIJESES, Piero. *Visiones de libertad: La Habana, Washington, Pretoria y la lucha por el sur de África (1976-1991)*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2015a (Tomo I), 2015b (Tomo II) (1ª ed.: Universidad de Carolina del Norte, 2013).
- GRAY, Ros. Linhas claras num mapa internacionalista: cineastas estrangeiros em Angola durante a independência. In: PIÇARRA, Maria do Carmo; ANTÓNIO, Jorge (coord.). *Angola: o nascimento de uma nação*. Volume III: o cinema da independência. Lisboa: Guerra e Paz, Editores, S.A., 2015, p. 47-73.
- KAKHUTA-BANDA, Francis Blessings. *The Use of Child Soldiers in African Armed Conflicts: A Comparative Study of Angola and Mozambique*. 2014. 100 f. Dissertation (Master of Arts) – International Relations, University of the Witwatersrand, Johannesburg, 2014.
- SANTOS, José Francisco dos. *Relação Brasil/Angola: a participação de brasileiros no processo de libertação de Angola, o caso do MABLA e outros protagonistas*. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2013.



HISTORICIDADES E RESISTÊNCIAS: AFRICANIDADES E REPRESENTAÇÕES DOS NEGROS E NEGRAS NO CINE CUBANO DOS ANOS 1960 E 1970



ALEXANDRE GUILHÃO

Dentre uma pequena ilha no caribe oriental, os cubanos alcançaram o feito de fazer triunfar uma revolução que se tornou um dos feitos mais emblemáticos do século XX em todo globo terrestre. O caráter heterodoxo e libertário com que os revolucionários foram assimilados pela crítica internacional trouxe grandes esperanças de renovação por parte do campo da esquerda política, aglutinada principalmente a partir de Moscou e Pequim.

Dentro do nosso lugar de pesquisa, o qual acreditamos que o pesquisador ou pesquisadora sempre ocupa, vimos colaborando em torno deste tema de maneira sistemática e contínua desde, pelo menos, 2013 quando fizemos nossa primeira publicação em torno deste tema. Os estudos históricos tendo o cinema como fonte primária vem avançando consideravelmente nas últimas décadas. Nosso trabalho se estabelece na justa problematização que o cinema tem a oferecer no campo da história, aos moldes do que Marc Ferro deno-

minou nos anos 1960 como a relação Cinema-História”. Deixamos evidenciado que nossa formação não se dá a partir de qualquer especialização com relação ao continente africano e toda a rica gama de temas específicos que se subscrevem. Nossa formação se solidifica a partir da América Latina enquanto delimitação histórica e espacial, tendo a relação cinema-história como aporte teórico. Utilizamos-nos de perguntas de pesquisa às nossas fontes fílmicas para a problematização de realidades sociais complexas, sempre confrontadas pela bibliografia específica a qual se pretende tematizar.

Nosso intento nesse trabalho é o de trazer questões específicas sobre como se dá a representações da realidade histórica e social dos negros e negras na ilha a partir da produção fílmica da Revolução Cubana nos anos 1960 e 1970, quando esta encontrou o seu ápice.

Como aponta o historiador José D’Assunção Barros, o cinema quando se lança na construção de narrativas históricas assume, necessariamente, uma dimensão de expressividade cultural, que tem direta relação com a temporalidade da produção do filme, pois um filme sempre expressa as marcas de seu tempo histórico. Mas alguns filmes também o fazem representações sobre um passado histórico (BARROS, 2012, p. 53), e nesse caso cabe aos profissionais da história, munidos das ferramentas fílmicas, buscar a compreensão de qual é o discurso fílmico sobre o passado e mais do que tudo, compreender como isso se relaciona com a própria temporalidade onde se encontram os autores da obra fílmica. Justamente essa busca por um discurso histórico delimitado pelas questões quais selecionamos é o que veremos.

No entanto, o exercício da análise fílmica de um conjunto de filmes em um breve artigo não permite que tratemos de minuciosos detalhes de cada produção, de modo que pretendemos destacar visual e sonoramente, brevemente alguns elementos dessas produções. Esta

tradição, cada vez mais usual, é denominada por Jacques Aumont como análise de *corpus alargados* (AUMONT, 2009, p. 242), ou seja, o estudo de diferentes fontes fílmicas realizadas em conjunto.

REPRESENTAÇÕES DO PASSADO ESCRAVOCRATA

A mão de obra escravizada constituiu a base laboral da economia das colônias europeias nas Américas. A maioria dos países manteve ainda o sistema de escravidão logo após suas independências. Exceção feita ao Haiti, primeira nação negra a se tornar independente depois do jugo escravizador no mundo e a primeira nação independente das américas, banindo a prática escravagista.

Cuba conquistou sua independência somente no final do século XIX, em 1898. Foi justamente no processo de conquista de sua liberdade que o país aboliu a escravidão. Durante a guerra dos dez anos (1868 – 1878), um dos três conflitos que resultou na derrota da coroa espanhola.

