

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

CHARLAN KREUTZFELD DE FARIAS

ESPAÇO GEOGRÁFICO E CINEMA

RIO DE JANEIRO
2008

CHARLAN KREUTZFELD DE FARIAS

ESPAÇO GEOGRÁFICO E CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Profa. Leila Beatriz Ribeiro

Rio de Janeiro
2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO EM EDUCAÇÃO

[W9S1] Comentário:

CHARLAN KREUTZFELD DE FARIAS

ESPAÇO GEOGRÁFICO E CINEMA

Aprovado pela Banca Examinadora

Rio de Janeiro, ____/____/____

Professora Doutora Leila Beatriz Ribeiro (Orientadora)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Professora Doutora Rosália Maria Duarte
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ

Professora Doutora Guaracira Gouvêa de Souza
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

DEDICATÓRIA

À meu pai Welington e minha esposa Giovana, que foram fundamentais para a realização do trabalho.

AGRADECIMENTOS

- À Leila, minha orientadora pelo grande exemplo de profissionalismo, compromisso, respeito e envolvimento pelo trabalho. E, além disso, por sempre exigir um pouco mais e me ajudar a colocar os “pés no chão” em várias oportunidades.
- À generosidade da banca examinadora na avaliação do meu trabalho e na imensa contribuição para o desdobramento do mesmo após a qualificação.
- A toda minha família pelo apoio ofertado e por ficar a meu lado.
- A meus tios Jéferson, Rosângela e Rosemere por terem me acolhido com muito carinho durante minha estada no Rio de Janeiro.

“Além de jogar com o tempo, o cinema também virou a geografia de cabeça para baixo. Ele vestiu o planeta em todos os disfarces concebíveis”.

Jean-Claude Carrière

RESUMO

Busca aproximar o cinema da escola, analisando em particular como as imagens cinematográficas influenciam nossas construções imaginárias acerca de locais não familiares. Investiga como o espaço geográfico africano é representado nas cinematografias estadunidense e africana. Apresenta breve análise do contexto histórico de surgimento do cinema, remetendo-se à modernidade, para posteriormente tratar da linguagem cinematográfica. Traça panorama da imersão das novas tecnologias no contexto escolar, sublinhando as interações específicas entre cinema e escola e mais precisamente busca aproximar a sétima arte da ciência geográfica. Discute o conceito de representação e o papel das películas na formação de concepções espaciais e ideológicas. Constrói as categorias de análise: representação do espaço africano e representação dos personagens africanos e não africanos, utilizadas no estudo dos filmes selecionados. Elabora considerações sobre a produção cultural do Terceiro Mundo, debruçando-se em especial sobre a cinematografia africana. Realiza uma análise fílmica, de caráter simbólico, com os filmes *Caçados*, *Uma aventura na África*, *Infância Roubada*, *A minha voz* e *Nosso pai*. Efetua discussão comparativa entre a produção fílmica estadunidense e africana tomando por base as apropriações do espaço geográfico realizada por ambas. Conclui que existem significativas diferenças entre as cinematografias eleitas com relação à abordagem das categorias de análise apresentadas, reforçando assim a necessidade de uma leitura crítica dos filmes.

Palavras-chave: Espaço Geográfico. Cinema. Escola.

ABSTRACT

It looks to bring near the cinema of the school, analyzing particularly how the cinematographic images influence our imaginary constructions about unfamiliar places. In this sense, it is detained to investigate how the geographical African space is represented in the North American and African cinematography. It executes a small analysis of the historical context of the appearance of the cinema, sending itself to the modernity, subsequently treating the cinematographic language. It draws a view of the immersion of the new technologies in the school context, underlining the specific interactions between cinema and school and more precisely it looks to bring near the seventh art of the geographical science. It discusses the concept of representation and the function of the films in the formation of space and ideological conceptions. It builds categories of analysis that are used subsequently in the study of the elected movies. It prepares considerations about the cultural production of the Third world, emphasizing in special the African cinematography. It carries out an analysis of the films, of symbolic character, with the movies 'Hunted', 'An Adventure in Africa', 'Stolen Childhood', 'My voice' and 'Our father'. It effectuates a comparative discussion between the production of North American and African films taking for base the appropriations of the geographical space carried out by both.

Key words: Geographical space. Cinema. School.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 O CONTEXTO HISTÓRICO DO SURGIMENTO DO CINEMA E SEUS IMPACTOS CULTURAIS.....	18
2.1 O ADVENTO DA MODERNIDADE.....	18
2.2 O TREINO DO OLHAR.....	23
2.3 O PRIMEIRO CINEMA.....	28
2.4 A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA.....	34
3 CINEMA E ESCOLA.....	41
3.1 O IMPACTO DAS MÍDIAS NA EDUCAÇÃO.....	41
3.2 DIÁLOGOS ENTRE CINEMA E ESCOLA.....	46
3.3 CINEMA E GEOGRAFIA.....	50
3.4 A FORÇA DAS REPRESENTAÇÕES.....	57
3.5 ESPAÇO GEOGRÁFICO E CINEMA.....	59
4 OLHARES SOBRE A ÁFRICA	68
4.1 CONSTRUINDO O IMAGINÁRIO OCIDENTAL.....	68
4.2 A PRODUÇÃO CULTURAL DO TERCEIRO MUNDO.....	81
4.3 O “CINEMA AFRICANO”.....	84
4.4 O <i>CORPUS</i> DE ANÁLISE.....	92
5 CONCLUSÃO.....	124

REFERÊNCIAS	128
--------------------------	-----

1 INTRODUÇÃO

Intenso escrutínio de idéias em busca de um pouco de sistematização para chegar a integridade? Ou apenas as rédeas soltas da imaginação, da fruição, dos devaneios que se entrecruzam num permanente movimento de aproximação e distanciamento; movimento anárquico por excelência. Onde está a origem do presente trabalho? Qual a fonte primeira que o alimentou? De onde vem a inspiração?

Mergulhar no tempo, nos recônditos das lembranças disformes, dos sentimentos repousados na fonte viva do inconsciente, a alimentar, a criar formas ainda que temporais. Ler nas entrelinhas imaginárias fechando os olhos e buscando a sala antiga, o pai e o filme. Aquela presença forte em minha vida, aquele momento de mergulhar em outros mundos, de desvelar o desconhecido, o fascínio, o brilho nos olhos. A terapêutica do filme, o lugar seguro, o tempo de respirar dos problemas reais, o compartilhar de outras vivências ao encarnar personagens. O tempo de sonhar. O sonho alimento da vida. O cinema, fonte inesgotável. A fluir incessantemente como o próprio projetor das salas escuras.

Fechar um pouco as cortinas diáfanas das primeiras lembranças, entrar no túnel e avançar vendo a infância se desvanecer dando espaço a outros olhares, marcados por outras vivências. Chegar à universidade e na angústia gerada pela escolha do tema da monografia, olhar de soslaio e percebê-lo forte e ainda significativo em minha vida, como a me convidar para o diálogo. Dessa forma, inicio minha aproximação com o cinema no meio acadêmico tratando à época da monografia das relações entre cinema e Geografia. No presente trabalho desejo dar continuidade, caminhar um pouco mais nas reflexões já iniciadas.

Iniciamos a atual discussão com a observação de que vivemos em uma sociedade notadamente marcada pela incorporação e crescente perpetuação das chamadas novas tecnologias, que respondem significativamente pela difusão da informação em todas as escalas espaciais. Neste contexto singular e recente, os atores humanos são constantemente

bombardeados por um fluxo irrestrito de diversos assuntos provenientes das mais variadas mídias. Este universo midiático, principalmente o audiovisual, ainda guarda relevante distância da escola e de sua linguagem mais centrada na escrita.

Tencionando uma aproximação entre este universo midiático em que o aluno está inserido e o ambiente da escola, tornar-se-ia extremamente relevante a análise pontual desta cultura das mídias através do estudo de uma de suas autênticas manifestações visuais, qual seja, a produção fílmica. É notório o poder de penetração dos filmes nos mais diversos meios sociais, seja através da TV, das videolocadoras e do cinema, assim como é bastante aceita a idéia de que no campo das manifestações artísticas, a produção fílmica é aquela que mais se aproxima da realidade, o que explica em grande parte seu poder de fascínio: “Entre todas as artes ou todos os modos de representação, o cinema aparece como um dos mais realistas, pois tem a capacidade de produzir o movimento e a duração e restituir o ambiente sonoro de uma ação ou de um lugar” (AUMONT, 1994, p. 53).

Manifestação artística fecunda, o cinema trabalha “com uma linguagem dos sentidos, transmite-nos significados que não podem ser transmitidos por outro tipo de linguagem, como a discursiva ou científica” (TEIXEIRA; LOPES, 2003, p. 1). Estas últimas são apropriadas pela escola, que as utiliza visando tornar seu discurso mais verdadeiro e confiável. Mas caberia ao discurso científico o monopólio da busca humana para se chegar ao conhecimento, para decodificar o mundo e a vida? A arte e a criação estética não possibilitariam novas leituras e significações de objetos já largamente visitados pela ciência? Adotaremos o caminho de entender a arte “como possibilidade de leitura e interpretação do espaço socialmente constituído” (BARBOSA, 2000, p. 69).

Neste sentido, faz-se mister mergulhar nos processos educativos, nas possibilidades de novas leituras propiciadas pelo cinema, entendendo-o como arte que “através da experiência estética, da emoção, do exercício da sensibilidade e da fruição, nos aproxima

da realidade educacional” que se encontra cada vez mais imersa em uma estrutura social tangenciada pelas imagens (TEIXEIRA; LOPES, 2003, p. 1).

Entretanto, a inserção qualitativa do cinema na escola não é tarefa fácil. Existem vários “lugares comuns”, práticas já disseminadas de forma pouco criteriosa, como a utilização do filme para suprir a ausência de professores. Ou ainda, o uso das películas como mera ilustração de conteúdos pedagógicos já balizados pelas ciências oficiais como a Geografia. Sobre a questão, Leandro (2001, p. 29) defende que a escola ao relacionar-se com a arte cinematográfica desconsidera que ela “por si só, possibilita pensar novas relações de espaço e de tempo, por exemplo”, mas a enxerga apenas como “um aditivo tecnológico para incrementar processos educativos em andamento, desencadeados por ciências já consolidadas, como a Biologia, Geografia e História”.

Mais uma vez nota-se o descredenciamento da arte cinematográfica como instrumento para se chegar ao conhecimento, quando a mesma é restringida a simples referência ao discurso científico. Trata-se do tecnicismo utilitário em detrimento da abstração artística.

Na vertente oposta desta matriz reducionista, fulguram novas possibilidades mais abrangentes e ricas. Estas distanciam-se da instrumentalização ou didatização do cinema, buscando usar o cinema para ampliar e “lapidar as sensibilidades, as identidades individuais e coletivas, as dimensões que nos constituem como humanos” (TEIXEIRA; LOPES, 2003, p. 1).

O cinema é antes de tudo um olhar sobre o mundo, uma forma de organizá-lo, de dar-lhe forma, sentido. É uma visão permeada de concepções histórico-sociais, religiosas, estéticas, filosóficas, éticas a produzir ininterruptamente memória individual, coletiva e histórica, ultrapassando a barreira da técnica e adentrando no campo da arte e da ideologia. Ataca fortemente moldando imaginários históricos e espaciais sobre os locais retratados,

direciona olhares, muitas vezes reduzindo complexidades locais à modelos estereotipados e condensações etnocêntricas.

Dessa forma, optando por trafegar entre as polaridades concebemos o cinema como um produto da indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985) mas também como fidedigna manifestação artística, um objeto que “é produzido dentro de um projeto artístico, cultural e de mercado, um objeto de cultura para ser consumido dentro da liberdade maior ou menor do mercado” (ALMEIDA, 2001 apud NAPOLITANO, 2003, p. 11). Corroborando esta visão, Campos (2006, p. 1) informa que o cinema

[...] se constitui em uma fonte de cultura e informação. Também é uma indústria, é um produto, e os produtores nem sempre estão interessados na verdade, o que exige, dada a sua grande influência, a análise de seu papel e de sua ideologia. No entanto, é um meio de expressão artística, um importante instrumento de comunicação e, por isso, ignorá-lo como meio didático-pedagógico pode ser omitir, no processo educativo, uma discussão sobre valores cuja riqueza somente o cinema pode transmitir. É um recurso que pode ser usado para criar condições de um conhecimento maior da realidade e para uma reflexão mais profunda.

Como as aproximações entre cinema e escola estão carregadas de possibilidades infindas, optamos por valorizar a área em que tramitamos melhor e dessa forma conduzir um diálogo entre cinema e geografia. Relação ainda incipiente, os dois ainda encontram-se distanciados, não obstante o esforço de alguns autores em aproximar a geografia das artes imagéticas.

Na atual fase pós-moderna, a Geografia, como as outras ciências sociais, passa a exigir de seus praticantes um lastro cultural crescente. O papel da cultura no quadro econômico e social é crescente. Isto significa, inclusive, recorrer às diversas mídias, para se conhecer seus imaginários construídos. ‘As construções imagéticas servem não somente como objeto constituído, mas ao re-ordenamento das imaginações geográficas que adquirimos do Mundo’ (CRANG, 2000 apud GEIGER, 2004, p. 15).

A epistemologia da Geografia foi marcada sobremaneira pelas indefinições acerca de seu objeto de estudo, mas não podemos negar o papel de destaque que o espaço ocupou no âmbito da ciência. Emerge neste momento, uma profícua tentativa de aproximar cinema

e geografia, com a observação de um conceito amplamente manipulado e devassado por ambas, o espaço. “As correspondências entre a Geografia e o Cinema são muito densas, ambas cobrindo os temas do espaço vivido e das representações do espaço. [...] O cinema é especificamente uma arte de representação, e a Geografia trata especificamente de representar o espaço geográfico”. (GEIGER, 2004, p. 15) Para trabalhar essas manipulações do espaço geográfico efetuada pelo cinema e suas conseqüências sobre vários aspectos, elegemos a cinematografia estadunidense enfocando os filmes que retratam o continente africano.

No capítulo 2 trataremos de contextualizar historicamente o nascimento do cinema, entendendo-o como filho fidedigno da modernidade e dessa forma situando-o em um panorama mais amplo onde os públicos da época já exercitavam o *voyerismo* em atrações populares que precederam o cinema como os museus, necrotérios e os panoramas. Ainda abordaremos o que denominou-se primeiro cinema, quando não havia ocorrido o estabelecimento de uma linguagem do cinema propriamente. Linguagem esta, que examinaremos no final do capítulo.

No capítulo 3 abordaremos a revolução midiática e seus impactos no ambiente escolar. Neste particular, aguçaremos o olhar sobre as possibilidades de diálogos entre cinema e escola, com ênfase para a Geografia e mais particularmente para o conceito de espaço.

No último capítulo, delimitaremos o objeto de estudo através de um recorte temático e da eleição de categorias de análise. Outrossim, buscaremos situar como a África insere-se no imaginário ocidental e como o cinema, assim como outras formas narrativas contribuem para a criação destas construções. Também procederemos à análise dos filmes previamente selecionados respaldados pelas construções teóricas precedentes e por um modelo para a análise fílmica. Neste particular, elegeremos filmes estadunidenses e

africanos que versam sobre o mesmo tema, o continente africano. Na conclusão buscamos repassar sinteticamente as questões desenvolvidas no decorrer do trabalho tentando entrelaçá-las de forma lógica, além de traçarmos considerações finais sobre os resultados encontrados no corpus de análise.

2 O CONTEXTO HISTÓRICO DO SURGIMENTO DO CINEMA E SEUS IMPACTOS CULTURAIS

O surgimento da modernidade mudou estruturalmente as relações sociais e o modo de vida dos indivíduos. Mergulhados em um ambiente caracterizado pelo novo e fugaz, o homem moderno experimentará uma mudança radical em seus paradigmas e conceitos outrora estruturantes. Neste ambiente de incertezas, se permitirá também o prazer, expresso entre outras coisas, no *voyeurismo* vinculado aos novos entretenimentos contidos na vida moderna, como é o caso do cinema.

Os filmes configurar-se-ão num primeiro momento, como um prolongamento ressonante do mundo a sua volta, da agitação e do caos da metrópole, e servirão como um elemento de adequação do homem moderno a este mundo que se mostra indomável, ameaçador, mas com infindas promessas de prazer.

2.1 O ADVENTO DA MODERNIDADE

A fim de tratarmos assunto de singular complexidade e que abriga um vasto repertório de abordagens e idéias tal qual o é a modernidade, se faz necessário respeitar uma separação com relação aos impactos provocados pela mesma no modo de pensar da humanidade. Singer (2001), fala dos efeitos da modernidade analisando campos específicos: o político, afetado por uma estruturação econômica, qual seja, o capitalismo que pulveriza as configurações feudais abalando concomitantemente os dogmas religiosos centrados no teocentrismo e numa explicação mística da natureza; a valorização crescente da razão que emerge no contexto renascentista e dá ao homem a possibilidade, outrora inexistente, de questionar valores enraizados na cultura da época.

Os efeitos da modernidade também se farão sentir no setor tecnológico, que trará as revoluções na indústria e transportes ocasionando reconfigurações às cidades. Estas, consubstar-se-ão em espaço privilegiado das infindas complexidades, ambigüidades e

mudanças que permeiam o homem moderno. Palco de atores ainda deslumbrados, temerosos e imbuídos ora pela busca do prazer da descoberta, do novo, oferecido em abundância pelas metrópoles, ora profundamente melancólicos com a perda dos referenciais passados que estruturavam-no. O sujeito moderno encontra-se num espaço hiperestimulado; a urbanização que traz consigo os sinais, as vitrines, um estímulo constante à visão, um olhar que necessita ser treinado para adaptar-se à nova realidade. Tal contexto leva a individualização do sujeito.

Neste cenário, a modernidade reivindicará do indivíduo o desenvolvimento de sua autonomia a fim de que este adeque-se às novas demandas da vida moderna. Portanto, a modernidade traz consigo novos parâmetros sociais, fato que indubitavelmente leva o sujeito a um clima de tensão crescente e constante, onde pode sentir o ar espesso carregado de ameaças, principalmente a de levar consigo aquilo que o indivíduo possuía, sabia e era. Todavia, para Ribeiro (2005, p. 135) “ser moderno é também se encontrar em um ambiente que traz promessas de alegria, crescimento, autotransformação, anulação de fronteiras geográficas, raciais, nacionais, econômicas e ideológicas”.

Reforçando este conjunto de sensações presentes na vida moderna e como elas influenciam o indivíduo, Baudelaire (1996) corrobora o caráter prazeroso da vida moderna discorrendo sobre o flunar pelas ruas, o sentir-se em casa, o desbravar este novo mundo caótico e desafiador.

A lógica brutal do capitalismo, materializada na industrialização e urbanização e impulsionadas pela evolução tecnológica transforma contundentemente o espaço geográfico, não obstante cobrar seu preço.

É impossível não ficar emocionado com o espetáculo desta população doente, que engole a poeira das fábricas, que inala partículas de algodão, que deixa penetrar seus tecidos pelo alvaiade, pelo mercúrio e por todos os venenos necessários à realização de obras-primas... Esta população espera os milagres a que o mundo parece ter direito, sente correr sangue purpúreo nas veias e lança um longo olhar carregado de tristeza à luz do sol e à sombra dos grandes parques (BAUDELAIRE, 1851 apud BENJAMIN, 2000, p. 11).

O homem moderno mergulhado neste mundo de ambigüidades e incertezas sofrerá agressões superlativas em seus paradigmas. Ao redimensionar o papel do indivíduo, a modernidade conduzi-lo-á a uma atmosfera questionadora e libertadora dos outrora acachapantes e carcerários determinismos religiosos. O incremento de uma racionalidade revolucionária, apesar de seu potencial emancipatório, mergulha o sujeito em uma crise, levando-o a inúmeras contradições. Segundo Albuquerque (2004, p. 107) “a modernidade apostou que por meio da razão instrumental o homem desvelaria as regras que regulam a regularidade da natureza e poderia então controlar os fenômenos naturais que, com seus rompantes, ameaçam a vida humana e suas obras”. Trata-se de um momento histórico, onde é fundamental a instituição das regras claras e estabelecidas, a fim de afastar os homens de seus impulsos autodestrutivos. Neste sentido, a adição desta lei material, mas também simbólica, funcionaria como um freio às pulsões humanas em troca de um sentido de proteção social. Como ressalta Albuquerque (2004, p. 74) “a cultura da modernidade representa portanto, uma espécie de formação de compromisso pela qual o sujeito abdica do gozo, mas tem em troca a segurança oferecida pela vida na civilização”. Contudo, a despeito disso o que se vê são “as nossas sociedades se defrontando com questões como a destruição do meio-ambiente, a pobreza e o consumismo, e afastamento dos sujeitos dos valores democráticos fundamentais, efeitos perversos da racionalidade modernizante e instrumental” (RIBEIRO, 2005). Esta aparente contradição é aclarada, pois segundo Albuquerque (2004, p. 108) “o correlato das regras claras é a possibilidade da transgressão. É preciso um limite para ser transposto”. Em outras palavras, impor o limite através das regras não é garantia de cumprimento das mesmas.

Outro abalo significativo protagonizado pela modernidade deu-se sobre as narrativas. Para Benjamim (1983), o romance, filho dileto do capitalismo em vias de consolidação e hegemonia, interfere contundentemente na narrativa tornando-a arcaica. O romance moderno,

decorrente da invenção da imprensa que permitiu a difusão das obras, rompe umbilicalmente com a narrativa, pois não deriva da tradição oral. Sua origem está ligada ao isolamento do indivíduo, reflexo da modernidade. Tal segregação é refratária à concepção do narrador, uma vez que este busca na troca de experiências a matéria-prima fundante de suas criações narrativas. Todavia, como nos informa Costa (2002), na modernidade os círculos de relação se ampliam, incluindo as mediadas pelo jornal, pela fotografia, pelo telefone e pelo fonógrafo. O homem comum vai substituindo o contato direto com a realidade por informações recebidas de fontes cada vez mais distantes e desconhecidas. Tais mudanças substanciais adjuntas à modernidade causam impacto avassalador sobre a narrativa arcaica.