Desse modo, os indivíduos escravizados participaram ativamente dos processos independentistas, formando parte do seu contingente militar. Inclusive formando esquadrões específicos na última guerra de independência, os chamados *cimarrones*¹.

LUCIA – 1966 – HUMBERTO SOLÁS

Dirigido pelo cineasta e historiador Humberto Solás, *Lucia* é o primeiro filme cubano a atingir um considerável reconhecimento internacional. O enredo se passa em três tempos históricos distintos: a

¹ Denominação usada na América hispânica, de modo geral, aos negros rebeldes, como aqueles que se organizavam através dos quilombos.

guerra de independência, no final do século XIX, a revolta de 1933 e a Revolução Cubana. Cada um desses episódios é protagonizado por mulheres, cada uma delas de nome “Lucia”. O filme propõe assim uma espécie de testemunho sobre a história, um olhar específico. Tratando de maneira cronológica, a personagem Lucia do século XIX faz parte da elite cubana e sua família se divide entre o apoio à coroa espanhola e aos independentistas. Inclusive com o seu irmão compondo o exército de independência e seu pretendente, Rafael, pertencendo às forças da coroa espanhola. Seus dilemas acentuam os dilemas da elite *criolla* cubana.

Neste episódio, a questão dos escravizados não surge como mote central da abordagem fílmica, muito embora, faça-se uma representação acerca da importância dos *cimarrones* neste processo. Inclusive, esses se põem em campo de batalha contra os espanhóis, como veremos logo abaixo. A posição ofensiva com que os personagens se deslocam, realçados pelo enquadramento, que os focaliza em conjunto, ao mesmo tempo em que os deixa próximos, possibilitando que tenhamos atenção aos seus gestuais se elucubra com a trilha sonora muito grave que traz tensão e os gritos de guerra enraivecidos dos personagens.

Chegando desnudos e sob cavalos, eles são decisivos nesta batalha do filme, que compõe uma cena longa e importante na narrativa, em que eles dão vantagem ao exército de independência, enfrentava grande dificuldade contra os espanhóis e seus aliados. Esses elementos compõem uma aura de agressividade e bravura que determina uma simbologia de obstinação e resistência.

Os demais dois episódios não contêm grandes situações dessa magnitude, muito embora, haja personagens negros que se destacam, tanto na organização da revolta de 33, como veremos adiante, quanto na sociedade revolucionária cubana.



Imagem 1. Cena de *Lucia* (1966). Produção: ICAIC. Fonte: Captura de tela do autor.

De maneira recorrente, o negro é representado como um ente de resistência e disposto a utilizar da violência como elemento de subversão, no entanto, não aparece dotado de um personagem com características específicas, inclusive raramente tendo falas.

O plano a seguir acontece em uma emboscada que membros da resistência enfrentam agentes do governo no interior de uma igreja. Atentamos como esta ação acontece em um meio primeiro plano, possibilitando o destaque das expressões faciais do personagem. O semblante de esforço, bem como, o suor que percorre seu rosto, e até

mesmo a idade aparentemente avançada do ator, evidenciam o sacrifício desta personagem. Ainda assim, não conhecemos o seu nome, não ouvimos sua voz – mesmo que possamos ouvir os gritos assustados da multidão em meio às rajadas de tiros – tampouco alcançamos maiores detalhes de sua trajetória. À semelhança dos cimarrones.



Imagem 2. Cena de *Lucia* (1966). Produção: ICAIC. Fonte: Captura de tela do autor.

A linguagem audiovisual empregada a esta obra é de extrema relevância, dado que a equipe técnica deste filme é composta por profissionais que lograram êxito em participar ativamente da consolidação do cinema revolucionário cubano, como o compositor Leo

Brower, o montador Nelson Rodríguez, o diretor de fotografia Jorge Herrero e o roteirista Julio García Espinosa². Além do próprio direitos Humberto Solás.

A ÚLTIMA CEIA (1976)

Tomás Gutiérrez Alea é até hoje o nome mais celebrado do cinema cubano. Militante do Movimento Revolucionário 26 de Julho (M-26), grupo guerrilheiro que levou ao triunfo a Revolução Cubana, Alea foi um dos mentores de criação do ICAIC. Formando em cinema na Itália, ele também dirigiu muitos dos filmes mais famosos nacional e internacionalmente do país. O contexto de produção desse filme se coloca historicamente justamente em um período em que o governo revolucionário incentivou a feitura de filmes de cunho histórico e foi menos tolerante com críticas a si, no intuito de mobilizar a população em torno da meta de produção de 10 toneladas de açúcar que renderiam uma quantia financeira considerável à ilha.