Outro impacto que se faz sentir fortemente devido às mudanças tecnológicas imbricadas na modernidade é o que Benjamin (1983) denominou de “A Era da Reprodutibilidade Técnica”. Tal inovação rompe drasticamente com a concepção de arte precedente. Walter Benjamin analisando essas mudanças reforça a importância do cinema entendendo-o enquanto filho fidedigno da modernidade, e que promoverá a liquidação definitiva do elemento aurático das obras de arte, destituindo-as de seu valor de culto, algo que já se prenuncia com o advento da fotografia. Não obstante, a fotografia ainda manteria alguns resquícios do valor de culto das obras de arte, como por exemplo, quando “da recordação destinada a seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor de culto da imagem encontra seu último refúgio [...] Mas, desde que o homem está ausente da fotografia, o valor de exibição sobrepõe-se decididamente ao valor de culto” (BENJAMIM, 1983, p. 10).

O cinema, portanto, retira a arte de seu status de raridade, democratizando-a ao torná-la um fenômeno de massas. Ao fazer isso o cinema estaria ampliando sobremaneira nossa visão do mundo, ao retratar não apenas o espaço familiar/próximo dando-lhe nova ênfase com seus primeiros planos, mas estaria a permitir também viagens a locais distanciados ao representá-los através da lente. “Os bares e as ruas de nossas grandes cidades, nossos gabinetes e aposentos

mobiliados, as estações e usinas pareciam aprisionar-nos sem esperança de libertação. Então veio o cinema e, graças à dinâmica de seus décimos de segundo, destruiu esse universo carcerário” (BENJAMIM, 1983, p. 22).

O cinema, assim como outras formas de comunicação do século XX, a exemplo do rádio e da televisão, estaria a reconfigurar a noção de espaço do homem moderno, reelaborando as noções de distância, o que concorreria para uma desvalorização do entorno. O interesse é deslocado para o outro, para o distante materialmente, para o desconhecido. As mídias ampliam o ciclo de relações do homem que “vai substituindo o contato direto com a realidade por informações recebidas de fontes cada vez mais impessoais, distantes e desconhecidas” (COSTA, 2002, p. 56).

Porém, há que se questionar até que ponto o advento e a consolidação destas tecnologias referidas estariam a nos aproximar, nós cidadãos deste mundo globalizado que pretensamente se outorga como encurtador das distâncias postulando a chamada “aldeia global”. Torna-se fundamental inserir a crítica com relação às representações hodiernas trazidas por estas mídias imagéticas ou não e sua recorrente visão acachapante e homogeneizadora de locais não pertencentes à cultura ocidental hegemônica. Até que ponto as informações mediadas pelas mídias podem efetivamente substituir o contato direto com a realidade?

O *voyeurismo*, o constante e necessário treino do olhar em uma sociedade que se complexifica exponencialmente, trazendo novas exigências e prazeres ao homem moderno, encontrará ressonância em diversos matizes, no século XIX, como os museus de cera, os panoramas e posteriormente o cinema. Neste sentido, a representação fílmica irá cumprir importantes papéis, quais sejam: funcionará, em alguns casos como fidedigno representante de um projeto homogeneizador que visa dar identidade e certa formatação às massas amorfas das metrópoles que acorriam às salas de cinema; um treino para a apreensão de uma nova realidade

que se fazia rápida e dinâmica; um escape das tensões provenientes de uma realidade sufocante, e por fim “o cinema funcionará como caixa de ressonância das imagens que o relacionam com o mundo” (LINS apud RIBEIRO, 2005, p. 109).

Contudo, tal capacidade de leitura das massas exercitadas no cinema pressupõe o exercício anterior dessas competências. Tal constatação leva-nos a um mergulho necessário nas diversas formas de ver desenvolvidas pelo público durante o século XIX.

2.2 O TREINO DO OLHAR

Faz-se necessário entender o cinema, não como uma grande inovação dicotomizada de um contexto histórico, mas enxergá-lo como mais um componente a protagonizar mudanças ocorridas no século XIX, que vieram a transformar e influenciar sobremaneira a relação do sujeito moderno com seu entorno. A busca pelo divertimento, pelo prazer, ideais propagados pela vida moderna, é compartilhada pelos cidadãos.

Nenhum povo do mundo aprecia tanto os divertimentos – ou distractions como eles os chamam – quanto os parisienses. Manhã, tarde e noite, verão e inverno, há sempre algo para ser visto, e uma grande parte da população parece absorvida em busca do prazer [...] Mas mais importante do que o prazer, talvez, o guia prometia que “há sempre algo para ser visto”. A vida em Paris, pretendo mostrar aqui, tornou-se fortemente identificada com o espetáculo. A vida real era vivenciada como um show, mas, ao mesmo tempo, os shows tornavam-se cada vez mais parecidos com a vida (SCHWARTZ, 2001, p. 411).

O primeiro cinema, como se convencionou chamar o nascimento do mesmo, funciona como “um componente do gosto do público pela realidade” (SCHWARTZ, 2001, p. 411). Entender a recepção e aceitação do público pelo cinema, é antes traçar uma análise investigativa acerca das diversas formas de ver cultivadas antes de seu advento. Para Schwartz (2001, p. 412) “os espectadores de cinema levaram para a experiência cinematográfica modos de ver cultivadas em uma variedade de atividades e práticas culturais”. Tal afirmativa reforça a

hipótese de que o cinema emerge como mais uma da série de invenções que vieram a compor a vida do homem moderno.

Recortando no amplo contexto do mundo moderno que se instaurou em locais emblemáticos, Paris apresenta-se como um dos ícones mais contundentes deste mundo que se anuncia. Schwartz (2001, p. 412) informa que existem “três locais de prazer popular na França do fim do século XIX – o necrotério de Paris, os museus de cera e os panoramas”.

As narrativas dos jornais funcionaram como elemento fundamental para o que se denominou “realismo do espetáculo”. Os jornais alimentavam a imaginação da população com relação a acontecimentos extraordinários como crimes, por exemplo, contribuindo para aguçar e estimular o olhar do público. Um exemplo deste fenômeno dava-se claramente nos necrotérios. O grande público que se deslocava regularmente aos mesmos, era estimulado pela imprensa popular que noticiava os crimes.

Rapidamente deu-se a espetacularização do necrotério. Transformada em show, a exposição dos corpos excitava o olhar do público e contribuía para o “voyeurismo público”. Para Schwartz (2001, p. 415) “o necrotério satisfazia e reforçou o desejo de olhar que tanto permeou a cultura parisiense do fim do século XIX”.

Muito possivelmente, o apelo maior registrado com relação aos necrotérios relacionava-se com o fato de o mesmo ser extremamente realista. Acontecimentos reais são exibidos no local e sensibilizam a todos os indivíduos, que acorriam às salas no afã de sorver um pouco mais dessa realidade indubitavelmente mórbida, não obstante constituinte da vivência do público. Schwartz (2001) relata um caso basilar, que diz respeito à exposição do corpo de uma criança que chegou a levar 150 mil pessoas ao necrotério. Importante observar que tal apelo, não se relacionava de forma alguma à motivação de identificar o corpo, mas sim com o desejo superlativo de usufruir um pouco mais dessa

cultura de espetacularização ofertada pelo mundo parisiense à época, onde o necrotério ocupava posição de destaque por transformar a vida real em espetáculo.

Outra atração adjunta e componente da vida do espectador pré-cinematográfico era o *Mussé Grevin*. Com uma aproximação da realidade menos acentuada do que o necrotério, o *Mussé* solidarizava-se com este no que tange seu escopo principal, qual seja, o de buscar primordialmente a aceitação do público.

Os museus, todavia, possuíam características distintas dos necrotérios. Com relação à representação da realidade, destacavam-se por adicionar a imagem ao texto, funcionando “como um modo mais realista de satisfazer o interesse do público pelos fatos diários” (SCHWARTZ, 2001, p. 421).

Situando os museus de cera enquanto mais uma das inovações presentes no século XIX que estimulavam o treino do olhar, e que viria a ser de fundamental importância para a futura identificação do público com o cinema, podemos traçar paralelos ainda incipientes no sentido de encontrar práticas comuns aos museus que posteriormente seriam utilizadas pelo cinema. Um desses paralelos se dá quando os museus tratavam de representar personagens históricos, que eram inacessíveis à maioria do público. Tal representação influía diretamente no êxito das atrações. Uma crítica de jornal serve de exemplo: “A semelhança dos nossos grandes homens, dos nossos artistas famosos ou das pessoas da sociedade nos agrada... e é para vê-los bem de perto que o público lota o *Mussé Grevin*” (L'INDÉPENDANCE BELGE, 1882 apud SCHWARTZ, 2001, p. 423).

Ao adotarem esta prática, os museus acabam celebrizando os personagens representados. Mais tarde, o cinema também irá criar suas próprias celebridades, que assim como ocorria nos museus, influíram decisivamente na popularidade das películas. Como ressalta Benjamim (1983, p. 18) “o cinema constrói artificialmente a ‘personalidade do ator’, o culto do astro que favorece ao capitalismo dos produtores.” Sobre esse caráter da

indústria cinematográfica de utilizar-se do “endeusamento” dos atores com fins lucrativos, Costa (2002, p. 63) salienta que “[...] a indústria cinematográfica foi acusada de ter como objetivo apenas o lucro, o entretenimento e a satisfação escapista do público [...] e por promover uma falsa compreensão do real que se manifesta de forma aguda, na idolatria sempre estimulada dos astros cinematográficos”.

Outro incremento singular dos museus no que tange às formas de ver do século XIX, diz respeito à adoção das narrativas seqüenciais. Estas, não se reduziam à exposição de quadros pontuais com relação ao tema aludido, como por exemplo, a representação de Napoleão Bonaparte em uma de suas batalhas, mas indo além, davam gênese a uma história composta de início, meio e fim. Explicitando tal fato, Schwartz (2002, p. 428) informa que uma dada exposição “retratava as vicissitudes de um crime do começo ao fim: o assassinato, a prisão, o confronto do assassino com sua vítima no necrotério, o julgamento, a cela do condenado, a preparação para a execução e a própria execução”.

Neste particular, difere-se fundamentalmente do cinema em seu nascedouro, pois temos, por exemplo, as primeiras exhibições dos irmãos Lumière se limitando a mostrar cenas pontuais como a saída de trabalhadores de uma fábrica, revelando portanto uma despreensão em contar uma história. Todavia, com a evolução das técnicas cinematográficas, como por exemplo, a flexibilização dos planos rompendo com a fixidez inicial, que juntamente com outros fatores ocasiona a gênese da linguagem cinematográfica, o cinema também utilizará a linearidade narrativa para contar suas histórias (MACHADO, 1997).

Entretenimento bastante popular no fim do século XIX, os panoramas têm ocupado lugar destacado no campo das discussões que versam sobre as invenções tecnológicas que configuram-se como antecedentes e fundamentais para o advento do cinema, assim como

outras tecnologias, a exemplo das projeções criptológicas, a lanterna mágica e a própria fotografia.

Fato é, que inseridos em um contexto histórico onde o gosto do público pela realidade era notório, os panoramas irão apresentar várias convergências com os museus, expressas, por exemplo, na busca tenaz pelo realismo; sendo que neste aspecto, eles apresentam uma inovação, qual seja, a de propiciar ao público uma experiência corporal e não meramente visual. Isto fica claro, como ressalta Schwartz (2001) em um panorama intitulado “A Batalha de Nazarino”, que refere-se à Guerra Franco-Prussiana; neste espetáculo os visitantes se deleitavam com o fato de se encontrarem em um navio de guerra real. Percebe-se, nesta encenação a preocupação de que os panoramas também retratassem acontecimentos reais e recentes, o que mais tarde também será uma prática comum ao cinema. Costa (1995, p.137-138) constata essa afirmação ao tratar do filme *Battle of Manila bay* que “reproduz com barquinhos de papel sobre um tanque de água (ajudados por punhados de pólvora que explodem) a batalha em que o almirante norte-americano Dewey saiu vitorioso nas Filipinas, em conflito contra os espanhóis. O evento era recente, tinha ocorrido duas semanas antes”.

Outra aproximação entre as artes, centra-se no fato de que o panorama promove um recorte do espaço geográfico, determinando a extensão, angulação, enfim o que olhar e de que forma. Além disso, coloca o espectador em posição central, dando-lhe uma idéia de controle. Prazer este, que será retomado pelo cinema em seu período clássico, como ressalta Amâncio (2000, p. 50) “a câmera celebra festivamente o prazer do espectador do cinema clássico, pela centralidade de sua posição, pela amplitude do seu olhar e pelo fascínio da imagem que lhe é revelada, a partir de um eixo fixo”.

Os panoramas, assim como os necrotérios e os museus, também se projetarão como extensões das temáticas aludidas nos jornais que serão reverberadas nestes

entretenimentos. Além disso, os panoramas, aproximando-se novamente dos museus, revelar-se-ão como agentes eficazes no processo de celebração, pois como observou uma crítica de jornal à época, o “panorama atraía muitas pessoas que ‘sempre quiseram conhecer e ver os poetas, escritores, pintores, escultores, atores e políticos cujos nomes liam no jornal todos os dias’. A galeria funcionava como uma summa da imprensa popular” (SCHWARTZ, 2001, p. 431).

Portanto, tal preâmbulo, qual seja, a análise das formas de ver, e dos entretenimentos popularizados à época do nascimento do cinema, toma vulto para que entendamos o advento do cinema e a recepção cinematográfica, não como algo pontual ou deslocado historicamente, mas sim localizado no “campo das formas e práticas culturais associadas à florescente cultura de massa do fim do século XIX” (SCHWARTZ, 2001, p. 436). Faz-se necessário perceber, que nessa multidão eclipsada pelas inovações advindas da modernidade que assaltam abruptamente todos os setores da vida, é que se encontra o espectador cinematográfico.

2.3 O PRIMEIRO CINEMA

Assunto de singular polêmica, as discussões acerca do nascimento do cinema comportam diferentes visões que se encontram distanciadas de um consenso, não existindo portanto um marco referencial para situar sua origem. Questão recorrente, que pode ser aplicada a outras descobertas, sempre temos vozes que clamam em nome de determinados grupos ou países os louros da primazia nas invenções de toda natureza.

Segundo Machado (1997), o cinema “*stricto sensu*”, ou seja, aquele nasce a partir do cinematógrafo de Jean Acme Leroy, Louis e Auguste Lumière, Auguste Le Prince, Robert W. Paul, Max Skaladanowsky e Thomas Edison representa na verdade um esforço e reunião sistematizada de descobertas e invenções que precedem o cinematógrafo, como é o caso “dos teatros de luz por Giovanni della Porta (século XVI), das projeções

criptológicas por Athanasius Kircher (século XVIII), do panorama por Robert Barker (século XVIII) e da fotografia por Niépce e Louis Daguerre (século XIX) [...]”, entre outros (MACHADO, 1997, p. 12).

Todavia, é necessário frisar que ao tomar tal direção a fim de situar o nascimento do cinema, privilegia-se apenas algumas das técnicas constituintes do mesmo (aquelas que podem ser datadas historicamente) em detrimento de outras, “como é o caso da *câmera obscura* e de seu mecanismo de produção de perspectiva, bem como a síntese do movimento, que se perdem na noite do tempo” (MACHADO, 1997, p. 13).

Ressalvadas as diversas abordagens acerca das origens do cinema, há que se ressaltar que o cinema decorrente da invenção do cinematógrafo, guarda vultuosas diferenças da concepção de cinema hodierna. Devido às impositivas restrições técnicas, e objetivando respeitar os modelos basilares à época que permitiam granjear acesso à chamada cultura popular, quais sejam, a valorização do sensacionalismo, do espetáculo e a aproximação da realidade, o cinema em seus primórdios buscará priorizar temáticas antagônicas aos valores éticos e morais entronizados pelos meios religiosos, e dessa forma intensificar sua consonância com os desejos do público. Cria-se então um mundo “paralelo ao da cultura oficial, um mundo de cinismo, obscenidades, grossuras e ambigüidades, onde não cabia qualquer escrúpulo de elevação espiritualista abstrata” (MACHADO, 1997, p. 76).

Estas temáticas que aludiam a realidade e valorizavam a cultura do espetáculo, é importante lembrar, já se encontravam em entretenimentos anteriores ao cinema, como aqueles estudados aqui. Dessa forma “as massas acorriam às salas de espetáculo, feiras, exposições, galerias, museus, necrotérios e circos para vivenciar sensações intensas e sensacionais” (RIBEIRO, 2005, p. 110).

A fase inicial do cinema, ou primeiro cinema, refletia na verdade o contexto em que os indivíduos estavam mergulhados com o advento do mundo moderno, onde “o gosto do público pelo real estava assentado na indistinção da vida e da arte” (SCHWARTZ, 2001, p. 435). Os filmes funcionavam como um espelho da realidade, pois assinalaram um pacto fiel com a prática do “realismo, da excitação, da fragmentação e da efemeridade” (RIBEIRO, 2005, p. 113). Este mundo fragmentado, descontínuo era capturado pelas formas de diversão à época que serviam de espelho para o homem moderno.

Kracauer (1926 apud SINGER, 2001, p. 137) reforça a idéia argumentando que os “divertimentos baseados na distração – isto é em fortes impressões desconectadas, atropeladas, intensas – eram expressivas como reflexo da anarquia descontrolada do nosso mundo. A platéia se reconhece na exterioridade”.

Tratando especificamente do cinema, Costa (2002, p. 62) afirma que em seus primórdios, “o cinema converte-se em uma espécie de espelho da platéia, provocando um processo de identificação, nunca antes visto, pelo qual o espectador se projeta no universo fílmico”.

Tendo sido excluído do grupo seletivo de atividades artísticas ligadas à cultura oficial, o cinema foi alvejado por críticos veementes e muitas vezes radicais.

Trata-se de uma diversão de párias, um passatempo para analfabetos, de pessoas miseráveis, aturdidas por seu trabalho e suas preocupações [...] um espetáculo que não requer nenhum esforço, que não pressupõe nenhuma implicação de idéias, não levanta nenhuma implicação de idéias, não levanta nenhuma indagação, que não aborda seriamente qualquer problema, não ilumina paixão alguma, não desperta nenhuma luz no fundo dos corações, que não excita qualquer esperança a não ser aquela, ridícula de, um dia, virar star em Los Angeles (DUHAMEL, 1930 apud BENJAMIM, 1983, p. 25).

Abstrai-se claramente do pensamento de Duhamel, o preconceito ligado a entretenimentos não associados à “arte oficial”, restrita à grupos elitizados, o que

conservaria seu caráter aurático. Impedido de ingressar no seletivo grupo das artes reconhecidas, o cinema em seus primórdios volta-se para as massas populares, para aqueles alijados das formas “elevadas” de arte. Como aponta Machado (1997), as formas de espetáculo provenientes da baixa cultura foram confinadas à periferia geográfica e econômica das cidades. Os filmes, longe de se apresentarem como atração exclusiva ou principal dos locais onde eram exibidos, se concentraram em “casas de espetáculo de variedades, nas quais se podia também comer, beber e dançar conhecidas como *music-halls* na Inglaterra, *café-concerts* na França e *vaudevilles* ou *smoking* nos Estados Unidos” (MACHADO, 1997, p. 78).

Difamadas e mal-vistas pelas classes dominantes, estas casas eram compostas por um público majoritariamente ligado às camadas proletárias, que se regozijavam com as atrações oferecidas.

Não obstante, com o passar do tempo, os profissionais ligados à difusão dos filmes perceberam a necessidade de ensinar mudanças às práticas cinematográficas vigentes, visando ampliar o público das películas através da incorporação das classes médias e segmentos da burguesia, que possuíam diferenciais significativos: solidez econômica e maior tempo de lazer. O caminho para se chegar a este objetivo passava necessariamente por uma revisão das temáticas fílmicas, que a partir de então buscam uma “elevação moral”, além de individualizar personagens e adensá-los quando os recheia com abordagens psicológicas. As histórias se tornam mais complexas e muitas vezes depositárias das narrativas romanescas dos séculos XVIII e XIX, uma vez que autores como Shakespeare, Tolstoi, Dickens, entre outros, tiveram suas obras vertidas para a tela (MACHADO, 1997). Em suma, o cinema aprende a contar histórias.

A despeito das tentativas de “purificação” perpetradas pelo cinema visando o desvincular-se de suas matrizes escatológicas, o cinema ao buscar inserir valores morais às

suas histórias, não se abstém de seu originário eixo norteador. Pois mesmo ao mostrar o pecado visando exaltar a virtude, ao fazê-lo revela seu caráter perverso, uma vez que ao exibi-lo, ainda que sob ótica negativa, conduz o espectador ao *voyeurismo* da prática recriminada, induzindo-o a um prazer culpado, situado entre a pulsão do desejo e a lei repressiva referente à ética protestante. “O cinema havia sido inocente, jubiloso e sujo. Ele vai se tornar obsessivo, fetichista e frio. A sujeira não desaparece, ela se torna interiorizada, ela passa pelos olhos, isto é, pelo registro do desejo” (BONITZER, 1982 apud MACHADO, 1997, p. 87).

Independente das temáticas, o cinema ainda sofrerá severas restrições técnicas. Apesar de buscar outras fontes para a criação dos filmes, como os romances e o teatro, o cinema ainda não se afirmara a ponto de contar uma história; daí a necessidade de um conferencista para explicar o filme. “De pé, com um longo bastão, o homem apontava os personagens na tela e explicava o que estavam fazendo” (CARRIÈRE, 1995, p. 13). Nos Estados Unidos, coube a este conferencista além da missão de elevar o nível do público, o papel do suposto saber e de indutor das diretrizes morais. O maior obstáculo enfrentado pelo cinema e que o cerceava em suas construções narrativas era o imobilismo da câmera. Esta, estava “congelada” em sua fixidez, com seu eixo óptico frontal perpendicular ao cenário, recortando-o em plano geral, e representava o ponto de vista de um espectador teatral. Assim como no teatro, as entradas e saídas dos atores eram laterais (MACHADO, 1997).

Tal característica, trazia uma certa acomodação ao público, que ao assistirem aos filmes eram irremediavelmente remetidos à experiência teatral. A inércia da câmera não era diferente do olhar do espectador teatral, que apresentava um campo de visão fixo em relação ao palco e quando os atores “deixavam o campo de visão da câmera era como se saíssem para os bastidores” (CARRIÈRE, 1995, p. 14).