A produção econômica planejada através de quinquênios, conheceu este de 1971 a 1975 como *quinquênio cinza* (VILLAÇA, 2010, p. 267). A década de 1970 foi o período de maior adesão de Cuba para com a União Soviética. A relação entre os dois países sempre foi carregada de inúmeros conflitos e contradições. No entanto, nesta década, vislumbrando um significativo aumento de arrecadação, o governo de Fidel Castro aceitou boa parte dos dita-

² Espinosa aqui já era um dos nomes mais consolidados da cinematografia cubana, um diretor da primeira geração do ICAIC. Inclusive, sua elaboração com cinema se deu já antes da revolução, junto a Sociedade cultural Nosso Tempo, ligada ao Partido Socialista Popular (PSP), onde teve a oportunidade de dirigir o filme *El Mégano* (1955), censurado pelo governo de Fulgêncio Batista. Mais tarde, em 1967, Espinosa ainda publicou um dos mais importantes manifestos teóricos sobre o cinema engajado na América Latina chamado *Por um cine imperfecto*.

mes vindos de Moscou. O que gerou insatisfações e deixou traumas a serem resolvidos na década seguinte.

O filme “A Última Ceia” circulou muito em festivais no mundo todo e é aquele que mais gerou insatisfação nos dirigentes cubanos, justamente por se fazer valer de alegorias para criticar o acirramento das disputas no meio cultural, provocado pela política econômica dos “quinquênios” que o governo cubano adotou a partir de 1971, baseado nos planos soviéticos. O enredo se passa no século XVIII, quando um latifundiário de hábitos aristocráticos realiza uma ceia na quinta-feira santa com 12 dos seus escravos, emulando a santa ceia bíblica.

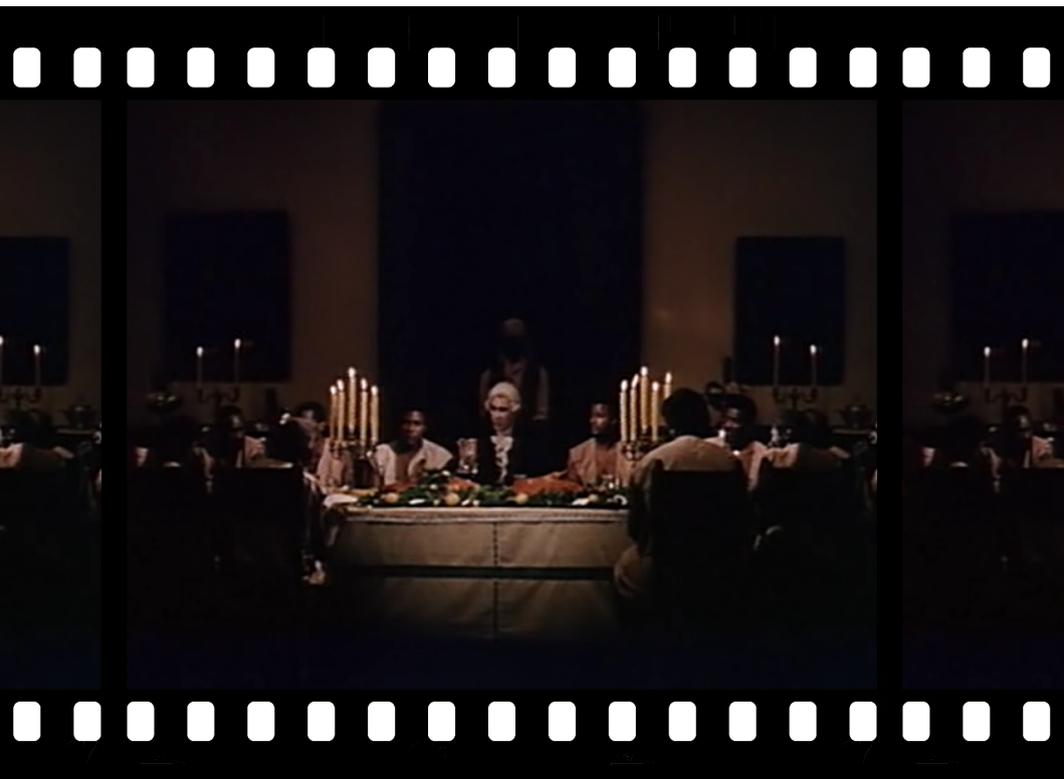


Imagem 3. Cena de *A Última Ceia* (1976). Produção: ICAIC. Fonte: Captura de tela do autor.