Inevitável, portanto, as comparações entre cinema e teatro, executadas por vários estudiosos da cultura. Benjamim (1983, p. 15) lança-se na questão detendo-se sobre a figura do ator:

No teatro é, em definitivo, o ator em pessoa que apresenta, diante do público, a sua atuação artística; já a do ator de cinema requer a mediação de todo um mecanismo. Disso resultam duas conseqüências. O conjunto de aparelhos que transmite a performance do artista ao público não está obrigado a respeitá-la integralmente. Sob a direção do fotógrafo, na medida em que se executa o filme, os aparelhos perfazem tomadas com relação a essa performance. Essas tomadas sucessivas constituem os materiais com que, em seguida, o montador realizará a montagem definitiva do filme.

Entretanto, a montagem referida pelo autor, não se encontra no primeiro cinema, as mudanças de cena só ocorriam quando a ação se passasse em outro espaço ou tempo. Não obstante, com o passar do tempo alguns cineastas vão encontrar meios inovadores para romper com o aprisionamento imposto pelo plano geral. Este quadro primitivo, que comportava a ação do início ao fim, passa a ser decomposto em vários planos que mostram fragmentos da ação original. De acordo com Machado (1997, p. 124-125):

A fragmentação da história em unidades de sentido traz conseqüências inúmeras para a nascente narrativa cinematográfica [...] a constatação de que uma cena não precisa ser filmada em uma única tomada [o plano geral ou quadro primitivo] e de que ela pode ganhar melhor inteligibilidade se for desmembrada em fragmentos, que serão depois recompostos numa seqüência linearizada, capaz de guiar os olhos do espectador.

Estas revoluções na técnica cinematográfica irão permear a obra de alguns cineastas. Dentre eles, podemos citar destacadamente David W. Griffith, autor de filmes como *Nascimento de uma nação* (1915) e *Intolerância* (1916) onde o diretor começa a aplicar algumas inovações como “mudar a posição da câmera no interior de uma mesma cena, visando entre outras coisas, extrair efeitos dramáticos do ângulo de visão [...]. Salta de um plano médio, para um primeiro plano e deste para um plano americano”

(MACHADO, 1997, p. 111). Dessa forma, o diretor de acordo com Jean Claude Bernadeth marca “o início da maturidade lingüística do cinema, sistematizando as mudanças que ele e outros vinham, intuitivamente, tentando produzir” (DUARTE, 2002, p. 26).

Neste momento podemos falar do nascimento de uma linguagem, pois como observa Carrière (1995, p. 14), “não surgiu uma linguagem autenticamente nova até os cineastas começarem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí nessa relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema gerou uma nova linguagem”.

2.4 A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

A gênese da linguagem cinematográfica demonstrou a potencialidade, outrora questionável, do cinema em contar histórias. Assumindo definitivamente seu pleiteado lugar de destaque no campo das artes, o cinema tornou-se alvo da análise de alguns estudiosos, que muitas vezes inflamaram-se ao defender o valor da arte cinematográfica, como é o caso de Martin (2003, p. 13) considerando que “é absolutamente irracional negligenciar uma arte, que socialmente falando, é a mais importante e influente da nossa época”.

Analisando a linguagem cinematográfica, Duarte (2002) ressalta que a riqueza da mesma provém da articulação de códigos e elementos, como a imagem em movimento, música, iluminação, som, e destaca as possibilidades desta linguagem na produção de significados com as infindas combinações dos códigos supracitados.

Temos assim, que cada código cumpre função específica no momento de se contar uma história. Logicamente, que a utilização simultânea dos mesmos, pode acentuar, por exemplo, a dramaticidade almejada pelo diretor em uma dada cena. Dessa forma, a utilização de uma música de suspense juntamente com uma iluminação tênue, pode

adensar o clima de excitação psicológica em uma cena que represente o clímax ou o desfecho de uma película de suspense. Assim como em filmes de comédia, a utilização oposta destes códigos (iluminação farta, trilha sonora festiva e cômica) propicia um clima de leveza e alegria. A iluminação também é usada para trazer à tona elementos-chaves da história contada. Um exemplo ocorre em *Perfume: a história de um assassino* (2006), que versa sobre a vida de um jovem com um olfato apuradíssimo. Logo no início, tal característica é aclarada pela iluminação que incide apenas sobre o nariz do personagem contrastando com a escuridão da cela onde ele se encontra.

A cor também cumpre papel importante para atribuir sentido ao filme. Amancio (2000), por exemplo, associa os desenhos animados que versavam sobre o Brasil e carregados de forte colorido pictórico a uma posterior tropicalização do Brasil no estrangeiro. No filme *Amor além da vida* (1998), a cor também tem papel de destaque ao caracterizar o que seria o mundo espiritual que apresenta-se com cores fortes, exageradas e artificiais.

Com o rompimento da fixidez da câmera, esta passou a externar todo seu incomensurável papel criativo na produção de significados dentro de um filme. “A câmera torna-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador, ou do herói do filme. A partir de então, a filmadora é uma criatura móvel, ativa, uma personagem do drama” (MARTIN, 2003, p. 31).

Ilustrando este potencial criador na produção de sentido, temos que o enquadramento de um personagem de baixo para cima (*contra plongée*), confere ao mesmo uma idéia de superioridade, de altivez, de afirmação; porém se a câmera filma de cima para baixo (*plongée*), o sentido muda, e o personagem assume tons de fragilidade, inferioridade e submissão.

A câmera também determina diversos tipos de planos. Segundo Bernardet (1985 apud GOUVÊA et al, 2006, p. 49) “chama-se plano uma imagem entre dois cortes”. O tamanho deste “plano (e conseqüentemente seu nome e seu lugar na nomenclatura técnica) é determinado pela distância entre a câmera e o objeto e pela duração focal da cena utilizada” (MARTIN, 2003, p. 37) . Temos como principais tipos de plano: “o grande plano geral (que mostra geralmente a cidade onde a ação vai se passar), o plano americano (onde os personagens são mostrados a partir do joelho), o primeiro plano (onde o personagem é enquadrado do busto para cima) e o close (que mostra o rosto inteiro da vítima)” (GOUVEA et al, 2006, p. 76-78).

Porém, como salienta Martin (2003, p. 37), “a maior parte dos tipos de plano não tem outra finalidade senão a percepção e clareza da narrativa. Apenas o close e o plano geral têm na maioria das vezes um significado psicológico preciso e não apenas descritivo”.

Outro código fundante na linguagem cinematográfica é o som, que ao ser introduzido revolucionou a história da cinematografia mundial, virando a página onde se encontrava o cinema mudo. Pontuando o avanço proveniente da introdução do som nas películas, Eisenstein (apud MARTIN, 2003, p. 111) escreveu: “O som não foi introduzido no cinema mudo; saiu dele. Surgiu da necessidade que levou nosso cinema mudo a ultrapassar os limites da pura expressão plástica”.

De acordo com Martin (2003) temos o som diegético, ou seja, aquele referente às ações ocorridas no filme, como ruídos, explosões, tiros, entre outros, e que contrariando o senso comum é introduzido ao filme em uma fase posterior à filmagem, garantindo a verossimilhança, a sensação de realismo e trata muitas vezes de acentuar a carga dramática da cena. O outro tipo de som, o não diegético, se refere à trilha sonora. Tamanha é a importância deste recurso, que se torna difícil associar algumas das mais célebres cenas do

cinema mundial separadas das trilhas sonoras correspondentes, uma vez estas contribuíram sobremaneira para sua imortalização. A título de exemplo, como imaginar os ápices melodramáticos de filmes como *Ghost* (1990) e *Titanic* (1997) sem as trilhas musicais que reforçaram o apelo emocional dos mesmos? Em alguns momentos, é como se a música pudesse adentrar nas complexas ligações e teias de pensamentos/sentimentos dos personagens, expressando uma mensagem do espírito, um desbravar do expoente abstrativo, a mente humana. Temos uma cena singular em *O Libertino* (2004), que denota a importância deste código. No funeral do Conde Rochester, a ópera que inunda a tela parece absolver o personagem dos erros cometidos e colocá-lo acima das iniquidades e julgamentos humanos. É o cinema a ofertar estas viagens interiores, construindo tênues cadeias de elos psíquicos entre nós e os personagens, é a lente objetiva devassando o mundo subjetivo.

O valor da música no que tange o envolvimento do espectador é tão notório que como informa Martin (2003, p. 120), “na época do cinema mudo, cada sala dispunha de um pianista ou de uma orquestra encarregados de acompanhar as imagens com eflúvios sonoros baseados numa postura especialmente composta para essa finalidade”. Com a evolução das técnicas, a trilha sonora foi acoplada à narrativa fílmica. Todavia, observando a obra de alguns cineastas, percebemos uma superexploração deste código, um pleonismo narrativo musical que, se por um lado robustece a ação eliminando as pequenas ambigüidades da imagem, por outro esgota este recurso ímpar reduzindo exponencialmente as possibilidades de interações originais entre imagem e música.

Elemento de fundamental importância no processo fílmico, a montagem, foi determinante na criação da linguagem cinematográfica. A montagem tem a função precípua de reunir os diferentes códigos com uma técnica que lhe é própria a fim de conferir sentido ao filme, ou nos dizeres de Duarte (2002, p. 50), “a montagem é a ordem

em que os planos se sucedem em uma seqüência temporal, assim como a forma como os elementos que compõem um mesmo plano são apresentados simultânea ou sucessivamente”. Para Betton (1987, p. 45) a montagem não se limita a cortes e colagens, mas define-se principalmente como um processo criativo que por ser uma linguagem do realizador “ela impõe um estilo e revela uma visão original do mundo [...] provoca a emoção artística, o efeito dramático ou onírico: faz malabarismos com o tempo e o espaço, com cenários e personagens”.

A partir disso, ainda segundo Betton (1987), pode-se classificar os tipos de montagem em três categorias principais. A primeira seria a montagem rítmica, responsável pelo ritmo do filme. Este seria o resultado do movimento das imagens entre si e da convergência entre o movimento da atenção do espectador e o das imagens. Isso porque um plano não é percebido da mesma maneira do começo ao fim. Inicialmente, ele é reconhecido e em seguida tem-se o momento de atenção máxima, onde o espectador capta a razão de ser do plano, o seu significado. Todavia, se o plano se alongar demasiadamente, o espectador diminuirá seu nível de atenção despertando-lhe a impaciência. Em virtude disso, para que o filme tenha ritmo é necessário que os planos sejam cortados no momento exato da baixa de atenção do espectador. Assim sendo, ritmo cinematográfico conceitua-se como a coincidência entre a duração de cada plano e os movimentos de atenção que ela suscita e satisfaz, não se relacionando simplesmente à apreensão das relações de tempo entre os planos. Dessa forma, é alternando as durações e variando com freqüência a extensão dos planos que o filme atinge diversidade e vida.

O segundo tipo de montagem, qual seja, a intelectual ou ideológica pode ser definida como uma operação com um objetivo mais ou menos descritivo, que consiste em aproximar planos a fim de comunicar um ponto de vista, um sentimento, ou um conteúdo ideológico ao espectador.

Dessa forma, a montagem intelectual seria entendida como a arte de dar significado através da relação de dois planos justapostos, de forma que essa justaposição dê origem à idéia ou exprima algo que não existe nos dois planos separadamente. O conjunto é superior à soma das partes.

Com relação à montagem narrativa, pode-se dizer que esta seria a reunião de diversos fragmentos da realidade objetivando contar uma ação, e cuja sucessão desses fragmentos destinar-se-ia a formar uma totalidade com significado.

Comparada com outros tipos de montagem, a narrativa diferencia-se por sua característica descritiva. Adotando como parâmetro de diferenciação o tempo, pode-se distinguir quatro tipos de montagem narrativa, a saber: a linear, a invertida, a alternada e a paralela. A linear seria a forma clássica, onde a sucessão de cenas segue uma ordem lógica e cronológica. Na invertida, a ordem não é respeitada, sendo comum a utilização de *flash-back*¹ A alternada, seria baseada no paralelismo entre duas ou várias ações contemporâneas, sendo utilizadas muitas vezes para criar ações de suspense (filmes de suspense utilizam-se largamente desta técnica, alternando planos que mostram a aproximação do assassino, e a vítima). Por último, a narrativa paralela, baseia-se na aproximação simbólica de várias ações, com o objetivo de fazer surgir uma significação de sua justaposição, sendo que as ações retratadas não precisam pertencer ao mesmo espaço de tempo (BETTON, 1987).

Lançar um olhar agudo a fim de desvelar suas técnicas, entender seu funcionamento e sua linguagem não é de modo algum ignorar que na magia do não revelado, do não mensurável e concreto, daquilo que se oculta e se encontra mergulhado nas malhas do inconsciente, deste “não saber” sobre nós, é que o cinema ataca com força máxima, pois quando adentramos nas salas de cinema e contemplamos o apagar das luzes

¹ Determinadas seqüências dentro de um filme que retratam ações do passado.

estamos a permitir um encontro com nossos fantasmas, nossos sonhos, nossos desejos irrelatáveis, e portanto talvez “lançar uma luz sobre ele não é bem o caso; talvez fosse o caso de apagar um pouco as luzes que o explicam. No escuro, quem sabe, o filme pode ser visto melhor” (MACHADO, 1997, p. 25).

3 CINEMA E ESCOLA

Nas novas diretrizes e posicionamentos adotados pela escola, ganha destaque o espaço cada vez mais ampliado para as aproximações e diálogos entre a mesma e as mídias. Entender a escola como instrumento profícuo para pensar criticamente tais manifestações midiáticas é um posicionamento adotado por cada vez mais docentes. Todavia, estamos apenas na gênese deste processo e naturalmente surgem obstáculos consideráveis neste caminho que já encontrado, começa a ser trilhado pelos educadores.

3.1 O IMPACTO DAS MÍDIAS NA EDUCAÇÃO

Hodiernamente, ganha destaque à proliferação e disseminação de uma profusão voraz de imagens que nos assaltam o dia a dia e nos fazem mergulhar, sem inquirir o nosso desejo, num universo essencialmente imagético. Tal realidade liga-se obviamente a revolução preconizada pela mídia em suas diversas manifestações como a TV, o cinema e a informática. Veículos que através de meios de transmissão materiais e imateriais explicitam suas possibilidades em romper barreiras chegando à espaços geográficos dantes confinados ao isolamento com relação ao conhecimento do mundo. Novas geografias afloram neste contexto recente, e a constituição de lugares outrora moldados apenas pelas adjacências territoriais, sofrem novas lapidações com o impacto fulminante das informações imagéticas via mídia, e inserem-se no sistema capitalista ainda que margeados pela exclusão social. Fronteiras culturais e geoeconômicas sofrem novas delineações e mesmo locais de extrema exclusão como os bolsões de pobreza do semi-árido brasileiro são abarcados pelas ondas da revolução midiática.

Tal revolução veio a mudar sobremaneira a relação do homem com seu entorno e com o mundo, que de forma autêntica ou não, lhe parece mais familiar.

A opinião mais comum sobre as características de nossa época, já repetida há mais de trinta anos, é que vivemos em uma “civilização da

imagem”. No entanto, quanto mais essa constatação se afirma, mais parece pesar ameaçadoramente sobre nossos destinos. Quanto mais vemos imagens, mais corremos o risco de ser enganados e, contudo, só estamos na alvorada da geração de imagens virtuais, essas “novas” imagens que nos propõem mundos ilusórios e no entanto perceptíveis, dentro dos quais poderemos nos deslocar sem por isso ter de sair do nosso quarto [...] (JOLY, 1996, p. 9-10).

Ao analisar esta questão, Belloni pontua que (2001, p. 60): “A mídia parece cada vez mais substituir com suas imagens fictícias as experiências realmente vividas. Ao mundo real incorpora-se o mundo representado. E esta representação tem força real, possui esta objetividade material conferida pela técnica”.

Fato é que qualquer análise que vise debruçar-se sobre questões de cunho social, seja na forma macro ou na análise pontual de grupos ou sujeitos, não pode prescindir de pesar os impactos da mídia no que tange a construção de valores morais e éticos, nas questões envolvendo gênero, sexualidade, na formação de imaginários sociais ou espaciais. Para Duarte (2002, p. 90) “o cinema é um instrumento precioso, por exemplo, para ensinar o respeito aos valores, crenças e visões de mundo que orientam a prática dos diferentes grupos sociais que integram as sociedades complexas”.

Este universo midiático audiovisual distingue-se claramente da linguagem comumente usada nas escolas que prima pela verbalização e a escrita. São notórios os volumosos enfrentamentos da escola em repensar-se, redimensionar seus escopos e suas práticas a fim de coadunar-se com os desejos, realidades e necessidades dos educandos. O distanciamento e desmotivação dos mesmos nos dias atuais dão margem às inúmeras teorias explicativas. Porém, faz-se necessário encarar o isolamento efetuado pela escola com relação aos padrões de vida dos discentes. A cultura imagética permeia a vivência dos jovens sendo extremamente significativa em suas vidas e na construção de valores, conhecimentos, comportamentos e modos de pensar. “Não parece haver dúvidas quanto à existência de vínculos mais ou menos estreitos entre a mídia veiculada em imagem-som e

produção/difusão de valores éticos e morais em culturas que valorizam este tipo de artefato” (DUARTE et al, 2004, p. 38).

Não propomos, contudo, uma despersonalização da escola, uma transmutação forçosa para simplesmente atender às demandas e desejos dos discentes. Há que se salvaguardar a escola como espaço privilegiado para a crítica da sociedade, uma escola “que assegura a todos a formação cultural e científica para a vida pessoal, profissional e cidadã possibilitando uma relação autônoma, crítica e construtiva com a cultura em suas várias manifestações [...]” (LIBÂNEO, 2003, p. 23). Advogamos, portanto, em prol da aproximação, da construção de um diálogo com as mídias e não da incorporação acrítica.

Retomando a questão da dicotomia entre a cultura verbal/escrita proeminente na escola e a cultura imagética/iconográfica dos meios audiovisuais. Esta discrepância é entendida por Belloni (2001, p. 18) como uma defasagem da escola em relação à cultura dos jovens. Para a autora este descompasso “é gritante, e diz respeito tanto às questões éticas (conteúdos, mensagens) quanto aos aspectos estéticos (imagens, linguagens, modos de percepção, pensamento e expressão).”

Lima (2005, p. 1) corrobora a questão, observando que “[...] a educação formal praticada nas instituições oficiais está em descompasso com a vida que se leva fora do âmbito da escola e que ela tampouco vem conseguindo ser atraente para seus alunos já não é novidade para ninguém”.

Apesar dessas constatações, muitos profissionais da educação ainda olham as mídias com bastantes ressalvas. Porém, apesar das críticas que podem ser feitas a esta cultura imagética impactante, argumentando que a mesma desfavorece uma maior concentração e reflexão, além de limitar o poder de abstração, é inegável seu incomensurável poder de sedução e a fluidez na disseminação das informações. Talvez resida nesta precária interlocução entre dois universos distintos, quais sejam o escolar e o

mediático, um componente importante quando se trata da crise enfrentada pela educação. Outro aspecto relevante centra-se no fato de que muitos docentes ainda têm dificuldade de aceitar a perda da centralidade na transmissão dos conhecimentos outrora exercida, e se abrirem para o fato de que nos dias de hoje o conhecimento via mídia invade a vida dos discentes, que se apropriam do mesmo de forma, muitas vezes, mais prazerosa. Faz-se mister a aceitação do fato e a busca por uma outra relação dos professores e da escola com as mídias, fugindo da crítica vazia e do medo injustificado. Chamá-las à convivência é imperativo, todavia deve-se atentar para não se cometer erro oposto e não menos grave do que a demonização das mídias, qual seja, entronizá-las e delegar as mesmas o potencial irreal de panacéia educacional, como se as mesmas detivessem um poder mágico para solucionar toda leva de problemas.

Cabe neste momento, determo-nos sobre questão crucial, qual seja, de que forma lidar com as mídias concebendo-as como componentes essenciais do ambiente escolar? Quais são as mudanças necessárias na escola para o adensamento dessa interlocução? Quais são as novas exigências impostas aos professores e como prepará-los para essa nova realidade? Protagonista de qualquer processo inserido no contexto escolar, o professor é peça fundamental para que tais novas engrenagens ensejem renovações salutares na relação professor-aluno e mídias. Todavia, reforçamos que estas novidades desestruturam um pouco os paradigmas alicerçantes dos docentes, fazendo-os experimentar uma opressão perpetrada pela ascendência das técnicas no ambiente escolar, que muitas vezes impõem consecuições de atividades para as quais os profissionais não estão preparados. Fato que os leva, em alguns casos, à adesão temerosa diante do elemento novo ou, no outro pólo, à recusa sistemática em inserir tais atividades em sua prática, mas não sem experimentar um sentimento de culpa por estar possivelmente desprezando um instrumento potencializador da ação pedagógica.

Uma das estratégias passíveis de utilização visando minimizar esta insegurança ou mesmo afastamento e repúdio, que muitas vezes funciona como mecanismo de defesa, seria uma preparação adequada que dar-se-ia na formação superior do docente habilitando-o a tramitar com mais desenvoltura por este campo midiático e seus meandros. Dessa forma, algumas quimeras poderiam se viabilizarem, como, por exemplo, o ensino da linguagem cinematográfica nas escolas como condição *sine qua non* para o trabalho com filmes, o que enriqueceria substancialmente as leituras das obras, que tornar-se-iam mais críticas, agudas e abrangentes. Compartilhando do sonho, Duarte (2002, p. 95) ressalta:

Seria bom que todas as universidades e escolas tivessem espaços e equipamentos adequados para a exibição regular de filmes, com uma programação orientada tanto para o entretenimento (o prazer de ver é ponto de partida) quanto para o ensino de história e teoria do cinema. Seria bom que os professores tivessem noções básicas de cinema e audiovisual em sua formação. Seria bom que a videoteca (ou laboratório de multimídia) estivesse incluída entre os equipamentos necessários para o funcionamento das instituições de ensino. Parece absurdo isso, numa sociedade em que a maioria das escolas sequer tem bibliotecas, jornais e revistas? Pode ser. Mas se queremos uma educação de qualidade para todos os níveis, não podemos nos contentar com o mínimo.

Não podemos ignorar as inúmeras possibilidades de aprendizagem decorrentes da aproximação mídia-escola, principalmente se lembrarmos que a “autodidaxia”, termo cunhado por Belloni que designa os modos de aprendizagem relativamente independentes das crianças com relação às mídias. Portanto, cabe um redimensionamento da relação professor-aluno neste cenário midiático. Por mais que seja utópico pensar no discente autodidata no ambiente escolar que enxerga no professor um parceiro na construção dos conhecimentos, esta independência do aluno já ocorre de forma significativa em outros meios. Como ressalta Belloni (2001, p. 28), “a autodidaxia já é uma característica essencial dos modos de aprendizagem das crianças e jovens em sua relação com as máquinas de informação e comunicação [...]”. Dessa constatação emerge um desafio salutar para os professores, ou seja, como utilizar esta intimidade dos educandos com a imagem e seus

suportes técnicos na escola, esta imersão facilitada no universo midiático? Como incorporar o universo da imagem ao da palavra escrita? Parece que esta é uma ponte que requer obrigatoriedade e certa emergência em sua construção.