O problema se dá quando, ao não cumprir promessas feitas na ceia, os escravos iniciam uma rebelião. O filme se utiliza do artifício da comédia para satirizar tanto o sistema colonial quanto o do racismo em suas origens. Esse recurso é sempre contraposto às fortes imagens de violência escravagista, do qual a narrativa não se exime. A cena da ceia é a mais longa do filme, ocupando cerca de um terço de sua duração e é onde nós temos maior singularidade na abordagem fílmica a partir da temática da escravidão, pois temos um diálogo direto entre escravagista e escravizados. Os escravos fazem piada e satirizam o seu *amo*, até mentem que um dos presentes à mesa é de uma tribo africana que pratica o canibalismo. Nesse momento assumimos a visão do amo que olha para o sujeito que está com um pedaço grande de carne olhando com olhar atrevido para o seu senhor que, por sua vez, demonstra susto, sob risos dos demais.

O tema mais debatido entre os presentes é o da liberdade. Os homens tentam entender o que é liberdade na visão de seu senhor, que a concebe como uma espécie de ordem natural onde todos ocupam um lugar pré-determinado em uma hierarquia dada ancestralmente com a benção religiosa. Em sua concepção de liberdade, a liberdade para si é manter-se no lugar espacial onde se encontra e para os seus escravos seria a de aceitar essa “triste”, porém “inevitável realidade”. Argumentação essa de difícil aceitação por parte dos escravos presentes à mesa.

Esse filme, sob o ponto de vista da narrativa, é bastante delimitado em três atos. Além da ceia, que é o segundo, temos o terceiro, em que temos a revolta dos escravos e a primeira, em que somos apresentados para os personagens e, conseqüentemente, para a estrutura colonial, um plano, em especial, demarca bem essa situação, logo nos minutos iniciais do filme:



Imagem 4. Cena de *A Última Ceia* (1976). Produção: ICAIC. Fonte: Captura de tela do autor.

Observamos nesse plano as funções laborais do colonialismo, bem demarcadas pelas posições e figurinos dos personagens. O senhor latifundiário se coloca isolado de um lado, do outro está o sacerdote à frente com os trabalhadores especializados um pouco atrás. Os negros e negras que estão relacionados ao trabalho doméstico se vestem de maneira bem apresentável e estão em volta dos brancos. Já o indivíduo que lida com o trabalho pesado passa por fora do encontro, como se dele não fizesse parte, e tem uma veste maltrapilha.

O OUTRO FRANCISCO (1974)

A filmografia de Sérgio Giral é bastante singular. Único homem negro a dirigir filmes no ICAIC durante os anos 1960 e 1970, ele inaugurou uma série de filmes que retratam especificamente a questão negra na sociedade cubana. Ficaram conhecidos como “negro-metrajés”.

Em *O Outro Francisco*, vemos elementos da ficção histórica em conjugação com uma abordagem que tende à narrativa documental. Somos inicialmente apresentados à novela escrita por Anselmo Suárez-Romero, primeiro romance anti-escravista de Cuba, em 1838. Anselmo é apresentado como um homem negro dono de terras e fortemente influenciado pelo burguês intelectual e reformista Domingo Del monte. Em sua novela, o personagem *Francisco*, um escravo de um engenho de açúcar, onde trabalha diretamente no corte de cana, vive um amor proibido com uma escrava que trabalha no interior da residência, para os seus patrões. Na impossibilidade de viverem juntos, Francisco não tolera mais viver dessa forma e em uma trama influenciada por Shakespeare, ele termina com sua própria vida.

Na cena abaixo, ainda no princípio do filme, podemos analisar os elementos estéticos empregados a este tomo fílmico. Elementos tomados da narrativa denominada como clássica do cinema³. A encenação dos atores faz um apelo ao melodrama, estilo esse consagrado na dramaturgia e no cinema cubano pré-revolucionário, em que esses estão imagetivamente emoldurados por um enquadramento em primeiro plano de ambos com uma profundidade de campo curto, ou seja, com o cenário desfocado ao fundo.

³ A narrativa chamada de clássica, advém do estudo sistemático do teórico estadunidense David Bordwell. Ver: BORDWELL, David. Cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema II*. São Paulo: Senac SP, 2005.



Imagem 5. Cena de *O Outro Francisco* (1974). Produção: ICAIC. Fonte: Captura de tela do autor.

A partir daqui somos apresentados a uma nova versão da mesma história. Isso se dá através de um narrador que assume uma interpretação alternativa do mesmo conto, ao que chama justamente de história do outro Francisco. Considerando a versão novelística de Anselmo como sendo uma romantização da condição do escravo, a abordagem deste relato parte para o cotidiano dos escravizados no engenho. É neste contexto que conhecemos Francisco.

Este filme apresenta uma abordagem fílmica bastante direta, com uma forma estética que mescla da ficção ao documental, carac-

terizado, em especial na voz da narração em off, que traz números e complementa com o que nos deparamos em tela. Toda a violência colonial e a organização do engenho, não apenas internamente, mas no sistema de produção colonial, são trazidos ao debate. Diversos tipos de violência do corpo branco para com o corpo preto são trazidos aqui. O negro assume um papel radical de resistência, mesmo com todas as limitações de seu espaço de atuação, seja cantando, confabulando, armando, debatendo. As poucas reuniões festivas e religiosas a que conseguem participar constituem esse espaço específico de sociabilidade.