Um cenário de convívio harmonioso ainda que idealizado entre escola e técnicas midiáticas é cunhado por Belloni (2001, p. 8-9), que lista algumas exigências para sua concretização:

[...] Convergência dos paradigmas presencial e a distância e transformações nos papéis dos dois atores principais: o ‘professor coletivo’ e multicompetente e o estudante autônomo.

Integração dessas tecnologias de modo criativo, inteligente e distanciado, no sentido de desenvolver a autonomia e a competência do estudante e do educador enquanto ‘usuários’ e criadores das TIC e não como meros ‘receptores’.

Mediatização do processo ensino/aprendizagem, aproveitando ao máximo as potencialidades comunicacionais e pedagógicas dos recursos técnicos: criação de materiais e estratégias, metodologias, formação de educadores (professores, comunicadores, produtores, tutores); produção de conhecimento.

3.2 DIÁLOGOS ENTRE CINEMA E ESCOLA

Nos dizeres de Duarte (2002), não obstante as relações entre cinema e educação serem marcadas pelo acanhamento, os mesmos falam um do outro há algum tempo. Ainda que estes direcionamentos sejam recheados de preconceitos, reducionismos e maniqueísmos, a escola tem sido alvo de várias películas. O cinema, principalmente o hollywoodiano, muito afeito a simplificações de problemáticas densas, tende a limitar toda uma gama de sentimentos contraditórios e conflitantes inerentes ao professorado em estereótipos que os representam como seres especiais, alijados de sentimentos mundanos e envolvidos com missões salvacionistas e abnegadas no campo da educação. Por outro lado, a escola não se priva de emitir juízos com relação ao cinema, geralmente ligados a associações simplistas à violência. Entretanto, segundo Duarte (2004, p. 39) no que diz respeito “à relação entre o consumo de imagens de violência e comportamentos violentos, o que foi possível constatar até agora é que certas imagens de violência contribuem para a

banalização da vida e dos sofrimentos humanos, mas dificilmente deflagram atitudes violentas”.

É necessário um esforço a fim de superarmos noção tão primária com relação ao pseudo-poder das mídias na imposição de mensagens, sejam elas violentas ou não. Regorjear baluartes teóricos já destronados que confinavam o sujeito ao papel de receptor passivo baseando-se em modelos lineares de comunicação que atribuíam toda ação ao emissor, é ignorar os novos paradigmas inseridos pelos Estudos Culturais e pela Teoria da Recepção que redefiniram o papel do leitor. “Ele não é mais o sujeito passivo diante de um texto qualquer; ele tem outras possibilidades de construção de sentidos que não aquelas determinadas pelo autor criador do texto [como] a importância do contexto sócio-cultural de produção e leitura das imagens” (GOUVÊA et al, 2006, p. 79-80).

Ademais, tal postura vai ao encontro de superestimar o potencial midiático em minimizar a cadeia flutuante da produção de sentido. Fischer (2001, p. 80) ao mencionar o trabalho de Sérgio Adorno contribui:

Seus estudos sobre violência remetem a uma discussão mais complexa sobre a mídia, vista por ele como um espaço de interpretação do social que merece ser discutido enquanto tal, isto é, enquanto uma interpretação, passível de várias leituras e apropriações, e não um lugar plenamente poderoso no sentido da imposição de significados e da deflagração de atos sociais, como é o caso, por exemplo, de atos de violência atribuídos quase exclusivamente à intensa e prolongada exposição de jovens a filmes e outros produtos considerados violentos.

O olhar da escola para o cinema, ainda de soslaio, parece recheado de desconfiança com relação à legitimidade da arte cinematográfica, principalmente quando comparada com outras manifestações artísticas como a literatura, detentora de mais créditos. Parece difícil desassociar a experiência cinematográfica do simples entretenimento, para concebê-la como uma legítima fonte de conhecimento.

Prática já bastante disseminada, a exibição de filmes na escola acaba na maioria das vezes sendo pouco criteriosa, caindo quase sempre na vala comum da utilização das películas como tapa buracos ou mera ilustração da fala do professor e do conteúdo trabalhado. Todavia, dada à riqueza da arte cinematográfica, deve-se atentar para que seu valor não seja subestimado, obstruindo de tal forma a grande contribuição da mesma no que tange a representação de culturas, locais, ideologias consubstanciadas nos filmes. Por isso, é equivocada a utilização dos filmes como mero recurso ou ferramenta didática no intuito de ilustrar as aulas.

A utilização do cinema na escola deve ser muito mais ampla e cumprir um papel mais relevante, qual seja, o de possibilitar ao aluno um entendimento maior desta arte que o absorve sendo significativa em sua vida. E, para dilatar a compreensão do mesmo com relação às películas é necessário adensarmos nosso olhar buscando um estudo investigativo e sistemático, a fim de desvendar seus processos estruturantes e fundamentalmente a sua linguagem. A “alfabetização” do discente com relação à linguagem cinematográfica pode ampliar sua visão dos filmes propiciando ao mesmo um olhar mais aguçado, mais crítico, que foge da leitura superficial do grande público permitindo incursões cognitivas que mapeiam ideologias implícitas transmitidas habilmente pelos realizadores. Em outras palavras, o aluno ao ser instruído sobre a mídia cinematográfica, pode torna-se paulatinamente mais cauteloso, mais atento e principalmente mais crítico em suas análises, e com o afloramento desta criticidade sua inserção em um mundo marcado pela proliferação das informações midiáticas tornar-se-á mais rico e seletivo. Duarte (2004, p. 46) ressalta as vantagens do aceso à linguagem cinematográfica:

Nossos estudos nos levam a trabalhar com a hipótese de que um domínio maior da linguagem audiovisual por parte do espectador tende a diminuir o recurso a parâmetros da realidade e/ou experiências de vida para interpretar mensagens contidas nas narrativas. Isto é, para atribuir sentido a um filme com o qual acaba de entrar em contato, um espectador com mais ‘proficiência’ na linguagem cinematográfica e uma

trajetória relativamente extensa de contato com filmes tende mais freqüentemente a buscar referências no conhecimento que tem do próprio cinema, do modo como este conta histórias, de como articula códigos de uma linguagem específica para a produção de significados internos ao filme, dos clichês narrativos, etc. Aparentemente, isso dá a ele mais recursos para operar com a narrativa e maiores possibilidades de extrair prazer e conhecimento daquela experiência.

Dessa forma, estaremos maximizando as possibilidades de profícuo aproveitamento dos filmes ao concebê-los como objetos riquíssimos e dotados de vasto arsenal no que diz respeito à representação de línguas, artes, espaços geográficos e da própria História. Essa é elemento recorrente nas temáticas fílmicas, que ao desbravarem os meandros dos períodos históricos acabam por influir em nosso imaginário e com isso “talvez até nosso sentido de História nos cheguem agora principalmente através do cinema [...] Imagens cinematográficas se gravam em nós sem que percebamos, como máscaras fixadas sobre os séculos passados. Aos poucos substituem as antigas versões oficiais”. (CARRIÈRE, 1995, p. 64).

Como em parte considerável das películas emergem questões geográficas (como a captação do espaço), históricas (os filmes estão inseridos em um contexto histórico, mesmo quando não se centram nesta questão), sociais (geralmente abordam relações econômicas, familiares), entre outras, os filmes constituem-se em rico material para o trabalho interdisciplinar. Um filme como *Shakespeare Apaixonado* (1998), por exemplo, instiga várias expedições cognitivas podendo ser apreciado por vários olhares e suscitar inúmeras abordagens. Podendo se trabalhar em História, a representação da Idade Média inglesa, a estruturação social, as relações de poder; em Geografia, a organização do espaço; em Literatura, a própria obra de Shakespeare além do período literário correspondente. Tudo isto, sem dispensar o exercício da crítica.

Portanto, trata-se de prestimoso tópico de discussão a análise acerca de tais representações fílmicas buscando aproximá-las do âmbito escolar. Porém, devido a este

mar de possibilidades no universo educacional, procederemos à recorte obrigatório, optando por enveredar em caminhos mais conhecidos onde o trâmite será facilitado. Portanto, elegemos a Geografia como lócus privilegiado de interlocução com o cinema. Assim como as relações entre cinema e escola pecam pela incipiência, o mesmo pode se dizer com relação à Geografia. “Apesar dos esforços consideráveis nos últimos dez anos, tem sido bastante tímido o diálogo entre a geografia e o cinema” (BARBOSA, 1999, p. 110).

3.3 CINEMA E GEOGRAFIA

Inserimos neste momento, uma proposta de análise dos filmes sob um filtro geográfico. O fato de a imagem estar em movimento, indubitavelmente aproxima a representação fílmica da realidade. Todavia, para que o cinema, enquanto forma de enriquecimento da atividade pedagógica, possa ser maximizado, devemos adicionar a crítica no universo cinematográfico, questionando e analisando as obras fílmicas a serem utilizadas. Não basta apenas reproduzir o filme, confiando a este a tarefa de ensinar, é preciso identificar e analisar os elementos que o compõem. Bernard; Farges e Wallet (1995 apud BARBOSA, 1999, p. 117) indicam três filtros para a leitura das imagens cinematográficas do ponto de vista geográfico: “a autenticidade das paisagens apresentadas, o etnocentrismo e os arquétipos de figuração e a subjetividade do autor na narração e na escolha dos enquadramentos do espaço apresentado”.

Em relação à autenticidade das paisagens apresentadas, pode-se dizer que na maioria dos filmes, o cenário não é situado no lugar real referido pela trama, sendo muitas vezes completamente diferente. Dessa forma, várias analogias são criadas. Contar uma aventura no deserto do Saara não implica estar na África, basta uma planície arenosa. Florestas tropicais são usadas genericamente para situar quaisquer locais que a apresentem

em sua vegetação. Assim, locações na América aludem paisagens do Sudeste asiático em determinados filmes. Como exemplifica Carrière (1995, p. 128) “os desertos do oeste americano têm sido cenário de diversos filmes bíblicos. Moisés e Salomão atravessam a Califórnia. Napoleão foi forçado a retirar-se de Moscou através das neves do Canadá”. Neste contexto, o que importa é a paisagem tipo, aquela que alude a verdadeira. Portanto, substituir um lugar pelo outro não representa problema para a maioria dos cineastas uma vez que “o lugar dos símbolos visuais é genérico: você quer trópicos, ponha algumas palmeiras ao fundo.” (NIESTCHMANN 1993 apud AMÂNCIO 2000, p. 46).

Constatada a inautenticidade dos lugares, presente na maioria dos filmes, Barbosa (1999, p. 118) levanta outra questão: “as paisagens precisam ser necessariamente autênticas para a realização e interpretação dos filmes de ficção?” E indo um pouco além: como aplicar o conceito de paisagem neste mundo dominado pelas imagens? Conceito chave em Geografia, a paisagem ao ser capturada pela câmera, sendo ela verossímil ou não, perde sua condição de acontecimento material transformando-se em signo, o que desestrutura o sentido da paisagem sobre o enfoque geográfico, que a conceitua como aquilo captado pelo olho, limitada a uma concepção empírica do real. Adequando a concepção de paisagem aos dias de hoje concordamos com Barbosa (1999, p. 119) quando este salienta que “podemos nos contentar com um exame entre a ‘imagem autêntica’ e ‘a imagem tipo’ para definir o estatuto de realidade que a paisagem transfere aos filmes de ficção” julgando ser mais conveniente abordar a paisagem-imagem como representação do mundo. Todavia, fato é que a paisagem geográfica já não consegue explicar a dinâmica do mundo atual, marcado pela estetização e simulação do império da imagem. Barbosa (1999, p. 120) acrescenta:

E, se a paisagem pode nos falar algo a respeito das sociedades, certamente não será por sua “objetividade intrínseca” ou por sua autenticidade, pois corremos o risco de situar nossas análises na aparência imediata do real e perdermos a complexidade que

constrói as imagens do mundo e o mundo das imagens. [...] Afinal, o real não é feito de coisas e/ou imagens autênticas das coisas, mas sim das relações que temos com elas.

Com relação ao etnocentrismo e os arquétipos de figuração, pode-se dizer que representam elementos destacados na criação cinematográfica, marcada “por estereótipos e clichês, destinada a reproduzir concepções pretensamente homogeneizadoras do mundo” (BARBOSA, 1999, p. 120).

É comum encontrar em filmes de ficção ou mesmo documentários, representações de sociedades, costumes, tradições, culturas, realizadas através de leituras redutoras e preconceituosas, relegando as sociedades retratadas à condição de fora da humanidade, por não compartilharem dos valores e costumes da sociedade ou cultura ocidental hegemônica. Assim sendo, não é difícil encontrar, por exemplo, em filmes que retratem o continente africano figuras lendárias como o caçador, o aventureiro e o colonizador. Nestes, a África é o palco habitado por nativos selvagens com práticas refratárias ao mundo civilizado. Rahier (1999, p. 51) aponta para representações africanas na indústria branca de Hollywood que assinala o continente “como um lugar de safáris e/ou trabalho missionário para heróis brancos, sempre envolvidos com povos e animais selvagens”. Nestes filmes, a oposição clara entre o homem branco e o negro, busca representar na verdade, outros elementos opostos: cultura/natureza, civilização/barbárie, maravilhoso/bizarro. Com isso, temos a representação dos nativos africanos como bestas selvagens, a mercê da libido desenfreada. Este processo de animalização visa criar “um elo entre ‘indivíduos selvagens e animais silvestres’, ambos criaturas ferozes vagando em terras não habitadas” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 200).

Tais construções desembocam no mito da cadeia biológica, na busca pelo elo perdido entre animais superiores (os macacos) e seres humanos inferiores (os negros). Estes arquétipos negociam com o imaginário a colocação dos colonizados africanos como

marionetes dos instintos e das pulsões, em vez de associá-los à elementos culturais e intelectuais. “Os povos colonizados são representados como corpos em vez de mentes” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 201). Fato que, em última instância, liga-se simbioticamente à universos paralelos: o mundo das matérias-primas e o industrializado. Assim, o discurso imperialista insere mais um argumento em sua orquestração.

O viés etnocêntrico é identificado também no exotismo que as obras fílmicas utilizam-se para representar sociedades e lugares. Tais representações reducionistas não reconhecem limites geográficos. Vagueiam por terras árabes dando gênese a personagens caricatos de moral duvidosa como líderes tribais inescrupulosos e dançarinas do ventre. São locais ideais para que o homem ocidental, eclipsado por obsessivo puritanismo sexual, encontre um desafogo, uma provisória libertação masculina das convenções sociais erigidas pelo mundo civilizado. Shohat e Stam (2006, p. 245) fornecem um exemplo com o musical *Feriado no Harém* (1965), que narra as aventuras de um jovem (vivido por Elvis Presley). Tem-se logo no início do filme, a ato heróico do personagem ao salvar uma mulher das mãos de dois árabes mal-intencionados, que após o feito se põe a cantar:

Irei aonde o sol do deserto for/ aonde a diversão estiver/ irei aonde garotas do harém dançam/ irei aonde houver amor e romance – lá nas areias ardentes, junto a uma caravana qualquer/ Encontrarei aventura onde conseguir/ Em síntese, vá para o oriente meu jovem/ Você será um Sheik, rico e majestoso, com dançarinas à sua disposição/ Quando o paraíso me chamar, vou me esconder em alguma barraca/ Farei amor como havia planejado/ Vá para o Oriente – beba e festeje – vá para o Oriente, jovem rapaz/.

Como observam Shohat e Stam (2006, p. 245), “as imagens do harém oferecem um ‘Abre-te sésamo!’ mágico para um mundo proibido, tentador e excitante, ardentemente desejado pelo homem primitivo que moraria em todos os homens”. Nas inúmeras representações de Cleópatra, desde as mais antigas como a de Cecil de Mille na década de

1950, as mais atuais como na série apresentada pela HBO intitulada *Roma*, temos a personagem não como um símbolo de intelectualidade, dedicação às artes e a cultura e da emancipação feminina, mas sim como uma mulher inescrupulosa e lasciva que através de artimanhas sexuais articula os destinos da nação. Mais uma vez constrói-se a imagem do oriente excessivamente sexualizado e lúbrico.

Quando os locais escolhidos são terras latino-americanas, ocorre a reificação de modelos já enraizados ao homogeneizar o espaço geográfico através do esgotamento de paisagens referentes como a Baía de Guanabara, a Amazônia, entre outras. A montagem, nestes casos, licencia o filme a uma série de manipulações inverossímeis do espaço representado, de uma forma que o país

[...] é condensado nestas imagens emblemáticas através das quais a montagem edifica uma síntese enganadora de suas vastidão geográfica. As particularidades, as distâncias e as fronteiras são modificadas graças a essa geografia criativa ou imaginária e se estabelece um território ficcional sem nenhum compromisso com as reais dimensões e qualificações da paisagem (AMANCIO, 2000, p. 74).

Quanto aos habitantes latinos, não são notadas significativas diferenças. Em especial, temos as mulheres latino-americanas associadas “à epítetos verbais que evocam calor tropical, violência e paixão” (SHOHAT; STAM, p. 201). Essas alcunhas ampliam-se, generalizando as retratações das mulheres do Terceiro Mundo de forma a contrapô-las à expressão da mulher branca dos centros do capitalismo. Essa tem que ser envolvida romanticamente para que haja o relaxamento de suas amarras morais e assim possa aflorar seu ímpeto carnal. Entrementes, na outra vertente, as mulheres terceiro-mundistas encontram-se não sintonizadas aos pudores que impedem a livre manifestação dos apetites vorazes. Sinteticamente, dois mundos diametralmente opostos têm gênese, aquele do deslizar livre dos arroubos sexuais e, por isso designado primitivo, e outro que repousa no

lugar seguro da civilização, onde a cruel ditadura dos instintos foi asfixiada pela bem sucedida sublimação.

O último filtro proposto para uma leitura das imagens cinematográficas do ponto de vista geográfico, refere-se à subjetividade do autor na narração e na escolha dos enquadramentos do espaço representado. De que forma recortar espaços e quais espaços recortar, o que evidenciar (com *close-ups*, por exemplo) ou omitir (com planos gerais, por exemplo), são questões que emergem no discurso da câmera. Dessa forma, o cinema é moldado pela tradição cultural de onde se origina ao mesmo tempo que atua sobre ela, e ainda que haja tentativas deliberadas, o narrador cinematográfico não consegue “purificar-se” das influências exercidas pelos sistemas sócio-culturais. Da apreensão do espaço pela câmera, tem gênese uma cadeia flutuante de sentido que dá forma a várias conotações topográficas ultrapassando a escala espacial. Expressões como perto/longe, alto/baixo, se relacionam com índices de sentimentos dos personagens.

A narrativa pode ser considerada a grande artífice da imagem fílmica, visto que ela pesa sobremaneira nos discursos da câmera, do som, da luz, e da edição, constituindo a fala, e também influenciando no gesto da imagem. Barbosa (1999, p. 125) observa que os caminhos tomados pela narrativa não estão condicionados exclusivamente por influências estéticas, do roteiro ou ainda pelas obrigações impostas pelos grupos que financiam o filme, mas também pela “concepção de mundo do narrador. Esta aflora na superfície da imagem de modo mais ou menos claro, como observamos na radicalidade dos estereótipos e dos clichês”.

A subjetividade do autor na narrativa fílmica, também atinge as formas de representação do espaço. Cieutaut (1988 apud BARBOSA, 1999, p. 126) exemplifica esta questão ao analisar gêneros melodrama e policial estadunidense dos anos 40 e 50, sublinhando como o espaço aparece como atributo de coisas:

Esses gêneros carregavam a força de sua dramatização na direção de localizações bem definidas: a exemplo das pontes. Aqui o par alto/baixo assumia conotações inesperadas. No alto, em cima das pontes, é o lugar dos encontros e reencontros românticos, das juras de amor, da reconciliação e do perdão. Debaixo das pontes, os acontecimentos são outros... mortes, assassinatos, crimes, ajustes de contas, traições, perversões e castigos. Situações cênicas que eram reforçadas por jogo de luz e sombras. Alto e baixo tornavam-se índices de sentimentos, estados de espírito e de ações, constituindo um universo marcado pela oposição binária bem-mal. No seu âmago mais recôndito, aposição ocupada pelos personagens e a localização espacial dos dramas exprimiam significações que buscavam reiterar a ética puritana da América, com suas alusões de céu e inferno encarnadas nas referências alto/baixo.

Observamos que esta utilização topográfica na criação de metáforas, não se limita às pontes dos referidos filmes. Elas corporificam-se também na criação de signos do sistema capitalista que se remetendo à acentuada verticalidade dos edifícios exprimem virilmente o poder do dinheiro. Em *Wall Street* (1987), por exemplo, os encontros dos mega-investidores ocorrem no alto dos arranha-céus com suas janelas transparentes para que os ícones do capital possam observar, mas também serem observados. Já em *Metrópolis* (1927), o par alto/baixo é utilizado para separar classes sociais opostas e rivais: os patrões no alto dos edifícios e os proletários confinados ao mundo subterrâneo.

Creemos, portanto que a observância dos três filtros geográficos podem possibilitar o surgimento de novos olhares sobre as películas e ao adensamento de uma percepção que pode se tornar mais crítica e aguda.

3.4 A FORÇA DAS REPRESENTAÇÕES

A apropriação do espaço efetuada pelo homem restringiu-se durante séculos à experiência vivida, ou seja, o contato com outras realidades espaciais não circunscritas a seu espaço de vivência habitual estava hermeticamente condicionada à presença física do sujeito nestes locais. Reside neste aspecto, muito provavelmente, o anunciado caráter

revolucionário e libertador do cinema, pois estaria o olhar da câmera com seus planos gerais, primeiros planos, *close-ups*, a redimensionar sobremaneira a visão humana, outrora aprisionada nos grilhões impostos por sua materialidade.