A religião é trazida como um elemento de resistência, não apenas sob ponto de vista cultural, mas também de articulação e conspiração. É nesse contexto que interpretamos a cena abaixo, ocorrida no terço final do filme. Um pequeno grupo de escravos rebelados ateia fogo em um conjunto de bagaço de cana. Enquanto o capataz comanda o controle ao fogo, realizado também por escravos, podemos destacar dois pontos estéticos da abordagem fílmica: O aspecto visual, de onde vemos uma câmera na mão que transcorre o cenário, está agora com longa profundidade de campo, em que nosso olhar é apresentado a diversos aspectos no mesmo plano, característica típica do cinema engajado latino-americano. E na banda sonora, onde ouvimos uma música afro muito forte, com tambores enquanto a cena transcorre, reforçando este aspecto resistente dos cimarrones.

Perante esse aspecto, Villaça pondera sob os filmes de Giral neste período que “O viés ideológico nesses filmes [...] era o da valorização da bravura dos escravos rebeldes, os *cimarrones*, como ingrediente constitutivo do espírito revolucionário nacional.” (VILLAÇA in CAPELATO, 2011, p. 203).



Imagem 6. Cena de *O Outro Francisco* (1974). Produção: ICAIC. Fonte: Captura de tela do autor.

Este filme foi alvo de bastante desconfiança por parte do regime, assim como *A Última Ceia*, de Alea, filmado dois anos depois, pois a utilização dos aspectos religiosos típicos da afro-cubanidade poderia significar uma afronta ao partido, que questionava esses signos na época de realização destes filmes. Verificamos também uma provável influência fílmica deste filme no de Alea, visto que, além da temática de ressignificação do passado colonial, agora visto sob um ponto revolucionário, uma parte considerável do elenco de *A Última Ceia* havia trabalhado em *O Outro Francisco*.

A SITUAÇÃO DO NEGRO NA ORGANIZAÇÃO DA SOCIEDADE REVOLUCIONÁRIA EM *DE CERTA MANEIRA* (1977)

O caso deste filme envolve certo componente trágico. A diretora Sara Gómez, negra e homossexual assumida, única mulher diretora no ICAIC por muitas décadas, faleceu precocemente, não podendo ver o resultado de seu único longa-metragem. Filmado em 1974, teve seu projeto interrompido logo após o término das filmagens em função da morte da cineasta por uma doença respiratória. Os cineastas Tomás Gutiérrez Alea e Julio Garcia Espinosa fizeram a montagem do filme para que pudesse ser lançado postumamente.

As questões das mulheres e as dos negros constituem a centralidade do conjunto da obra da cineasta, em seus diversos curtas e médias metragens. No caso do seu único longa, a trama se dá a partir da relação entre o casal protagonista, Mario e Yolanda, que vivem a construção do bairro de Miraflores. A abordagem do conteúdo fílmico parte, sobretudo, do machismo como uma velha prática da sociedade cubana e que permanece após a revolução⁴. O componente racial também está presente, pois Mario sofre algum preconceito por ser negro e Yolanda justamente por ser casada com um negro.

Sobre essa problemática, Veiga afirma

[...]o racismo também está presente e é colocado em cena de maneira política pela cineasta. Na escala cromática do critério de “colorificação” adotado pela diretora, buscando dar ênfase às diferenças de raça e gênero, o filme explora a imagem do homem pobre, negro, trabalhador e da mulher de camada média, considerada branca, embora igualmente negra, mas mulher. Cada qual arcando com as consequências e as especificidades de sua opressão. (VEIGA, 2018)

⁴ Gutiérrez Alea realiza filme de temática semelhante *Até Certo Ponto* (1983).

A trama também reúne aspectos documentais, inclusive com os personagens dando depoimentos em frente à câmera, mesmo que ficcionais, mas que constituem uma narrativa documental e informativa sobre as condições de vida na periferia após a revolução. Há também uma narração em *off* em certas cenas. O filme trabalha bastante o tema das votações populares nos bairros.

Ao terço final do filme, temos a cena que melhor reúne esses aspectos fílmicos. Uma assembleia entre os trabalhadores de uma fábrica de bairro, onde Mario confronta seu amigo Guilhermino, pois este se ausentou do trabalho para viajar com uma amante. Como analisamos, o espaço fílmico que ali se estabelece se aproxima bastante da abordagem documental e fluída que marca o cinema latino do período. Não se trata de uma estetização realista, mas sim da reprodução de um ambiente que reproduz a circunstância do olhar. Este conteúdo crítico, que se expressa na forma fílmica, equivale ao que Walter Benjamin denomina como a *politização da arte* (BENJAMIN, 2015), a qual consiste no esforço do autor em desenvolver uma estética que expresse um conteúdo crítico, que gere conscientização política.