Portanto, o cinema, assim como outras formas midiáticas difusoras de imagens de grande abrangência, concretizariam um estreitamento da relação do sujeito com o espaço mundial, uma pretensa maior intimidade que, não obstante, pode ser ilusória. Senão vejamos, prolifera-se exponencialmente nos dias de hoje, o que Jamenson (2006) denominou de “hipermídiação do real” quando se debruçou sobre a questão da supersaturação de imagens. Portanto, na contramão da euforia decorrente da familiaridade do homem com o espaço mundial devido à mídia imagética, destacam-se conjeturas menos entusiastas. Estas alertam para o fato de que a profusão voraz de imagens que nos assaltam diariamente provoca uma substituição da experiência vivida por um universo onde estamos confinados à representações de representações, o que esgota outras possibilidades de relações com o real. Dessa forma, o cinema mostra seu caráter ambíguo, podendo retirar-nos das acachapantes imagens cotidianas mas também condenar-nos à prisão imposta pelas representações. Neste cenário, portanto, é imprescindível o exercício da crítica, pois nas engrenagens da alienação social estaria a imagem e as representações redutoras e estereotipadas de sociedades e locais.

Trabalhando o conceito de imagem, Barthes (1990, p. 27) lembra que “segundo uma antiga etimologia, a palavra *imagem* deveria estar ligada à raiz de *imitari*”, temos que para Joly (1996, p. 37) “a imagem tornou-se sinônimo de representação visual”. A autora ainda aponta as inúmeras conotações deste termo que é apropriado por vários campos¹ sendo que o elemento comum de seu emprego remete à analogia. Dessa forma, “a imagem

¹ Na psicanálise, temos as imagens mentais, na informática, a imagem virtual, entre outros exemplos.

é antes de mais nada algo que se assemelha a outra coisa”. Portanto, para Joly (1996, p. 39) esta proposição:

[...] coloca de imediato a imagem na categoria das representações. Se ela parece é porque ela não é a própria coisa: sua função é portanto, evocar, querer dizer outra coisa que não ela própria utilizando o processo de semelhança. Se a imagem é percebida como representação, isso quer dizer que a imagem é percebida como signo.

Tratando especificamente das imagens fílmicas, a autora observa que “na maioria das vezes, as imagens registradas assemelham-se ao que representam. A fotografia, o vídeo, o filme são considerados imagens perfeitamente semelhantes, ícones puros, ainda mais confiáveis porque são registros feitos, como vimos, a partir de ondas emitidas pelas próprias coisas”.(JOLY, 1996, p. 400). Imagens estas que se enquadram no paradigma fotográfico, termo cunhado por Santaella (2005, p. 296), que as define “como todas aquelas que são produzidas por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível, isto é, imagens que dependem de uma máquina de registro, implicando necessariamente a presença de objetos reais pré-existentes”.

Porém, não podemos ignorar que nas representações fílmicas, as formas e momentos ganham superposições, alterações, não ocorrendo uma simples redução ao objeto externo, mas uma emancipação que se reinvestiria de uma percepção, interpretação, reconstrução do objeto e uma construção do sujeito. Aplicando tal raciocínio no universo fílmico, percebemos a materialização do exposto quando direcionamos nosso olhar para a maneira pela qual o cinema retrata o espaço geográfico. As representações espaciais fílmicas encarnam o caráter autônomo já referido, pois estão condicionadas aos códigos da linguagem cinematográfica, em especial, as angulações, aproximações, enquadramentos da câmera com relação ao espaço geográfico. Este se metamorfoseia através do filtro da câmera e pode revelar detalhes antes confinados ao inconsciente visual. Não que o cinema

cria uma realidade própria, mas ao recortá-la, acaba condicionando novas formas de apropriação desta realidade captada pela câmera.

3.5 ESPAÇO GEOGRÁFICO E CINEMA

Antes de avançarmos mais na questão relativa à apropriação do espaço geográfico efetuada pelo cinema e como isto estaria a modificar nossa relação com o espaço mundial e o nosso imaginário faz-se necessário adentrarmos um pouco mais no conceito de espaço, conceito-chave em Geografia.

O conceito de espaço não é cativo de um campo do saber, sendo utilizado por várias áreas e possuindo várias acepções. Sociologia, Economia, Psicologia, dentre outras ciências apropriam-se do termo para engendrar seus sistemas teóricos.

No campo da Geografia, seu enlevo é consensual, ocupando há algum tempo o posto de objeto de estudo da ciência. Não obstante, na dimensão epistemológica nem sempre foi assim. Nos primórdios, onde podemos citar destacadamente a Grécia Antiga, e durante séculos, a Geografia restringiu-se a desenhar caminhos e elaborar roteiros de viagens, o que a aproximou da astronomia e da cartografia. A inserção da Geografia no universo científico ocorre apenas no século XIX com os trabalhos de Alexandre Von Humboldt e Karl Ritter. A gênese acadêmica se dá sob as fortes impressões filosóficas do determinismo ambiental, que deslocado para o olhar geográfico desembocará na teoria que articulava o desenvolvimento humano à localização espacial e fatores climáticos. É o primeiro aceno da categoria espaço no âmbito da ciência. Algumas variantes posteriores e um pouco modificadas desta postulação, são a teoria de espaço vital, desenvolvida por Frederic Ratzel e posta em prática pela política nazista e a expansão imperialista na África e Ásia perpetrada pelos países europeus.

Posteriormente, Vidal de La Blache reagiu às enunciações do determinismo geográfico, e ao adicionar um novo paradigma à Geografia Tradicional, buscou minimizar

o potencial superlativo dos agentes naturais na condução dos destinos humanos. Ao fazê-lo, o teórico reivindica a afirmação do homem como principal agente geográfico, e insere como principal variável nesta ação, o acesso das sociedades à técnica e ao capital. Talvez nesta formulação, de forma consciente ou não, La Blache dá início ao rompimento, ainda tímido, da Geografia como apenas uma ciência da natureza (CASTELLAR, 1996). Ao adicionar o impacto das técnicas nas configurações espaciais, o elemento humano toma vulto na análise uma vez que o estudo das técnicas repousa sobre a análise do desenvolvimento econômico e histórico das civilizações. Acentuando a importância das técnicas Santos (1997, p. 31) ressalta que “só o fenômeno técnico na sua total abrangência permite alcançar a noção de espaço geográfico”.

Naturalmente, que estas mudanças paradigmáticas no campo epistemológico, levaram à permutação da noção de espaço, que passou a ter como fundamental peso na sua conformação, a ação humana. Num primeiro momento, poderíamos a título de didatização conceitual, propor segundo Santos (1982) o espaço natureza, aquele intocado pelo homem, e o espaço social, impressionado pela ação humana. Todavia, com a mundialização cultural e econômica, com o encurtamento das distâncias materiais via evolução dos meios de transporte e imateriais através do advento dos recursos eletrônicos, com o surgimento e consolidação do Estado-Nação e suas avolumadas pretensões políticas, podemos ainda falar em espaços natureza ou espaços vazios, mas não mais em espaços neutros. Isso porque o simples despertar de interesses econômicos das corporações transnacionais ou político territoriais dos países elimina sua neutralidade. Em suma, o espaço atual é global. Portanto, temos que:

O espaço, soma dos resultados da intervenção humana sobre a terra, é formado pelo espaço construído que é também espaço produtivo, pelo espaço construído que é apenas uma expectativa, primeira ou segunda, de uma atividade produtiva, e ainda pelo espaço não-construído mas suscetível – face ao avanço da ciência e das técnicas e às necessidades econômicas e políticas ou simplesmente militares – de tornar-se um

valor, não-específico ou particular, mas universal, como o das mercadorias no mercado mundial. O espaço, portanto, tornou-se mercadoria universal por excelência. Como todas as frações do território são marcadas, doravante, por uma potencialidade cuja definição não se pode encontrar senão *a posteriori*, o espaço se converte numa gama de especulações de ordem econômica, ideológica, política, isoladamente ou em conjunto (SANTOS, 1982, p. 19-20).

Voltando a La Blache, é importante frisar que apesar de seus esforços para valorizar a ação do homem na natureza, o autor ainda não toca a questão do processo de produção, limitando-se a tatear os estabelecimentos humanos, as técnicas e os instrumentos de trabalho. Portanto, a Geografia, apesar dos incrementos paradigmáticos continua a ser essencialmente identificada como uma ciência da natureza.

No século XX, correntes menos ortodoxas tomaram espaço na discussão geográfica, capitaneadas por uma reformulação de princípios científicos e filosóficos. Com as mudanças do sistema capitalista, muitos geógrafos divergiram da Geografia Tradicional, empreendendo novas diretrizes em suas análises da realidade. As questões sociais vieram à tona, mas foram analisadas sob o prisma da pesquisa quantitativa, recorrente no cientificismo que marcou o período. Nasce então a Geografia Teorético-Quantitativa, que alicerçada em exaustivos dados estatísticos, promoveu a renovação da disciplina.

Não obstante, esta corrente recebeu várias críticas, centradas principalmente em sua apolitização, onde alegava-se que a frieza dos números servia à manutenção do *status quo* e era insuficiente para explicar a complexa realidade social. Para muitos geógrafos como Yves Lacoste e Milton Santos, era notória a precariedade dos sistemas teóricos da Geografia Tradicional e da Teorético-Quantitativa para explicar a dinâmica do espaço impactado pela revolução tecno-científica e a evolução das relações econômicas. Ganhando projeção principalmente na década de 80, este movimento contestatório da despolitização do discurso geográfico vai dar origem à Geografia Crítica, que ao priorizar aspectos humanos em detrimento dos naturais, elegerá o espaço geográfico como o objeto

de estudo da Geografia. “O conceito de espaço nos leva a pensar sobre um espaço que está sendo ou foi construído produzido pelo homem [...] o espaço geográfico está relacionado à dinâmica da sociedade e da natureza, e a ação do homem é fundamental para a transformação deste espaço” (CASTELLAR, 1996, p. 100).

Exercício mais difícil que o de analisar o conceito de espaço numa perspectiva epistemológica geográfica, é propor uma epistemologia do próprio espaço. Isso se dá por algumas razões. Primeiramente, é importante notar que os objetos materiais da paisagem por si só não são auto-explicativos. Eles estão diretamente ligados à estrutura, à sociedade e à própria paisagem. Se nos primórdios da civilização era mais fácil perceber as imbricações entre estes elementos, hodiernamente tal tarefa foi dificultada, uma vez que a complexa divisão social do trabalho, a produção do espaço tornou-se o resultado de inúmeras resoluções cuja origem se situa em níveis diferentes e escalas variáveis. Assim, analisar o espaço local isoladamente, utilizando as forças econômicas e culturais que o regem nessa escala já não é suficiente para entendê-lo totalmente, pois os objetos espaciais que o compõem possuem influências e determinações variadas e poligenéticas.

Para compreendermos o espaço é preciso ir além do imediatismo das formas e inserir na paisagem a noção de tempo e a perspectiva histórica. Como aponta Santos (1982, p. 41) “formas de idades diferentes, com finalidades e funções múltiplas são organizadas e dispostas de múltiplas maneiras [...] o espaço é a acumulação desigual dos tempos.” Reside neste fato, as dificuldades de singularizar a ação da sociedade contemporânea neste espaço em meio a este mosaico de formas que desfilam no túnel temporal, de chegar a “compreensão do valor real-concreto dos objetos a cada momento da história”, já que as variáveis criadoras de acontecimentos se desingularizam, perdem sua assinatura quando se fundem. (SANTOS, 1982, p. 42). Os períodos históricos trazem consigo variações na função das estruturas sociais e seus conteúdos, e levando em consideração a

heterogeneidade das mesmas temas que não há distribuição uniforme no espaço. Outrossim, estes novos conteúdos imprimidos pelas mudanças na forma de organização da sociedade, sofrem a forte influência das formas pré-existentes que detém sua própria funcionalidade.

Finda a discussão sobre espaço no campo da Geografia, debruçaremos agora sobre questão já referida. Temos em oposição ao pensamento ortodoxo que confere à investigação científica sistematizada o monopólio com relação à forma de se chegar ao conhecimento e à verdade, conjecturas opostas que levantam questionamentos acerca deste modelo de apreensão da realidade. Não estariam as artes a ofertarem novas visões e deciframentos do mundo? A lançar novos olhares sobre espaços e temáticas que também são analisados pela ciência?

A arte encontra-se desembaraçada das teias intrincadas inerentes à análise científica, que propõe uma relação sistematizada e racional com seu objeto de estudo. Neste sentido, oportuniza a desconstrução deste mundo organizado proposto pela ciência. Assim como a ciência geográfica toma o espaço como objeto de análise, as artes, e em especial o cinema, também o faz, e desta captação espacial efetuada pela câmera, temos vários apontamentos singulares que deixam suas marcas no imaginário e na relação do homem com o espaço familiar ou distante. A arte cinematográfica também ataca nossas noções acerca do tempo, provocando muitas vezes embates íntimos que nos lançam em pólos distintos de percepção da realidade. Ilustrando temos que:

Muito da percepção que temos da história da humanidade talvez esteja irremediavelmente marcada pelo contato que temos/tivemos com as imagens cinematográficas. Por mais que estejamos intelectualmente informados a respeito de como se passaram os chamados 'fatos históricos', John Wayne enfrentando índios nas planícies do oeste americano, Mel Gibson lutando contra os ingleses pela independência da Escócia, Tom Hanks comandando o desembarque dos mariners no Dia D, Stallone em selvas vietnamitas e tantas outras cenas 'históricas' teimam em ocupar nosso imaginário, despertando sentimentos contraditórios e constrangimentos íntimos (DUARTE, 2002, p. 18-19).

Relevando, portanto, este potencial do discurso artístico é importante que os docentes apropriem-se deste conhecimento, esta forma de apropriação do mundo tão significativa para os alunos e que muitas vezes se choca com os discursos balizados pela ciência e transmitidos pelos educadores acerca dos conteúdos de Geografia e História, por exemplo. Em muitos casos, os professores têm reproduzido o discurso científico de forma a ignorar outras formas de produção de conhecimento, como a cultura midiática. De tal forma, as proposições científicas esgotam as questões tratadas na sala de aula. Cria-se então, um certo dogmatismo desta informação que incorpora o status de confiável, credível. Todavia, este modelo não esgota as possibilidades de apreensão da realidade e assim temos novamente o choque entre o conhecimento via mídia e o escolar acadêmico. Isso ocorre pois estes conhecimentos fulguram entre as principais formas de apreensão da realidade e do mundo pelos alunos, ou seja, através de generalizações – praticadas pelas escolas através dos professores – e as singularizações – promovidas pelos meios audiovisuais. O que faz com que muitas vezes o discurso de ambos se contradigam (OLIVEIRA JR., 2000).

A singularização efetuada pelos meios audiovisuais, facilita a identificação do aluno com a questão apresentada, oferecendo a este uma visão mais aproximada, já que existe uma dificuldade de identificação quando os referenciais são mapas e/ou estatísticas. É mais fácil colocar-se no corpo do personagem de um filme, pois ele é mais próximo da realidade em relação ao modelo generalizador das aulas. O que não deve levar, obviamente, à anulação dos dados científicos, como estatísticas e mapas, mas sim buscar na adição destes elementos um enriquecimento da prática pedagógica. Como exemplo no âmbito do ensino de História, existem vários filmes que se propõem a retratar períodos

históricos, como é o caso de *Carlota Joaquina: a princesa do Brasil* (1995), e por conta disso podem ser utilizados pelos professores. Isso porque ao retratarem determinados personagens históricos de forma mais humanizada, apresentam visão diferenciada de livros de História, que emolduram miticamente tais figuras e os distanciando dos alunos. Assim como o processo de assimilação do aluno com relação às mazelas sociais ocasionadas pela marginalidade na cidade do Rio de Janeiro, pode ser enriquecido com a exibição do filme *Cidade de Deus* (2002), que mostra a realidade crua de uma favela dominada pelo tráfico.

Voltando nosso olhar para as representações do espaço encontramos uma reflexão importante de Harvey (1989 apud BARBOSA, 200, p. 74) que

[...] é enfático ao afirmar que o modo pelo qual nós representamos o espaço possui profundas implicações na maneira como nós (e os outros) interpretamos o mundo e agimos em relação a ele. Portanto, o espaço geográfico pode ser concebido como uma construção complexa onde intervém o sujeito, a realidade espacial terrestre e suas representações.

Tal reflexão de Harvey, pode num primeiro momento relacionar-se à análise do espaço familiar/próximo, mas lançando um olhar de esguelha descobrimos outro sentido, qual seja, as representações cinematográficas espaciais acerca de locais distanciados estão repletas de construções ideológicas anteriores que intervém sobremaneira na forma em que o diretor recorta o espaço filmado. Tais recortes promovidos pelo discurso da câmera estão a materializar leituras de mundo do idealizador. Jamenson (2006) faz coro à necessidade de se trazer a tona à discussão sobre o papel das representações nesta era de emergência inelutável dos meios audiovisuais.

Mas qual seria a dimensão criativa do cinema no sentido de construir/reconstruir realidades captadas pela lente objetiva e superar a mera representação? Será que podemos concordar com Barbosa (2000, p. 75) quando afirma que “trabalhadas e elaboradas, as imagens se tornam potências de experiência social conferindo ao imaginário um papel

igual ou superior ao do saber que se refere ao real”. Neste sentido, a apropriação do espaço pela câmera poderia sugerir outra realidade ou apenas representá-la com contornos singulares, mas sem superá-la? Apesar da gama infinda de possibilidades materializadas pela riqueza da linguagem cinematográfica a compor quadros novos, lançando novos olhares sobre espaços, objetos através de recursos como a iluminação, *close-ups*, entre outros, é possível superar o real? Talvez não resida neste extremo o potencial da arte fílmica. Possivelmente não é ir além, superando a realidade fotografada, mas seria dar-lhe novas conformações através do olhar filtro da câmera a expressar continuamente novos enfoques e significações. Não seria então sugerir outro mundo, mas revelar o mundo incapturável pelo olhar humano. Neste celeiro imagético, uma simples gota d, através de um *close-up*, pode impressionar o espectador e sair do inconsciente visual para se tornar um evento significativo. Arte da revelação, o cinema também oculta quando isto lhe convém, por opção estética ou ideológica. É o caso de alguns filmes que se propõem a tematizar a África e optam por retratações espaciais que se limitam ao ambiente rural, expressando uma visão monolítica e anacrônica que não condiz com a realidade continental já marcada pela urbanização.

4 OLHARES SOBRE A ÁFRICA

As narrativas que versavam sobre locais distanciados representaram uma forma de levar o conhecimento do mundo às populações dos espaços de origem. Dessa forma, temos, por exemplo, que o imaginário europeu acerca da América, da África e outros locais foi moldado sobremaneira pelas primeiras descrições literárias acerca destas terras.

Com o passar do tempo, a abstração mental recebeu a companhia de formas imagéticas que registravam locais distantes, como os panoramas, por exemplo. Hoje, com a difusão das imagens do mundo em larga escala através de várias formas midiáticas, temos o cinema que também está por ofertar-nos um depósito infinito de imagens.

Porém neste contexto singular, cabe-nos inserir uma reflexão: nesta sociedade marcada pela proliferação de imagens, sons e informações pertencentes a este universo simulacional, na tão propagada e aclamada globalização, que pretensamente se outorga como encurtadora das distâncias postulando a chamada “aldeia global” é fundamental desenvolver a crítica com relação às representações imagéticas e sua contumaz visão acachapante e homogeneizadora de locais não pertencentes à cultura ocidental hegemônica. Até que ponto essas imagens do mundo neste mundo de imagens estão a nos aproximar, nós cidadãos do mundo?

4.1 CONSTRUINDO O IMAGINÁRIO OCIDENTAL

Procederemos a uma análise fílmica de caráter empírico (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994) cientes das necessidades correntes quando da execução de tal intento e respeitando o postulado de que “analisar é mais do que ver, é rever o filme e, nessa intenção, isso significa examiná-lo tecnicamente, desmontando.” E no desenrolar de tal dinâmica, buscar

significações entrelaçando-as como as bases teóricas pré-trabalhadas a fim de refutar, corroborar ou reconfigurar as hipóteses iniciais (RIBEIRO, 2005, p. 230). Vale ressaltar que a obra fílmica possibilita uma imensa variedade produção de sentidos e vários enfoques. Portanto, cientes de que nosso olhar está condicionado pelos objetivos norteadores e pela “não-neutralidade”, “cabe acrescentar que um processo de análise nunca se exaure, será sempre incompleto, considerando que após ou no momento em que a imagem está sendo analisada, novas formas de leitura podem vir à tona” (RIBEIRO, 2005, p. 231).

Dessa forma, elegemos aquelas produções estadunidenses que retratam o continente africano, configurando-o como temática principal, objetivando criar um contraponto com as retratações cinematográficas africanas *in loco*, ou seja, dos filmes africanos. No que tange aos filmes estadunidenses, optamos por valorizar dois momentos históricos. Um mais recuado, pertencente à década de 1950 com a análise de *Uma aventura na África* (1951), e outro, hodierno, com a análise de *Caçados* (2007). A escolha de tal recorte funda-se em duas questões: o fato de os mesmos terem sido alvo do Oscar ou alcançado relevante sucesso de bilheteria, o que maximiza o potencial das películas enquanto elementos representativos da cultura estadunidense dada a considerável recepção de público e crítica; e o desejo de investigarmos um momento marcante na cinematografia estadunidense ensejado na década de 1950, quando o cinema passa a fazer coro e torna-se um fidedigno representante do *american way of life*, que em linhas gerais objetivava a propagação e exaltação do modo de vida americano no contexto de pós-guerra e Guerra Fria. Objetivamos com isso, perceber possíveis mudanças nas retratações fílmicas do continente que possam estar tangenciadas pela política interna ou externa, lembrando que muitas vezes o cinema funcionou como caixa de ressonância para ideais políticos, ou mesmo metamorfoses geradas por algum movimento intrínseco à sétima arte, motivado por questões estéticas ou ideológicas. Apesar do foco se dar nos filmes referidos, sombras

furtivas de outras películas irão marcar sua presença no quadro empírico, como *Lágrimas do sol* (2003), *A sombra e a escuridão* (1996), *Casablanca* (1942), *África dos meus sonhos* (2001), *Entre dois amores* (1985), entre outros. Não obstante, a escolha destes filmes salvaguarda-se no fato de que os mesmos obtiveram números expressivos de bilheteria. Como ressalta Duarte (2000, p. 211), “é impossível abarcar um número muito grande de filmes, o que faz do recorte uma necessidade imperiosa” e ainda segundo a autora, um dos critérios de seleção seria “o ranking dos filmes de maior bilheteria ou os vídeos hits – lista dos filmes mais alugados por grandes locadoras – , veiculados pela grande imprensa em revistas especializadas ou sites da Internet fornecem um solo relativamente seguro para a realização de estudos desta natureza”. Com relação aos filmes africanos, tomamos caminho pouco diferente ao ignorarmos o recorte histórico, cuja relevância seria pequena, mas salvaguardamos o critério de premiações ou participações em festivais importantes. Dessa forma elegemos os filmes *Infância Roubada* (2005), vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro em 2006, *A minha voz* (2002), participante da competição oficial do Festival de Veneza em 2002 e *Nosso pai* (2002), participante da *Quinzaine des Réalisateurs* do Festival de Cannes em 2002.