Ainda sob esse aspecto, Sara Gómez afirma

Esta contribución consciente y militante al dominio de nuevas técnicas y métodos eficaces de producción va a constituir un auténtico acto de descolonización, va a tener un significado trascendente dentro de la propia obra revolucionaria, que en nuestro caso quiere decir artística. (2015, APUD LEÓN)

Nesta cena, além de termos a reprodução do ambiente de uma assembleia popular de trabalhadores, o debate circunda vários aspectos relevantes trazidos pela abordagem da diretora. Entre os quais o

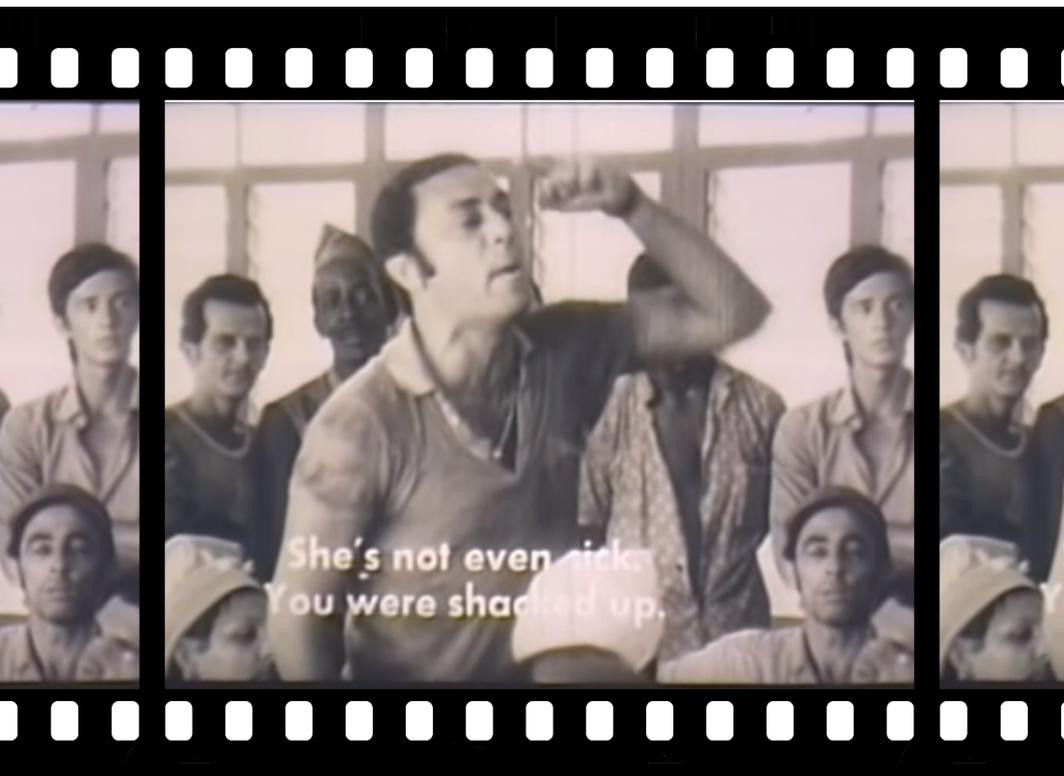


Imagem 7. Cena de *De Certa Maneira* (1977). Produção: ICAIC. Fonte: Captura de tela do autor.

racismo, quando Guilhermino, que não é um sujeito branco, porém com a pele mais clara de Mario, o chama, em tom debochado e pejorativo de “mulato”.

Podemos identificar - nessa obra de Sara - um clamor anti-imperialista e uma inquietude de transformação social para além da esfera institucional e que envolva toda a amplitude das massas. Esse traço político e que se desenvolve no campo estético advém justamente da leitura que a autora faz da obra de Franz Fanon, o qual, não apenas ela foi uma ávida leitora, como também uma pesquisa-

dora (LEON, 2015). Tal qual obteve estreita relação com as obras de Aimé Césaire. Ambos os autores da Martinica exerceram forte influência sobre o pensamento e a luta anticolonial, inclusive tendo grande impacto político e cultural sobre diversos grupos na África e na América Latina, contribuindo para uma conexão. As expressões “descolonizar” e “tomada de consciência” são recorrentes nas declarações e textos da cineasta. No campo cinematográfico, ela sempre exaltou o nome do brasileiro Glauber Rocha como tendo sido de fundamental importância em sua obra. A obra de Rocha também prima por uma luta e uma tomada de consciência contra o imperialismo, mantendo a coerência e nos auxiliando a melhor compreender o amplo legado de Sara Gómez.