Outrossim, como objetivamos examinar o espaço, promoveremos quando julgarmos pertinente, um levantamento de dados geográficos do local referido pela trama, uma vez que, como observa Campos (2006, p. 4)

[...] normalmente, os lugares representados nas imagens não são autênticos, a ação não se passa no lugar aludido pela trama. Belas paisagens são construídas com o apoio de telas panorâmicas, locais paradisíacos e florestas são criadas em estúdio, sem as marcas produzidas pela História.

Algumas indagações servirão de mote para o desenrolar da pesquisa, tais como: quais os valores, elementos da cultura e concepções de mundo que se encontram mais destacadas nos filmes e fundamentalmente: como se dá a retratação espacial e sócio-

cultural da África nos filmes eleitos? E a partir destas questões norteadoras criar categorias de análise que se assentarão em três matrizes: a representação do personagem não africano, a representação do personagem africano juntamente com a relevância dos mesmos na trama (protagonistas, coadjuvantes), além de uma terceira categoria ligada à representação espacial do continente, salientando que o espaço geográfico é um conceito fundamental na Geografia.

Partindo para a análise de tais categorias, enfocando primeiramente o cinema estadunidense, objetivamos descobrir “como se constrói um país [no nosso caso, continente] no cinema”. Destacando os elementos que compõem o “universo diegético criado pela localização geográfica, ambientação cenográfica, pelo vestuário, pela acuidade da trilha sonora, pela caracterização dos atores [...]” (AMANCIO, 2000, p. 46). Com relação à retratação dos personagens não africanos observamos que existe uma certa recorrência nesta apresentação. Em linhas gerais, podemos identificar certos estereótipos que se materializam da seguinte forma: o médico humanitário que se encontra no continente a fim de cumprir nobres ideais altruístas fornecendo amparo aos africanos adoentados e carentes de atenção (*Sahara*, 2005; *Amor sem fronteiras*, 2003; *Lágrimas do sol*, 2003); o personagem branco europeu responsável por levar o progresso (construção de uma ferrovia) mesclando-se com o imperialismo (*A sombra e a escuridão*, 1996); o ocidental em busca de aventuras ou tesouros fantásticos no “indomável” continente (*Sahara*, 2005; *Congo*, 1995, *A rainha africana*, 1951); expedições militares objetivando executar missões e intervir em conflitos locais (*Lágrimas do sol*, 2003; *Falcão Negro em Perigo*, 2001), que, como ressaltam Shohat e Stam (2006, p. 182), possuem nosso aval imediato. “Somos compelidos à glória pela ‘precisão cirúrgica’ de uma tarefa bem executada, seja qual for a sua motivação política. O direito europeu [ou estadunidense] de

determinar o destino da África é, simplesmente, aceito.” O elemento comum aos estereótipos? O atraso, em vários sentidos do continente.

Não é incomum, nos filmes de ficção que tomam a África como cenário ou tema, encontrarmos figuras já lendárias: o caçador, o aventureiro e o colonizador. Eles representam heróis solitários e revestidos por um certo romantismo piegas, em um ambiente misterioso e não menos hostil que precisa ser domado (BARBOSA, 1999, p. 121).

Reforçando essa tendência de valorização do homem branco nos filmes sobre África, Carrière (1995, p. 186), corrobora: “Os africanos já estão condenados a uma dieta televisiva exclusiva de *thrillers* e romances feitos sob céus estrangeiros, imagens que nunca falam aos africanos sobre africanos”.

Com relação à segunda categoria, a representação dos africanos, percebemos que, em geral, ocupam papel secundário na trama. Uma raríssima exceção encontra-se em *Diamantes de sangue* (2007), onde dois dos personagens principais são africanos e estão unidos por distintos interesses: o desejo de enriquecer para concretizar o sonho de deixar o continente; e o desejo de resgatar o filho das selvagens milícias de Serra Leoa (país onde o filme se passa) e vê-lo desenvolver os estudos e inclusive dominar o inglês. Em um cem número de papéis, não tão centrais como o referido, os africanos são revelados de uma forma que massifica o caráter de selvageria, primitivismo e de seres não civilizados. Ora mostrados em rituais anímicos como em *Ace Ventura: um maluco na África* (1995) e *A sombra e a escuridão* (1996), ora em intensas demonstrações de barbarismo e desprezo pela vida humana como em *Diamantes de sangue* (2006), e também retratados como seres indefesos e com ares de infantilidade dependentes da ajuda externa (*Amor sem fronteiras e Lágrimas do sol*), o que forçosamente nos remete à dependência do próprio continente.

Uma África selvagem... de mistérios, ameaças e perigos é construída para ser habitada por homens e mulheres de práticas não menos selvagens e bizarras que, ora se comportam como seres arredios e no seu limite, violentos. Tudo isso para exhibir o homem branco e europeu como

o único referente possível de inteligência, racionalidade, coragem e virilidade (BARBOSA, 1999, p. 121).

Parece que estes filmes reificam certo discurso colonial que prega a superioridade do homem branco ocidental em oposição ao barbarismo e ignomínia do elemento colonizado e inferior, como à época do Imperialismo em que discursos racistas visavam legitimar a exploração do continente africano. Segundo Fanon (1964 apud SHOHAT; STAM, 2006, p. 200): “o discurso colonial/racista sempre recorre ao bestiário e representa os colonizados como bestas selvagens em virtude da incapacidade desses sujeitos de controlarem sua libido, de se vestirem apropriadamente, de construírem habitações que não sejam cabanas de barro.”

Seriam os filmes então mais uma peça na construção ideológica acerca das representações da África? Se for o caso, quando esta começou? Visando cumprir quais objetivos? Possuíam orquestrações políticas a fim de salvaguardar interesses imperialistas? Com relação às primeiras representações construídas sobre o mundo subdesenvolvido pelas esferas centrais da ordem capitalista, Amancio (2005, p. 15-16) informa-nos sobre a importância dos panoramas neste contexto, que para o autor:

[...] cumpre seu papel de ‘revelador privilegiado’ (como seria hoje a televisão), representando cidades, ações heróicas e paisagens, construindo e transmitindo um imaginário coletivo feito sob medida por pintores e empresários em busca de clientes. [...] o panorama realiza a satisfação de um desejo caro ao homem do século XIX: o do domínio absoluto que proporciona a cada indivíduo o sentimento eufórico de que o mundo se organiza em torno e a partir dele, um mundo do qual está protegido pela distância do olhar.

E ainda sobre o referido, Comment (1993 apud AMANCIO, 2005, p. 16) complementa:

[...] o panorama instaura também uma nova lógica carregada de conseqüências. A imagem não procura mais produzir uma natureza ideal

ou idealizada. Doravante, ela toma lugar da realidade, ela substitui a prática, e logo priva o sujeito de suas próprias experiências como modo de percepção e como acesso ao conhecimento.

O panorama então prenuncia o cinema, metaforiza-o e através do recorte ele condiciona o ponto de vista do espectador, o que ver e de que forma. Como informa Amancio (2005, p. 18) um panorama do Brasil foi exibido em Paris no ano de 1889 e elegeu um local que se tornaria um ícone, um referente da imagem do Brasil: a Baía de Guanabara. “O Brasil era antes de tudo essa imagem”. Sem mudar o foco da questão, apenas vasculhando um pouco seus meandros cabe-nos uma reflexão sobre estas imagens referentes e como elas são utilizadas. Situação recorrente, em muitos telejornais brasileiros que trazem notícias de outros locais com a presença física de um repórter, tais imagens auto-referentes são utilizadas. Se o local é Londres, recorre-se ao relógio do Big-Bang, em Paris, a Torre Eiffel, em Nova Iorque, a Estátua da Liberdade. Estes ícones credenciam a reportagem, retiram qualquer dúvida acerca da presença dos jornalistas nos locais informados por esta. Tal recurso também é largamente utilizado nos filmes. Clichê recorrente, o plano geral que percorre a cidade do Rio de Janeiro até chegar à Baía de Guanabara é um exemplo. Amancio (2005, p. 75) aponta para um reducionismo na representação do Brasil em filmes estrangeiros. Ignora-se a complexidade e diversidade geográfica do Brasil para a composição de um modelo iconográfico assentado em uma tríade simplista: Rio de Janeiro com suas imagens tipo, a Amazônia e as Cataratas do Iguaçu. “O olhar eurocêntrico sobre o terceiro mundo não distingue as particularidades culturais. Esse ‘outro mundo’ é como se fosse todo ele um só”.

Voltando o olhar para a África, emergem algumas questões. Quando ocorrem os primeiros registros imagéticos sobre o continente? Quais são as narrativas fundadoras que inauguram o imaginário ocidental acerca da África? Amancio (2005, p. 19) recorre a historiografia antiga para buscar os primeiros relatos sobre o Brasil elegendo a célebre

carta de Pero Vaz de Caminha. E a relação de viagem do Capitão de Goneville, que segundo o autor: “[...] são dois dos mais antigos textos escritos sobre o Brasil e seus habitantes. Documentos requeridos por seu valor simbólico frente a colocação do Brasil no universo mental do ocidente [...]”. Reforçando a importância das narrativas na criação de imaginários e depósito de idéias acerca dos locais enfocados Shohat e Stam (2006, p. 144) observam que “opiniões sobre a origem e a evolução de nações sempre se materializaram na forma de narrativas.” E neste sentido para os autores há que se destacar a grande contribuição do cinema. “O cinema, haja vista seu papel – por excelência – de contador de histórias da humanidade, adequou-se perfeitamente à função de retransmissor das narrativas das nações e dos impérios, por meio de projeções” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 144). Não obstante, no caso africano, seria o cinema um retransmissor e corroborador das narrativas primeiras e mais significativas acerca do continente? A imagem mental, que para Joly (1996, p. 19) “corresponde à impressão que temos quando, por exemplo, lemos ou ouvimos a descrição de um lugar, de vê-lo quase como se estivéssemos lá”, nascidas através das narrativas incipientes são confirmadas pela imagem cinematográfica? Analisando a questão aplicada ao Brasil, Kilani (1994 apud AMANCIO, 2000, p. 39) afirma que “a apreensão da realidade não é jamais direta. Ela é sempre mediatizada pelas imagens veiculadas pela cultura”. E ilustra a questão:

Quase cinco séculos após Colombo, Claude Lévi-Strauss, chegando na Baía de Guanabara, continua ‘cego’ frente à novidade que se revela diante de seus olhos. Ele não descobre a América a não ser quando pode ligar o que vê ao que leu nas relações de viagem que o precederam e particularmente às primeiras impressões de Colombo. No caso particular de Lévi-Strauss, pelas lembranças que lhe deixavam suas leituras das relações de viagens. O viajante ou etnólogo não lança jamais um olhar completamente novo sobre as realidades que se lhe dão a ver.

Mas, e aqueles, os não viajantes materiais? Aqueles que não podem comprovar fisicamente o que leram ou viram (através de fotos, TV ou cinema) sobre locais. Não estariam encarcerados a um universo imagético midiático? A leituras condicionadas por

olhares individuais e seletivos? Ao escambo perpetrado pela troca da experiência vivida por representações? Confinados a um ilusório sentimento de intimidade maior com o mundo?

Aproximando a África do cinema, não podemos deixar de mencionar um fato ilustrativo: o nascimento do mesmo ocorre no contexto histórico de implantação do projeto imperialista. Quando da primeira exibição dos irmãos Lumière já havia quase vinte anos do início da exploração da África. “Durante o período do cinema mudo, os mais prolíficos produtores de filmes – Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha – também eram, ‘por mera coincidência’, líderes imperialistas, nações cujo interesse consistia em louvar o empreendimento colonial (SHOHAT; STAM, 2006, p. 142). Portanto, parece que no seu nascedouro, já emerge em meio à técnica cinematográfica uma faceta notável da sétima arte: seu potencial de corroborar posturas políticas. Na verdade, podemos afirmar que nenhum filme é inocente, ou seja, todo filme acaba refletindo as “correntes e atitudes existentes em sua sociedade, sua política” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 54). Dessa forma, o cinema, que é afetado pelo mundo, tem também um conteúdo político, consciente ou inconsciente, escondido ou declarado.

Ilustrando o caráter propagandista de algumas cinematografias, como a estadunidense, Furhammar e Isaksson (1976) destacam que várias películas produzidas neste país reverberavam nitidamente os discursos políticos que norteavam determinado momento histórico. Um grande exemplo disso é o ocorrido durante a Primeira Guerra. Segundo Furhammar e Isaksson (1976, p. 56) nos “meses que se seguiram ao início da guerra, os filmes americanos adotaram uma postura de neutralidade e pacifismo”, ou seja, indo ao encontro da política estadunidense isolacionista e neutra do período.

Contudo, com a mudança da política externa norte-americana inclinando-se em favor da entrada dos EUA na guerra, o que se viu foi uma mudança no cinema americano,

que deixou para trás seu pacifismo unânime e transformou-se num “militarismo igualmente unânime; os cinemas foram mobilizados contra a Alemanha muito antes que Wilson conduzisse a nação para a guerra. A situação ficou complicada para quem continuasse pacifista ou com atitudes pró-alemãs” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 57).

No que tange à questão imperialista, o cinema também foi utilizado como ferramenta política. Como informam Shohat e Stam (2006, p. 142), “o cinema surgiu no exato momento em que o entusiasmo pelo projeto imperialista ultrapassou as fronteiras das elites em direção às camadas populares graças, em parte, aos romances e exposições destinadas às massas”.

Retomando a discussão acerca das imagens referentes, notamos com relação à África, uma ausência destes símbolos iconográficos (Big Bang, Pão de Açúcar etc.) na maior parte do continente², o que demanda outras estratégias cinematográficas a fim de situar o público. Como o cinema prescindiu-se da figura do explicador³, nova ferramenta didática foi criada, qual seja, a de através da utilização de um mapa da África (geralmente no início do filme) anunciá-la. Temos isso em *Casablanca* e *Sahara* (onde depois de um longo *travelling*, a câmera vai parar em um globo terrestre e através de um *close-up* mergulha no continente cartografado para mostrar em seguida as primeiras imagens da Nigéria).

Voltando novamente à questão dos papéis destinados aos africanos na maior parte dos filmes como no emblemático *Casablanca*, Fhadel (1989 apud BARBOSA, 1999, p. 123) aponta que:

Certos filmes produzidos em terra árabe são muito bem sucedidos em não mostrar nenhum árabe, outros não fazem mais que atribuir papéis menores para dar um certo verniz local ao filme. Assim como os minaretes, as palmeiras e os camelos, o homem não pode exercer outra

² Exceção feita às Pirâmides de Gizé no Egito (África do Norte).

³ Referido no capítulo 1.

atividade a não ser a do exótico [...] Quanto às mulheres, estão confinadas aos papéis de prostitutas ou dançarinas do ventre.

Reforçando a infantilização usada na representação dos africanos, Shohat e Stam (2006, p. 203) apontam que:

[...] o tropo da infantilização representa os colonizados como se corporificassem um estágio primitivo do progresso humano individual ou do vasto desenvolvimento cultural. Na obra de Renan há menções à ‘eterna infância das raças não passíveis de perfeição. Racistas científicos tentaram provar que negros adultos eram, anatômica e intelectualmente, idênticos às crianças brancas. O negro que entra em contato com os brancos de acordo com um romance belga de 1868, perde seu caráter bárbaro, mantendo somente as qualidades infantis dos habitantes da floresta. O costume racista de chamar homens colonizados de ‘meninos’, bem como o tique de fala que permite a alta burguesia resvalar para um discurso infantilizado quando dialoga com negros é a marca lingüística dessa atitude. ‘Quem é o garoto ao piano?’, Bergmam pergunta a Bogart em Casablanca (1942), referindo-se à Dooley Wilson, um negro adulto.

Em relação às retratações espaciais, podemos perceber provisoriamente certa hipervalorização da escolha de espaços ruralizados em detrimento do lócus urbano. A imensa maioria dos filmes se desenrola em selvas, florestas, rios como é o caso de *Ace Ventura: um maluco na África*, *A rainha africana*, *Lágrimas do sol*, *As minas do rei Salomão*, *A sombra e a escuridão*, *Congo* entre outros. Como aponta Amâncio (2000, p. 87) “[...] a paisagem verdejante só se concretiza pela visão do alto, à *vol d’oiseau*, pela vista aérea que o cinema vai vulgarizar e tornar o modelo fotográfico de apreensão da floresta. Só assim o olhar branco civilizado terá a ilusão de dominar a floresta, retratando-a como um conjunto homogêneo composto de poucos elementos [...]”. Outrossim, tal retratação parece querer resgatar certa utopia de volta às origens numa mítica integração com a natureza, ao mesmo tempo que reforça a não urbanização, evidenciando este atraso do desenvolvimento africano por não cumprir uma etapa fundamental do desenvolvimento capitalista e da modernidade: o crescimento da cidade e do urbano. Os desertos também são alvos das câmeras que os exploram geralmente em planos gerais, que evidenciando sua

aguda horizontalidade parecendo reforçar a impotência do homem diante da natureza indomável e inextricável (*Sahara* (2005) e *Amor sem fronteiras* (2003)).

Ao contar as aventuras de um jovem oficial do exército britânico, D.H. Lawrence, Lean apóia-se na apresentação de imagens panorâmicas das paisagens do deserto. Elas constituem um espetáculo que inspira mistérios, desafios e forças que o herói inglês pouco a pouco irá enfrentar e com os quais, posteriormente se identificará. Lawrence e o deserto se confundem nos seus significados – são indomáveis, imprevisíveis e impávidos. O herói e a paisagem possuem a mesma matriz, um se realiza na imagem do outro (BARBOSA, 1999, p. 122).

Tais escolhas recorrentes na retratação espacial do continente africano estão carregadas de conotações e significados ideológicos. Visam arrefecer a já estigmatizada imagem de atraso. Os desertos e as selvas ultrapassam o tônus topográfico e expandem-se para uma cadeia repleta de significados.

Muitas vezes, a representação de uma região do Terceiro Mundo como subdesenvolvida é reforçada por um reducionismo topográfico que apresenta o oriente como deserto e, portanto, melancólico e monótono. O deserto, um motivo verbal e visual recorrente em filmes orientalistas, forma o pano de fundo atemporal no qual a história se exaure [...] trata-se da esfera cultural determinando uma polaridade geográfica e simbólica no duplo eixo leste/oeste e sul/norte. Em uma espécie de inversão das teorias do determinismo climático, as de Madame de Stael ou Hippolyte Taine, o cinema eurocêntrico delineou uma ecologia visual ‘leste’ ou ‘sul’ de primitivismo irracional e instintos perigosos. A terra estéril e as areias metaforizam as paixões ‘lascivas’ e não-censuradas do Oriente, ou seja, o incontrolável mundo do id (SHOHAT; STAM, 2006, p. 221).

Tais elementos mencionados acabam por reforçar os contornos já bem delimitados do imaginário ocidental com relação ao continente e vão compor quadros teóricos que apresentam o “hemisfério norte constituindo o lugar da racionalidade e da moralidade, enquanto a selva e a floresta são representados como lugares confusos de ímpeto violento e luxúria anárquica” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 206).

Todavia, não podemos ignorar que no lugar comum das retratações fílmicas estadunidenses sobre a África existem elementos destoantes. Estes se referem à obras de

alguns cineastas “afro-americanos” que ao negarem o etnocentrismo e abordagens redutoras, enveredam-se por caminhos delicados, quando evocam um afrocentrismo idealizado com o intuito de resgatar, ou seria criar, uma visão da África como o berço das raças e centro do mundo. Rahier (1999) detém-se a analisar duas produções: o documentário *When black men ruled the world: egipt during the golden age (Quando os negros dominavam o mundo: o Egito durante a Idade de Ouro)* (1991) e o filme de ficção *Um príncipe em Nova Iorque* (1989). Ambos, filmes afro-americanos, convergem em um ponto: pintam uma África com tonalidades exageradas, que esbarram na fantasia e muitas vezes caem num romantismo piegas.

Já viciados e incomodados com este olhar branco hegemônico ocidental, tais cineastas embrenham-se em uma jornada sociológica no esforço de criar novos espaços no já consolidado imaginário ocidental sobre a África. Provavelmente por isso, tornam-se presas fáceis para as armadilhas etnocêntricas, apesar de revelarem um outro olhar. Segundo Rahier (1999, p. 54) os filmes “são afrocêntricos porque ambos retratam o sonho de um mundo sem brancos [...] ambos têm como motivação o desejo de recuperar a honra e o orgulho africanos”. Não obstante, tais duelos ideológicos no campo de batalha etnocêntrico só fazem levantar a poeira que embaça a vista e impede o vislumbrar contornos mais nítidos da África.

O olhar do cineasta estadunidense, afro-americano ou não, sua percepção e leitura de mundo, sofre com os arroubos das expressões culturais do país que impõem subordinações quase encarceirantes no que diz respeito à apropriação de outras realidades. Há tempo, desvaneceu-se o mito do olhar neutro, asséptico. Para entender o olhar é importante saber quem olha, e de onde olha. Não é diferente com o cinema. Portanto, para fugir do ângulo de visão estadunidense, propomos uma ruptura, um vaguear em busca de outras longitudes empíricas. Por isso, nos deteremos em analisar a própria cinematografia

africana, argüindo-a com as mesmas questões propostas anteriormente: como o espaço é representado nestes filmes? Como os africanos e não africanos são representados? Enfim, buscar neste enfoque um contraponto a fim de desconstruir o olhar estadunidense e o nosso.