Nesse intento, de manter um processo de busca de aprimoramento do regime político cubano e de averiguação de como esse se estende para a realidade cotidiana, em um processo que eleva o processo dialético às últimas consequências, Gómez mantém uma estreita relação com a filmografia de Tomás Gutiérrez Alea⁵, do qual foi assistente de direção no filme *Cumbite*, de 1964, e que foi um dos responsáveis pela finalização da montagem de *De Certa Maneira*, como já apontamos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema cubano foi durante as décadas de 1960 e 1970 um dos mais importantes do continente, inclusive exercendo enorme influência nas filmografias engajadas (NÚÑEZ). Seu papel no pro-

⁵ Para conhecer a maneira crítica, porém revolucionária, como Alea retratou o regime cubano é possível consultar a nossa dissertação: GUILHÃO, Alexandre Moroso. *Conflito em tela grande: os conflitos sociais e políticos em Cuba na década de 1960 através do cinema de Tomás Gutiérrez Alea*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.

cesso revolucionário cubano está para muito além de um mero reprodutor de propaganda política, mas sim exprime boa parte dos dilemas e impasses da própria sociedade cubana. O cinema não esteve recluso a um papel institucional, mas afirmou seu papel de criação artística e de experimentação, alcançando penetração social. Muitos de seus filmes, inclusive, instigaram críticas e apontaram caminhos, gerando, inclusive, conflitos em torno de si.

Dentro desta vasta gama que temas e debates, que realizaram uma depuração permanente de país, o tema racial dos negros e da diáspora africana também compõe parte desse rico período. No entanto, não aparece com a mesma ocorrência de outros também importantes. Uma hipótese a se considerar tem relação a uma possível demora no avanço deste tema por parte do próprio governo revolucionário. Segundo Gott, a chamada “questão racial” não obtinha grande espaço nos discursos de Fidel antes do triunfo revolucionário, muito embora tenha sido logo incorporada com a chegada ao poder, principalmente após o discurso “proclamação contra a discriminação”. No entanto, até a década de 1970 o número de negros nomeados para ministérios foi aquém do esperado (GOTT, 2004, p. 202). Não restam dúvidas de que a revolução trouxe diversos avanços sociais e políticos para a sociedade cubana, mas esses foram fundamentalmente resultado de muita disputa em uma relação dialética entre sociedade e governo.

É justamente nessa dialética que entra a riqueza do cinema cubano como uma fonte privilegiada da investigação histórica. A pluralidade de temas e abordagens que encontramos nessa produção cinematográfica nos permite extrair muitos dos debates e disputas entre agentes sociais colocados numa relação histórica-dialética. Escolhemos neste trabalho um pequeno conjunto de obras que, de certa maneira, resumem uma série de debates que julgamos funda-

mentais para a proposição da proposta desta publicação. Porém, ainda precisamos avançar muito mais no debate destes temas, seja por uma perspectiva latino-americanista ou não. Deixamos aqui claras as nossas intenções de ampliação desta temática.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *A Análise do Filme*. Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2009.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, L&PM, 2015.

BORDWELL, David. Cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema II*. São Paulo: Senac SP, 2005.

CAPELATO, Maria Helena. Et al. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo, Alameda, 2011.

GOTT, Richard. *Cuba: Uma nova história*. Rio de Janeiro, Zahar, 2004.

GUILHÃO, Alexandre Moroso. *Conflito em tela grande: os conflitos sociais e políticos em Cuba na década de 1960 através do cinema de Tomás Gutiérrez Alea*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.

LEÓN, Camila Valdés. De cierta manera: Lecturas de Frantz Fanon en Sara Gómez. *Cuadernos del Caribe*. San Andrés Isla, Colômbia. N. 19. P. 45-51. Janeiro 2015.

NOVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro, Apicuri, 2012.

NÚÑEZ, Fabián. *Nuevo cine latinoamericano: discusión teórico-histórica*. Disponível em: http://www.asaeca.org/aactas/nunez_fabian.pdf

VEIGA, Ana Maria. Radicalizar o “Cine Imperfeito” cubano – Sara Gómez. *História Revista*. Goiânia. V. 23. N. 1. P. 28-48. Abril 2018.

VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano: Revolução Política e Cultural*. São Paulo, Alameda, 2010.



SOBRE OS AUTORES E AUTORAS



ALEXANDRE GUILHÃO

Doutor em História pela PUCRS e diretor de Cinema. Pesquisador em história e teoria fílmica latino-americana. Graduado em Produção Audiovisual e Mestre em história na mesma instituição. Administrador do projeto online Cinemateca Histórica.

ALEXSANDRO DE SOUSA E SILVA

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (2020), leciona na Universidade do Estado de Minas Gerais, Unidade Passos, e faz pesquisas sobre cinema e política na América Latina e na África”.

ANA CAMILA ESTEVES

Mestre e doutora pela Universidade Federal da Bahia (Brasil), com foco nos cinemas africanos contemporâneos, especificamente nas relações entre África e Netflix. Entre 2023 e 2024, foi Research Associate no King’s College London UK com pesquisa sobre festivais

de cinemas africanos. É cofundadora, diretora e curadora da Mostra de Cinemas Africanos e do Cine África cineclub, curadora colaboradora do Africa in Motion Film Festival (Escócia), e membro do comitê de seleção do festival Vues d'Afrique (Canadá). Coeditou o ebook “Cinemas Africanos Contemporâneos: perspectivas críticas” e é idealizadora e editora da Revista Crítica de Cinemas Africanos.

CHARLES MONTEIRO

Doutor em História Social (PUC-SP), Professor Adjunto da Escola de Humanidades da PUCRS e coordenador do Núcleo de Pesquisa em Arte, Imagem e Cultura Visual.

JOSÉ RIVAIR MACEDO

Professor titular no Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, na área de História da África e dos Afro-Brasileiros; docente permanente no Programa de Pós-Graduação em História, UFRGS. É pesquisador com Bolsa de Produtividade em Pesquisa pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPQ; coordenador da Rede Multidisciplinar de Estudos Africanos do Instituto Latino-Americano de Estudos Avançados – ILEA-UFRGS; integrante do Núcleo de Estudos Africanos, Afro-brasileiros e Indígenas, NEABI-UFRGS.

JUSCIELE OLIVEIRA

Doutora em Comunicação, Cultura e Artes (Universidade do Algarve, Portugal, 2018), especialista em cinemas africanos de língua oficial portuguesa, notadamente, sobre o cineasta Flora Gomes. Possui textos publicados no Brasil e no exterior sobre literatura, cinema e cultura africanas. Coeditou o e-book Cinemas Africanos Con-

temporâneos – Abordagens Críticas (2020, Sesc São Paulo) com Ana Camila Esteves. Atualmente é investigadora colaboradora do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC/Ualg-Portugal) e pesquisadora do Laboratório de Análise Fílmica da Universidade Federal da Bahia (Facom/UFBA), desenvolvendo pesquisa sobre gêneros cinematográficos, principalmente, musicais africanos.

MARCOS NAPOLITANO

Marcos Napolitano é doutor em História Social pela USP, onde atualmente é Professor Titular de História do Brasil Independente. É bolsista PQ 1 do CNPq e autor dos livros História do Regime Militar brasileiro (Contexto, 2014) e Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (Intermeios, 2017). É vice-coordenador do Grupo/CNPq História & Audiovisual - Circularidades e Formas de Comunicação.

RAFAEL BARBOSA DE JESUS SANTANA

É graduado em História Licenciatura, Especialista em História e Cultura Afro-brasileira, Especialista em Relações Internacionais Contemporâneas, Mestre em História e Doutorando em História pela UFRGS. Se interessa por pesquisas que utilizam romances africanos como fonte histórica, produzidas principalmente na Nigéria e Serra Leoa.

RENATA DARIVA COSTA

Doutoranda em História na Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista CAPES. Professora de História. Membro do LEHAF-UFSC e do NEHCINE-UFSC. Membro do GT África da ANPUH-RS e de SC. Pesquisadora associada ao Áfricas (PUC-

-RIO/UERJ).

SÍLVIO MARCUS DE SOUZA CORREA

Historiador e professor da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pesquisador do CNPq e coordenador do grupo de pesquisa História da África & Cultura Visual junto ao CNPq e do Laboratório de Estudos em História da África (LEHAF) da UFSC. Suas últimas pesquisas versam sobre o circuito social das imagens da África e dos africanos.

ESTA OBRA NASCE DA INTENÇÃO DE HAVER MAIS PUBLICAÇÕES SOBRE OS CINEMAS PRODUZIDOS NO CONTINENTE AFRICANO EM LÍNGUA PORTUGUESA. DURANTE O SÉCULO XX, HOVE DIVERSOS PROJETOS COLONIAIS QUE TINHAM COMO OBJETIVO A PROMOÇÃO DOS DIVERSOS COLONIALISMOS NOS PAÍSES AFRICANOS. COMO RESPOSTA À “BIBLIOTECA COLONIAL” DIVERSOS CINEASTAS E ARTISTAS COMEÇARAM A REALIZAR OBRAS QUE IAM AO ENCONTRO DE FILMES DE FICÇÃO E DOCUMENTÁRIOS. BUSCANDO CONTRIBUIR SINGELAMENTE COM O CAMPO DE ESTUDOS AFRICANOS DE UMA MANEIRA ACESSÍVEL, PRINCIPALMENTE PARA OS PROFESSORES DA EDUCAÇÃO BÁSICA E NOVOS PESQUISADORES, A OBRA BUSCOU TRAZER EM CADA CAPÍTULO UMA PEQUENA ANÁLISE DE ALGUM ASPECTO NA RELAÇÃO ENTRE CINEMA E HISTÓRIA NO CONTINENTE AFRICANO.