4.2 A PRODUÇÃO CULTURAL DO TERCEIRO MUNDO

A tentativa de imposição axiomática do fim das metanarrativas, o que implicaria para alguns no “fim da História”, tão proclamada em meio à onda pós-moderna parece não abarcar o pensamento vigoroso do Terceiro Mundo, para o qual existe emergência neste processo relativamente novo de contar e construir suas histórias a fim de promover fissuras nos paradigmas seculares exteriores que condicionaram limitações interpretativas abafando gritos de resistência.

No campo cinematográfico, percebemos que as obras buscam um caráter dissonante da produção hegemônica através da criação de novas estéticas e de uma certa recorrência no discurso político anti-colonialista. Um exemplo clássico é encontrado em *A Batalha de Argel* (1966) que apresenta-se claramente com várias contraposições à visão hollywoodiana. Centrado na luta argelina para tornar-se independente da França, o conflito tem como palco principal a cidade; o cenário não é mais aquele com palmeiras, desertos e oásis, mas o urbano. Os árabes, geralmente restritos à figurantes ou, quando muito, personagens secundários de caráter duvidoso, como é comum nos filmes que se passam no norte da África, em *A Batalha de Argel*, protagonizam as ações, não obstante guardarem distância significativa dos personagens heróicos criados pelo cinema estadunidense. Na verdade, no filme, os personagens representam algo maior: o próprio povo argelino.

Outrossim, o filme desalinhando-se novamente dos moldes ocidentais, materializa uma crítica ácida à colonização imperialista, abandonando o lugar comum dos filmes ocidentais que declinam do enfoque político em favor de histórias românticas recheadas

pelo exotismo da paisagem. Outro aspecto salutar diz respeito à linguagem. Em vez de ficarem presos à participações monossilábicas na língua do colonizador ou a balbúcie na língua materna, na película os “personagens argelinos, embora bilíngües, geralmente falam sua língua materna (com legendas para as platéias européias) e possuem dignidade lingüística e cultural” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 361). Mais um rompimento se dá com relação à retratação dos inimigos. Enquanto o cinema ocidental, em linhas gerais, optou pela demonização do inimigo, como na construção de uma ignomínia generalizante ligada aos vietcongues e nazistas, no filme, os inimigos colonizadores não são distinguidos dos colonizados através de uma ruptura maniqueísta, mas sim tratados como seres humanos comuns impressionados pela guerra. Como exemplificam Shohat e Stam (2006, p. 362), o líder francês Coronel Mathieu,

[...] não é desajustado ou maníaco, ele é charmoso, articulado, honrado, sincero sobre a realidade da tortura e ‘racional’ em sua defesa [...] Ambos os lados [colonizados e colonizadores] são mostrados como aptos à generosidade assim como à crueldade. Ambos são humanamente imperfeitos.

Não obstante existirem estes exemplos bem sucedidos de negação dos modelos ocidentais, o que poderíamos denominar de legado colonial deixa marcas fortes nas expressões culturais do Terceiro Mundo. É importante lembrar que embora o domínio territorial colonial tenha chegado ao fim, houve a substituição deste modelo militar por formas escamoteadas de gerência e dominação que tramitam principalmente pelo campo econômico e alicerçando-se em instituições supranacionais ou não, do campo político ou comunicacional, como é o caso do Banco Mundial, do FMI, da OTAN, de Hollywood, CNN, entre outros. Estas configuram-se como vetores fundamentais para a manutenção de uma ordem capitalista excludente e desigual. Portanto, não podemos desconsiderar que as manifestações culturais do Terceiro Mundo, mesmo quando se propõem a descortinar a realidade local rejeitando padrões exteriores, estão carregadas das influências culturais dos

centros dominantes que interferem, de forma consciente ou não, na subjetividade dos artistas. Como confirmam Shohat e Stam (2006, p. 27) não podemos negar que “a natureza global do processo de colonização, assim como o alcance global dos meios de comunicação contemporâneos obrigam o crítico de cultura a ultrapassar os limites restritos ao Estado-Nação”. Dessa forma, ainda que o intuito de alguns artistas ou críticos estejam revestidos de boas intenções e objetivem uma espécie de depuração da cultura local, não podemos esquecer que a mundialização só fez acentuar o multiculturalismo. Forçar a idéia de uma nação unitária onde desfilem formas culturais “puras” é abafar “a polifonia das vozes sociais e étnicas que constituem uma cultura heteroglota”, seja na escala nacional, regional ou continental. Embarcar em tal jornada é certeza de desdita pois “muitas vezes mesmos os símbolos nacionais mais prezados são marcados pelo estrangeiro. As práticas culturais vistas como tipicamente brasileiras, por exemplo, tem origem em outros locais: as palmeiras vieram da Índia, o futebol da Inglaterra, o samba da África” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 401).

Reinvidicando então previamente esta noção de caldeirão cultural, não podemos ignorar a importância de se trazer à tona a discussão acerca da produção cultural do Terceiro Mundo. Tratando do cinema, temos que a despeito da enorme produção cinematográfica da Ásia, África e América Latina, parece que apenas a produção hollywoodiana representa o cinema verdadeiro. Tal fato está ligado à “distribuição global do poder que ainda tende a fazer dos países de Primeiro Mundo os ‘transmissores’ culturais, enquanto os outros são reduzidos à condição de ‘receptores’” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 63). Romper portanto com esta visão unitária da produção cinematográfica, não ignorando outras fontes culturais, como o cinema africano, por exemplo, é constatar que o universo hollywoodiano não encerra a questão.

4.3 O “CINEMA AFRICANO”.

Antes de entrarmos propriamente na questão do cinema africano, é importante frisar que estamos tratando não de cinematografias locais ou regionais de contornos mais claros, mas sim de um continente com multidiversidade étnica, lingüística e cultural. E tamanha complexidade levou a divisões regionais e sub-regionais. Assim, podemos falar em uma macrodivisão que separa o continente em dois grandes blocos, a África do Norte ou Branca, e a África do Sul ou Sub-saariana. Todavia, dentro destes espaços, existem outras divisões como é o caso do Magreb⁴ (Marrocos, Argélia e Tunísia) e o Sahel⁵ (Mauritânia, Máli, Níger, Chade e Sudão), ambos pertencentes à África do Norte; a África Ocidental (Guiné, Libéria, Costa do Marfim, Nigéria...), a África Equatorial (Zaire, Guiné Equatorial, Gabão, Congo, Ruanda, Tanzânia....) e a África Meridional (Angola, Zâmbia, Moçambique, Namíbia, África do Sul...), ambas compondo a África Sub-saariana. Ainda com relação a divisões, poderíamos tomar como critério a colonização européia, e dar gênese à África Inglesa, Francesa, Portuguesa etc.

Justificamos portanto, a adoção da expressão “cinema africano” vinculada a uma questão prática, uma vez que tal condensação não dá conta das especificidades regionais e suas variantes no campo da estética, do apoio governamental, do processo de distribuição, produção, entre outros.

Pode-se afirmar, em linhas gerais, que existe uma ligação determinante entre o imperialismo europeu e a cinematografia africana, tanto no que tange ao seu nascimento quanto seu desenvolvimento. Como atesta Armes (2007, p. 148) “o cinema africano é

⁴ Palavra que significa terras férteis e designa os países da África do Norte com saída para o mar mediterrâneo (MAGNOLI; ARAÚJO, 2005).

⁵ Região que encontra-se na transição entre a vegetação árida, semi-árida e as savanas semi-úmidas (MAGNOLI; ARAÚJO, 2005).

fundamentalmente uma atividade e uma experiência pós-colonial”.⁶ Dessa forma, tal atividade nasce quase como um manifesto norteado por uma ideologia anti-imperialista; “um cinema engajado, comprometido social e ideologicamente com as lutas de emancipação, que sacudiam toda a África nos períodos da descolonização” (BAMBA, 2007, p. 79). Entretanto, passado este furor inicial, o continente passa a conviver com o duro cenário pós-independência, onde as importações forçadas da Europa como o Estado-Nação parece não atender às demandas dos povos africanos. Buscando equilíbrio nestas artificiais e débeis estruturas, os africanos passam a conviver com a herança colonial que traz consigo o caos político-social expresso nas guerras civis, na fome, no subdesenvolvimento econômico.

Com o passar do tempo torna-se mais clara a percepção de que os laços de dependência não haviam sido de fato desatados, e assim como acontecerá em outros setores, o cinema também prescindirá da ajuda das ex-metrópoles, notadamente a França. Como ressalta Bamba (2007, p. 79) “a partir dos anos 1970, os cinemas africanos tornaram-se de vez filhos da cooperação cultural que a França vem mantendo com suas ex-colônias”. Tese reforçada por Boughedir (2007, p. 53) ao afirmar que “o grande entrave do cinema africano é a falta de distribuição suficiente na África. A existência atual deste cinema é muito dependente da Europa, tanto do apoio financeiro como da distribuição em festivais e exibição em televisão”.

Com relação às temáticas, temos que na primeira década de produção pós-independência, situada entre 1966 e 1976, os cineastas⁷, principalmente na África Sub-

⁶ Fora desta regra encontram-se raríssimas exceções como é o caso do cinema da África do Sul, que nasce por volta de 1910 e tem seu desenvolvimento tangenciado pela colonização britânica e posteriormente pelo regime do *apartheid*; sendo de tal forma uma cinematografia voltada para sul-africanos de origem europeia e para os próprios europeus.

⁷ Segundo Armes (2007), em toda a África, os cineastas geralmente caracterizam-se por serem provenientes de uma elite educada e bilíngüe. Na maioria das vezes, complementam a educação recebida em seus países com o estudo universitário desenvolvido na Europa. Muitos deles possuem pós-graduação ou doutorado, além das qualificações formais de uma graduação em cinema.

saariana, imbuídos deste espírito contestatório e insuflados pela onda emancipatória, passam a negar sistematicamente as tradições africanas, vistas por eles como o símbolo do atraso e do mal a ser extirpado. Influenciados pelo ideal modernista, os cineastas apóiam-se em bases científicas que impulsionariam o desenvolvimento e não poderiam conviver com tradições primitivas como a feitiçaria, por exemplo. Em virtude disso,

[...] na maioria dos primeiros filmes da África Negra, o personagem do feiticeiro, que alega possuir poderes sobrenaturais e conversar com os deuses e ancestrais, é sempre apresentado como um charlatão, um trapaceiro que abusa da fé do povo para extorquir seu dinheiro (BOUGHEDIR, 2007, p. 47).

Todavia, esta importação de valores não foi bem aceita no continente, levando os cineastas a redirecionarem seus escopos e passassem a valorizar a cultura local com suas crenças e tradições.

Entretanto, a despeito do esperado esta via adotada também não logrou êxito e foi bastante efêmera, sendo substituída por posturas e abordagens temáticas mais maduras e lúcidas afastadas das polaridades anteriores. *Le médecin de garife* (1983) do Níger deixa isso claro. Neste, o feiticeiro que possui poderes mágicos verdadeiros opta por compartilhá-los com um jovem doutor africano recém chegado da Europa. Quando o médico une seus conhecimentos científicos aos “mágicos”, o feiticeiro então se dá por satisfeito e pode morrer. Fica claro, o amadurecimento dos cineastas deste período quando “lançam um olhar lúcido ao passado e tentam fazer como o herói de *Le médecin de garifé*: estabelecer uma síntese entre os elementos vivos da tradição africana e as contribuições do ocidente” (BOUGHEDIR, 2007, p. 48). Assim, sem tocar as extremidades, as tradições locais recebem outro tratamento, podendo ser enxergadas até como uma metáfora para driblar a realidade e como símbolos de uma identidade cultural.

Hennebelle, 1978 apud (BOUGHEDIR, 2007, p. 39-40) elenca os principais temas presentes no cinema africano, além do exposto:

[...] filmes que glorificam a luta contra o colonialismo no passado e a luta atual dos movimentos de libertação [...] filmes sobre os que lutaram pela independência ou os intelectuais traumatizados ao se depararem com o ocidente [...] filmes que criticam as novas classes médias que surgiram após a independência [...] filmes sobre o êxodo rural que se tornou uma forte tendência após a independência [...] filmes que descrevem as condições injustas impostas às mulheres africanas e a busca por sua liberdade.

Independente da temática abordada, a maioria dos filmes esbarra em um problema: a falta de financiamento. Executar o projeto de um filme implica vários desdobramentos comerciais que envolvem uma série de profissionais, aparelhagem técnica, entre outros recursos. A escassez destes aparatos faz com que o acúmulo de funções torne-se algo comum ao cinema africano, obrigando o cineasta a atuar como produtor, diretor, roteirista e muitas vezes também como editor e ator principal. Este é um dos fatores que mais pesam para explicar a pequena produção cinematográfica africana recheada por enormes lacunas temporais. Em Benim, por exemplo, não houve um só filme produzido entre 1985 e 1989, no Congo, entre 1982 e 1995, no Gabão, entre 1978 e 1999. Na verdade, se condensarmos em um único bloco toda a produção da África Sub-saariana, não ultrapassaremos seis longas-metragens por ano. O mesmo ocorre na África do Norte, em especial no Magreb, onde Argélia, Marrocos e Tunísia dificilmente ultrapassam a marca de quatro longas por ano (ARMES, 2007).

Atuar em tantas funções simultaneamente não é, sem dúvida, um desejo dos cineastas, mas antes uma imposição proveniente da falta de uma estrutura melhor na cinematografia local. Essas deficiências estão ligadas à questões macro-estruturais provenientes das deficitárias engrenagens que sustentam os Estados africanos. Nações envoltas em uma série de barreiras que impedem-nas de chegar à legitimidade popular, de ratificar infra-estrutura que permita atender as demandas populacionais, de patrocinar o

desenvolvimento da cultura.⁸ Tal panorama, remete-nos à questão já abordada e que merece análise mais acurada, qual seja, a dependência econômica e técnica do cinema africano com relação as suas ex-metrópoles. Para se ter uma idéia desta dependência, temos que “ao todo, no período de 1963 a 1975, 125 dos 185 longas e curtas-metragens produzidos na África francófona [aquela de colonização francesa] receberam apoio francês técnico e financeiro” (ARMES, 2007, p. 172).

Analisando especificamente esta participação da França, sem dúvida a mais intensa entre as ex-metrópoles, ocorre que de forma geral esta ajuda prevê, ainda que de forma mascarada, algumas “exigências”. Portanto, o apoio francês tende a atuar naquelas produções que tratam a África como um local misterioso, exótico, envolto em lendas e crenças mágicas. Imagens que se coadunam com o bem delineado imaginário ocidental. Não obstante, reverberações da África de caráter político e contestatório que expõem as contradições e injustiças do processo colonizatório trazem um incômodo sentimento de culpa que o francês não quer vivenciar, e com isso são desdenhadas pelo governo. “É assim que o mercado ocidental tenta moldar o ainda tão dependente cinema africano: rotulando-o de modo que sua ideologia esteja em conformidade com a das agências de viagem, que nos leva longe, em uma viagem escapista e sem culpas” (BOUGHEDIR, 2007, p. 55). Assim, ao analisarmos a participação francesa não podemos deixar de registrar que a mola propulsora da ação é o interesse próprio. Como observa O’ Brien (2003 apud ARMES, 2007, p. 147) “a verdadeira justificativa para o investimento da França na África pós-imperialista, um investimento muito mais substancial que o oferecido pela Grã-Bretanha a suas antigas colônias, é a manutenção do prestígio nacional francês”.

⁸ Uma exceção pode ser encontrada em Burkina Faso, onde o governo criou a partir de 1961 um setor no Ministério da Comunicação dedicado exclusivamente ao cinema. Além disso, nos anos de 1970 o governo eliminou empresas de distribuição francesa que estavam no país passando a controlar o setor, possuindo atualmente centros de formação audiovisual que recebe alunos e professores da sub-região (BAMBA, 2007).

A recepção dos filmes africanos em festivais franceses também está submetida a esta “polidez” de abordagem temática. Boughedir (2007) exemplifica quando analisa dois filmes produzidos em solo africano. O primeiro, *Camp Thiaroye* (1988)⁹, que aborda a política colonial ao descrever o massacre de um batalhão de soldados africanos pelo exército francês após a Segunda Guerra, foi rejeitado em todas as mostras do Festival de Cannes (França), não obstante ter vencido o prêmio Prêmio Especial do Júri no Festival de Veneza em 1988. Já *Yeelen* (1987), primeiro filme da África Negra a ser aceito na competição oficial de Cannes em 1987¹⁰, situa-se na margem oposta ao mostrar uma África atemporal, mágica e cheia de mistérios. Além do sucesso em Cannes, tornou-se um sucesso comercial na França, enquanto que *Camp Thiaroye* nunca foi distribuído, mesmo após o prêmio em Veneza.

Naturalmente, os critérios adotados pela França acabam norteando as escolhas estéticas e temáticas dos cineastas que aspiram o sucesso e dependem da nação mecena. Dessa forma, os objetivos de grande parte do cinema africano voltam-se para fora e a realização de leituras críticas do continente perde espaço para a obediência ao receituário francês que facilita o acesso aos festivais, o fim a ser alcançado. Desta forma, algo externo ao continente acaba servido de termômetro para atestar a saúde do cinema africano, levando preocupação quando a participação em Cannes e outros festivais é pequena. Neste sentido, temos que concordar com Bamba (2007, p. 81) quando afirma: “trata-se de um cinema de festival e para os festivais”. Não podemos perder de vista que por trás das premiações encontra-se a crítica européia, que assim como em outras áreas de produção de conhecimento tem seu olhar ligado ao contexto cultural de produção. Esta contempla, em sua apreciação simplista, a África como “um cenário de projeção, o suporte de estereótipos

⁹ Filme que não envolveu capital nem técnicos franceses.

¹⁰ O norte da África já havia participado do festival com os filmes do argelino Lakhdar Hamina e do egípcio Youssef Chahine.

do imaginário coletivo decorrente do cinema colonial: os negros são bons selvagens, eternos festivos anti-materialistas que vivem unicamente do clamor social, grandes crianças que sua inferioridade intelectual nos impõe proteger” (BARLET, 1997 apud BAMBA, 2007, p. 84).

Manter essa imagem cunhada pelo ocidente é o preço a pagar pelos cineastas voltados para a questão mercadológica. No entanto, é provável que ao seguirem tais diretrizes, imagens ligadas à escravidão, neocolonialismo e racismo insistam em povoar suas mentes, levando-os a exames de consciência. Isso porque ao negarem sua história em prol de um fetiche estrangeiro, correm o risco de esquecerem de si mesmos, cedendo a outro tipo de colonização mais sutil, a cultural. Como adverte Thiang’o (2007, p. 30) “o sucesso da iniciativa anti-colonialista só é completado quando restitui ao colonizado sua memória” e, portanto, “se nós vivemos em uma situação que a imagem do mundo é ela própria colonizada, então fica difícil perceber a nós mesmos a não ser que lutemos para descolonizar esta imagem. Descolonização da mente é tanto um pré-requisito como também a temática de um cinema africano sério”.

Por mais tímidas que sejam, já notam-se iniciativas situadas na contramão das tendências gerais. É o caso dos festivais africanos, que independente do tamanho conseguem reunir cineastas, filmes e públicos locais. Destacadamente, podemos citar o Fespaço (Festival Pan Africano de Cinema e Televisão) que através da iniciativa de um grupo de cineastas e do governo de Burkina Faso, transformou-se no “maior festival dedicado ao cinema negro africano em solo africano” (BAMBA, 2007, p. 90). Porém é na Nigéria que teve início um movimento original e eficaz para driblar a falta de recursos e toda sorte de problemas do cinema africano. Trata-se da produção de vídeos que deu origem a chamada Nollywood. O origem de tal fenômeno tem início na década de 1970 nascendo no cinema tradicional através da Film Unit (Companhia cinematográfica herdada

dos tempos coloniais) quando foram produzidos os primeiros filmes em iorubá¹¹ e que alcançaram grande aceitação do público. Todavia, rapidamente os cineastas perceberam as dificuldades financeiras em finalizar essas películas com a criação de efeitos especiais e pós-produção no exterior. Com isso, em meio a crise econômica que assolava o país, decidiram abdicar das sofisticações técnicas e assumirem as etapas de produção e direção do filme. Alheio a estas questões, o público continuava ávido pelo consumo de imagens nacionais e por “histórias que refletissem os problemas locais, como a corrupção, a poligamia, modernidade-tradição, crenças religiosas anacrônicas ou extremamente controladoras e tirania” (BALOGUN, 2007, p. 195).

Dessa forma, embora tenha havido um movimento em favor da qualidade dos filmes nigerianos exigindo que fossem rodados em 35 mm, o que se viu foi a quase extinção de filmes em celulóide e a ascensão exponencial¹² da produção de filmes em vídeo, mesmo com as deficiências técnicas. Em 2002, a Nigéria já contava com 15.000 videoclubes e para cada filme no formato vídeo são produzidos 15.000 cópias que podem ser adquiridas por US\$ 3,50 dólares ou alugadas por US\$ 0,30. Contudo, como ressalta Balogun (2007, p. 197)

[...] a importância da produção de vídeos na Nigéria não deve ser avaliada em termos numéricos [...] é uma reação a um tipo de demanda e a uma situação específica. Uma enorme necessidade de imagens que refletissem a identidade nacional foi responsável pela produção de vídeo como única forma possível de produção de imagens no contexto econômico do país. Chegou-se a um ponto em que as mesmas imagens satisfaziam o público comum e as elites nigerianas, embora recebessem críticas do público externo, principalmente devido a pouca qualidade.

Fato é que acima das veleidades estéticas da crítica ocidental, Nollywood representa uma ruptura com a dependência externa, configurando-se como expressão autêntica da identidade do país e atende ao desejo do público por imagens compreensíveis

¹¹ Uma das principais etnias do país.

¹² Entre 1995 e 1998, segundo o Nigerian Film Censorship Board (Conselho de Censura de Filmes da Nigéria) foram produzidos 858 filmes em vídeo (BALOGUN, 2007, p. 196).

e que os espelhem. Pode ser apenas um aceno no horizonte cinematográfico africano, mas também sinalizar uma mudança com a construção de uma base sólida para um cinema independente.

4.4 O *CORPUS* DE ANÁLISE

Procederemos neste momento, à análise fílmica propriamente dita, buscando a utilização das ferramentas metodológicas previamente construídas a iniciar-se com os filmes estadunidenses.

<p><u>CAÇADOS</u></p> <p><i>Título Original: Prey</i> <i>Ano de Produção: 2007</i> <i>Gênero: Suspense</i> <i>País: EUA</i> <i>Duração: 93 min.</i> <i>Direção: Darrel Roodt</i> <i>Roteiro: Darrel Roodt, Bean Bauman, Jeff Wadlow</i> <i>Produção: Lions Gate.</i> <i>Fotografia: Michael Brierley</i> <i>Trilha sonora: Tony Humecke</i> <i>Elenco Principal: Bridget Moynahan (Amy), Peter Weller (Tom), Carly Schroeder (Jéssica), Conner Dowds (David).</i></p> <p><i>Sinopse: Um pai norte-americano leva a família para se distrair em passeio numa reserva florestal na África enquanto resolve problemas de trabalho no continente. No fundo, tudo que ele quer é ver os dois filhos do primeiro casamento se dando bem com sua nova mulher. Mas as férias se tornam particularmente inesquecíveis quando eles se perdem e começam a ser caçados por um bando de leões selvagens.</i></p>

Quadro 1 – Ficha técnica de Caçados

Fonte: www.moviemark.com.br

ESTADOS UNIDOS

A Doutrina Bush é o conjunto de princípios e métodos adotados pelo presidente George W. Bush para proteger os EUA depois dos atentados de 11 de setembro, consolidar a hegemonia americana no mundo e perpetuá-la indefinidamente.

Ela parte do pressuposto de que os EUA, única superpotência global, têm o papel de proteger o mundo civilizado de terroristas que vivem nas sombras, se superpõem aos Estados e planejam ataques "iminentes" com armas de destruição em massa.

Se necessário, a doutrina reserva aos EUA a prerrogativa de lançar ataques preventivos contra países ou grupos terroristas antes que eles ameacem interesses americanos.

Ela mudou radicalmente o parâmetro da política externa dos EUA, substituindo os princípios da contenção e da dissuasão, típicos da Doutrina Truman, pela possibilidade de ataques preventivos. A grande dúvida é saber se, como as duas outras doutrinas aqui citadas, a de Bush se projetará no futuro. Ou se, fugaz, será revogada pelo próximo presidente americano e ficará registrada na história como uma espécie de "solução".

A doutrina é composta por três pilares básicos:

1- "Todas as nações, em todas as regiões, agora têm uma decisão a tomar: ou estão conosco ou estão com os terroristas" (discurso de Bush ao Congresso norte-americano no dia 20 de setembro de 2001). Com essa afirmação, a Casa Branca prometeu caçar terroristas em todo o mundo e ameaçou países que abrigam terroristas ou que optaram pela neutralidade. Nesse discurso, Bush definiu o terrorismo como o principal inimigo da humanidade e condicionou qualquer apoio financeiro e diplomático dos EUA ao engajamento de outros países.

2- "A guerra contra o terror não será ganha na defensiva. Dissuasão —a promessa de retaliação maciça contra nações— nada significa contra esquivas redes terroristas sem nações ou cidadãos para defender. A contenção é impossível quando ditadores desequilibrados, com armas de destruição em massa, podem enviá-las por mísseis ou transferi-las secretamente para aliados terroristas" (discurso de Bush a cadetes da academia militar de West Point em 2 de junho passado). Esse discurso introduziu a opção de ataques militares preventivos como figura central de uma nova ordem mundial. Segundo o presidente, é necessário "levar a batalha ao inimigo e confrontar as piores ameaças antes que venham à tona". Em suma: durante a Guerra Fria, os EUA continham seus inimigos com ameaças. Agora, passarão a destruí-los antes que eles ataquem.

3- "Nossas forças serão firmes o bastante para dissuadir adversários potenciais de buscar uma escalada militar na esperança de ultrapassar ou se equiparar ao poderio dos Estados Unidos" (trecho do documento "A Estratégia de Segurança Nacional dos EUA", enviado por Bush ao Congresso em 20 de setembro de 2002). O significado dessa afirmação é que os EUA não pretendem nunca mais permitir que sua supremacia militar seja desafiada.

Existem outros aspectos da Doutrina Bush que, embora menos importantes, têm relevância. Um deles é o econômico. O mesmo documento enviado ao Congresso no dia 20 de setembro diz que "comércio e investimento são os motores reais do crescimento" e que "livre comércio e livre mercado são prioridades-chave da estratégia de segurança nacional".

Os EUA sinalizam também oposição a qualquer tipo de modelo econômico baseado na intervenção estatal, "com a mão pesada do governo". Esse aspecto é importante para países como o Brasil, pois os EUA prometem usar sua influência em instituições como o FMI (Fundo Monetário Internacional) para obter esses e outros objetivos.

Fonte: pt.wikipedia.com

CONGO

O Congo (por vezes chamado Congo-Brazzaville para o distinguir da vizinha República Democrática do Congo) é um país africano limitado a norte pelos Camarões e pela República Centro-A O Congo obteve a sua independência da França em 15 de agosto de 1960. Seu primeiro presidente foi Fulbert Youlou, forçado a deixar o governo por uma revolta, em 1963. Assume, então, a presidência Alphonse Massamba-Débat que, em 1964, fundou um partido de índole marxista-leninista adotando uma economia planificada, de base socialista. A seguir, dá início a um "Plano Quinquenal" que levou a uma expansão inicial da agricultura e da indústria. A tensão entre o governo e os militares cresce e, em 1968, o Exército dá um golpe-de-estado, liderado pelo major Marien Ngouabi, que assume o poder. Ele manteve a linha socialista, porém criando o seu próprio partido, o "Partido Congolês dos Trabalhadores" (PCT). Em 1970, o país adota a denominação de República Popular do Congo e consolida seu regime ligado ao marxismo-leninismo. Neste mesmo ano, o Exército esmaga uma tentativa de golpe contra o presidente, liderada pelo ex-tenente pára-quedista Pierre Xitonga, e executa todos os conspiradores, com exceção do ex-ministro da Defesa, Augustin Poignet, que consegue fugir. Aproveitando-se desta situação, dá início a um expurgo geral de todos os suspeitos de serem contrários ao seu governo. O Partido Congolês do Trabalho (PCT) permanece como sendo o único legal e, em 1977, o presidente foi assassinado, assumindo o poder uma junta militar. Em 1979 passa à presidência o coronel Sassou-Nguesso, que exerce poderes ditatoriais até 1989, quando o colapso comunista do leste europeu o leva a anunciar reformas políticas e a transição para a economia de mercado. O governo mantém uma política internacional de neutralidade, relacionando-se tanto com o capitalismo como com o comunismo. Em 1990, o PCT abandona o marxismo-leninismo. No ano seguinte, tropas cubanas estacionadas no país desde 1977, deixam o Congo. Em 1992 é votada a nova Constituição, onde está previsto um sistema político multipartidário. Em 1993 milícias promovem ataques contra tropas do governo, cujo presidente é Pascal Lissouba. A situação persiste até 1995, com greves e motins. Sassou-Nguesso dá um golpe de estado em 1997 apoiado por Angola (até então também em guerra civil). Em 1998 e 1999 tropas do novo governo e aliados enfrentam rebeldes orientados pelo antigo governo (Lissouba e Kolelas), deposto. Em 1999 é assinado cessar-fogo e chega ao fim a guerra civil. Na Justiça, Kolelas é condenado à morte. As perdas são estimadas em US\$ 2,5 bilhões, além de 10 mil mortos.

Quadro 3 – Congo.

Fonte: pt.wikipedia.com

A música é sombria, inquietante. No ambiente escuro, se movimentam zebras e gazelas evidenciando sua tensão. O perigo as espreita e materializa-se após o corte que mostra os leões ávidos pela caça. A câmera em plano inteiro¹³ registra o ataque em grupo bem sucedido. Outro corte, e o leão ataca a jugular da vítima. *Close*¹⁴ que enquadra as presas do felino, iluminação intensa, congelamento da imagem e inserção da palavra PREY.

¹³ O personagem é enquadrado da cabeça aos pés (GOUVEA et al, 2006).

¹⁴ Também denominado primeiríssimo plano. Funciona para acentuar a carga dramática da cena (GOUVEA et al, 2006).

Não há utilização de legenda para situar o local e nem mesmo de um mapa, como é comum em filmes que se passam na África, na verdade uma outra cartografia toma forma, não aquela de contornos claros separando os territórios, mas sim a ideológica, que geografando a imaginação situa os leões como signos referentes do continente africano. “O excesso de referências é a possibilidade de criar marcas precisas no imaginário cinematográfico” (AMANCIO, 2000, p. 58). Dessa forma, a África nos é apresentada em seus contornos mais nítidos. Escuridão e selvageria, palavras já cativas no quadro que abriga o imaginário ocidental.

Tal selvageria é anti-naturalizada pela linguagem cinematográfica que utilizando-se da música, iluminação e *close-up* metamorfoseia relações biológicas da cadeia alimentar em algo cruel e bestial. É importante notar que esta retratação centrada na selvageria, muitas vezes ultrapassou a família dos felinos para chegar no próprio africano.

Conjetura, que vai ao encontro de uma estratégia bem traçada que busca edificar a hegemonia branca, pois como ressaltam Shohat e Stam (2006, p. 201) “o processo de animalização faz parte do mecanismo mais amplo e difuso da naturalização, ou seja, a redução do elemento cultural ao biológico, associando o colonizado a fatores vegetativos e instintivos em vez de associá-lo a aspectos culturais e intelectuais”. No conjunto de argumentos pró-inferiorização do elemento africano, encontramos Queiroz (1976 apud MELLO; COSTA, 1999, p. 274) que afirma:

Em toda parte onde [o inglês] domine e impere, todo o esforço consiste em reduzir as civilizações estranhas ao tipo de sua civilização anglo-saxônica. O mal não é grande quando eles operam sobre a Zuluândia e sobre a Cafraria, nessas vastidões da Terra Negra, onde o selvagem e a sua cubata mal se distinguem das ervas e das rochas, e são meros acessórios da paisagem [...].

Esta retórica que visa menosprezar o nativo africano, assim como outros povos colonizados, insere-se na matriz ideológica dedicada a justificar a conquista e exploração

neocolonial. Temos outro exemplo no pensamento de Sarraut (1931 apud FARIA, 1997, p. 190):

[...] A natureza distribui desigualmente no planeta os depósitos e a abundância de suas matérias-primas; enquanto localiza o gênero inventivo das raças brancas e a ciência da utilização das riquezas naturais nesta extremidade continental que é a Europa, concentrou os mais vastos depósitos dessas matérias-primas nas Áfricas, Ásias tropicais, Oceanias equatoriais, para onde as necessidades de viver e de criar lançariam o ela dos países civilizados. Estas imensas extensões incultas, de onde poderiam ser tiradas tantas riquezas, deveriam ser deixadas virgens, abandonadas à ignorância ou à incapacidade? [...]. A Humanidade total deve poder usufruir da riqueza total espalhada pelo planeta. Esta riqueza é o tesouro comum da Humanidade [...].

Voltando a falar da escuridão, esta faz parte de radicalismos binários, permeados por maniqueísmos religiosos que quando transmutados para a questão filosófica, separam a racionalidade ligada à luz, da irracionalidade proveniente da escuridão. Sob esta óptica, entende-se a “teoria que considera a África como o ‘continente escuro’ [...]”.¹⁵ (SHOHAT; STAM, 2006, p. 205)

Partindo para as retratações espaciais, temos a chegada da família estadunidense no continente realizada em uma pista de pouso rudimentar. Fato que chama a atenção e que depois se tornará regra no filme, o espaço geográfico representado não apresenta qualquer marca de urbanização, limitando-se quase que totalmente às paisagens naturais. Não obstante, o fato de a urbanização já ter deixado marcas significativas no país onde se passa a ação, o Congo. As savanas, apesar de comporem a vegetação do país¹⁶, generalizam a heterogeneidade espacial. Registradas repetidas vezes em planos gerais, desempenham o papel de signo ao mostrar o desolamento/incapacidade do elemento humano frente à natureza inóspita. Isso ocorre com as personagens Amy, Jéssica e David que se encontram presas a um veículo em meio a savana africana povoada por leões. A paisagem captada pela câmera

¹⁵ Temos esta referência também no desenho animado denominado Safári e protagonizado pelo personagem da Disney Pateta. Neste, o narrador da aventura se refere ao continente, que é representado em um mapa inusitado, onde podemos ver florestas e rios que tomam toda a África, como negro e escuro, além de alusões a fauna local utilizando-se de expressões como “as magníficas feras selvagens”.

¹⁶ Referido no quadro intitulado “Aspectos Geográficos”.

reveste-se de conteúdos ideológicos e transforma-se em “um campo de significação sócio-cultural e, nos seus simulacros, ainda pulsam, mesmo que debilmente, as contradições do imaginário que atribuiu (e ainda atribui) o sentido de sua historicidade” (BARBOSA, 1999, p. 119).

Os personagens africanos cumprem papéis secundários, quando não se reduzem à meros figurantes com falas monossilábicas como é o caso do motorista (no início do filme) e da garçonete do hotel. Quando participam efetivamente da trama, materializam figuras exóticas como o caçador (Sr. Crawford e os caçadores de leão). Temos isso também com os caçadores de leões, que ao extriparem o animal após a caça, provocam a repulsa civilizada de Jéssica e Amy tocadas pelo ato primitivo. Ação que reforça a tese de que “africanos foram [são] exibidos como figuras humanas aparentadas com espécies animais específicas, tomavam-se ao pé da letra desse modo, as expressões ‘nativo’ e ‘animal’ [...]” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 156). Outra cena peculiar ocorre quando o guia florestal dirige-se para David, quando o menino solicita papel higiênico, dizendo: “Você está na África.....”. Frase que é interrompida por um rugido de leão. No tocante a esta questão, que é a motivação principal do filme, ou seja, a fúria descontrolada e a sede por carne humana dos leões, temos que apenas os africanos são vítimas dos leões. Tal opção remonta a uma equação cinematográfica, não muito recente, de “provocar” mortes aos homens brancos (ou colonizadores, ocidentais etc) e aos negros (ou nativos e colonizados). Como ressaltam Shohat e Stam (2006, p. 182) ao analisarem o filme *Selvagens cães de guerra* (1978), a película “obedece sistematicamente a uma ‘proporção colonial’ ao computar os cadáveres: a cada mercenário branco assassinado corresponde um grande número, às vezes centenas, de negros mortos.”

Quanto aos personagens não africanos, temos que ocupam as posições centrais na trama. Tom, o pai de família, tem dois objetivos muito comuns que motivam a ida de

ocidentais para o continente nas produções fílmicas: ser um representante da modernidade ocidental imbuída de levar o progresso à África (Tom é engenheiro responsável pela construção de uma usina hidroelétrica), o que reforça a dependência africana e retoma o discurso imperialista; e conceber o continente como espaço privilegiado para conciliações amorosas ou aventuras (Tom busca além da aventura no safári, a aproximação dos filhos com a nova mulher). Não obstante, com o desenrolar do filme, percebe-se que todo apreço de Tom pelo continente é quebrado, quando a África com seus ares de selvageria através dos leões e da imensidão das planícies, dificulta as buscas por sua família. Em um acesso de raiva pela frustração do não êxito na busca Tom desabafa: “Vou vasculhar cada parte deste maldito continente até encontrar minha família”. E quando a busca termina e o perigo chega ao fim, Tom, registrado em primeiro plano, com um olhar vasculhando o horizonte distante como se pudesse entrever contornos da terra natal, dispara a frase emblemática: “Vamos para casa”. Desdobrando a frase e ampliando o seu sentido: vamos retornar para o lugar seguro, para a civilização e abandonar este continente primitivo, que é registrado pela última vez em um primeiro plano que mostra a vegetação da savana.

Recuando um pouco no tempo, traremos agora outra produção estadunidense sobre o continente africano, mas datando da década de 1950.

UMA AVENTURA NA ÁFRICA

Título Original: The African Queen

Ano de Produção: 1951

Gênero: Aventura

País: Estados Unidos

Duração: 105 min.

Direção: John Huston

Roteiro: James Agee

Produção: Sam P. Eagle, Sam Spíegeli

Fotografia: James Cardiff

Trilha sonora: Alan Gray

Elenco Principal: Humphrey Bogart, Katharine Hepburn, Robert Moley, Peter Bull, Theodore Bikel, Walter Gotell, Peter Swanwick, Richard Marner.

Sinopse: Na Primeira Guerra Mundial em território de colonização alemã na África, um casal de ingleses, ele, um alcoólatra que trabalha na África com seu barco, ela, uma puritana trabalhando na cristianização dos africanos, são unidos pelo destino após a destruição de uma aldeia nativa pelos alemães. Envolvidos por sentimentos patrióticos, se utilizam de pequeno barco e muita imaginação para além de refugiarem-se da ameaça alemã, provocarem baixas nas forças alemãs quando intentam atacar um embarcação. Em meio à trama desenvolvem ardente paixão.

Quadro 4 – Ficha técnica de Uma aventura na África

Fonte: www.cineclick.com.br

CONTEXTO HISTÓRICO DA PRODUÇÃO – EUA

Com o desfecho da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos da América podiam considerar-se os grandes vencedores, uma vez que o seu território não fora alvo de massivas destruições, a perda de vidas fora diminuta (apesar dos cerca de 400 000 soldados mortos em combate, não contando com os feridos e desaparecidos) e o esforço de guerra proporcionou crescimento económico. De fato, entre 1939 e 1945, os EUA entraram num período de desenvolvimento resultante do aumento do produto nacional bruto, do incremento da produtividade agrícola e industrial e da descida das taxas de desemprego. Para dar um exemplo, as importações aumentaram aproximadamente 75%, enquanto as exportações atingiram os 340%. Este crescimento económico foi mais notório a partir de 1945, porque os EUA, além de abastecerem o mercado interno, estavam também a fornecer os países devastados pela guerra. Nos anos 50, a sociedade americana era vista no exterior como a terra da abundância: de pessoas, de bens e de meios técnico.. E afirmava-se já como uma superpotência capitalista na corrida pela liderança do mundo ocidental. Na origem desta posição hegemónica estiveram vários factores: os investimentos americanos aplicados na Europa durante o pós-guerra, que lhe conferiram uma posição de supremacia tanto a nível comercial como financeiro; a aposta numa política que uebrasse o isolamento da era da Guerra Fria, através de uma abertura a alianças para combater o crescimento dos regimes comunistas; o desenvolvimento do sistema capitalista americano através da implantação de empresas multinacionais fora do país; e o acelerado crescimento económico norte-americano até à década de 70 acompanhado do aumento da dependência de outros países relativamente aos EUA. Durante a Guerra Fria também difundiu-se o American Way of Life. A expressão era muito utilizada pela mídia para mostrar as diferenças da qualidade de vida entre as populações dos blocos capitalista e socialista. Naquela época, a cultura popular americana abraçava a idéia de que qualquer indivíduo, independente das circunstâncias de sua vida no passado, poderia aumentar significativamente a qualidade de sua vida no futuro através de determinação, trabalho duro e habilidade. Politicamente, o american way acredita na crença da "superioridade" da democracia dita livre, fundada num mercado de trabalho competitivo sem limites.

Quadro 5 – Contexto histórico da produção - EUA

Fonte: pt.wikipedia.org

CINEMA ESTADUNIDENSE NA DÉCADA DE 1950

Neste período, Hollywood vai promover sistematicamente assuntos históricos antigos a fim de evitar comprometer-se nos debates do momento – o filme social e o filme noir desaparecem aos poucos para só sobreviverem subterraneamente nos filmes B. Um cinema de propaganda estilisticamente inspirado no êxito do filme noir da década precedente surge, assim como um cinema guerreiro, cujas produções,

numerosas e desiguais em valor, colocam em cena os feitos heróicos dos soldados americanos, novos defensores da liberdade [...] Ao lado desse cinema aparentemente neutro, na realidade engajado na luta anticomunista, alguns reformadores, influenciados pela escola neo-realista italiana (Rossellini, De Santis, De Sica), desejam manter um cinema de reflexão em Hollywood [...] Com relação a Hollywood e a guerra fria temos que o clima de tensão entre os dois blocos que saem dos acordos de alta leva Hollywood de volta aos filmes de propaganda: os filmes de guerra sobre a Coréia (Os bravos morrem de pé, de Milestone, 1959; Os que sabem morrer, de Mann, 1957) e os filmes de espionagem desse período são fortemente impregnados pelo clima anti-soviético da guerra fria (Anjo do mal e Tormenta sob os mares de Fuller, 1954; Intriga internacional de Hitchcock, 1959)

Quadro 6 – Cinema Estadunidense na década de 1950.

Fonte: PARAIRE, 1994, p. 24-26.

Arvoredos folhudos cintilados pela luz do sol são capturados em *contra plongé*¹⁷ e recheiam a tela com seus tons verdejantes remetendo à vida campestre. Ainda em plano geral aberto¹⁸, a câmera com um *travelling*¹⁹ penetra na paisagem bucólica revelando em seguida uma aldeia marcada por construções semelhantes a ocas alicerçadas sob o barro e a palha. Os palhais aglutinados apresentam em suas adjacências construção maior. Um corte no plano geral e temos uma cruz capturada em close denotando o caráter do edifício. Através de um *travelling* lateral em plano geral, a câmera adentra em seu interior registrando culto entusiasta e febril, onde se destaca a figura de um reverendo e uma musicista que sob notável esforço conduzem um coral improvisado de vozes desarmonizadas oriundas dos nativos. Estes encontram-se seminus e com um olhar denunciando choque cultural e desincronia com a cerimônia religiosa. A celeuma venerativa que inclui em seu canto frases como “Pai do céu... nesta estéril selva”, é de súbito interrompida pelo apito de um barco (o African Quenn). Neste, encontra-se Charlie Alnut, personagem inglês com inclinação ao alcoolismo e emigrado para o continente em virtude da construção de uma ponte.²⁰ No momento, Charlie encarrega-se de entregar a correspondência e sua chegada na aldeia será amplamente notada. Isso porque ao avizinhar-se da igreja, o inglês desfaz-se de um resto de charuto jogando-o próximo a animado grupo de africanos que ao aperceberem-se do fato, iniciam embate feroz

¹⁷ Quando a câmera filma de baixo para cima (GOUVEA, et al, 2006, p. 81).

¹⁸ Usado para mostrar cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos (GOUVEA et al, 2006, p. 76)

¹⁹ Movimentos de câmera para a filmagem dos planos (GOUVEA et al, 2006, p. 82).

²⁰ Um dos objetivos do movimento imperialista foi deslocar o excedente de mão de obra na Europa para as colônias africanas (MELLO; COSTA, 1999).

pelo artigo ocidental, qual cães raivosos lutando por um pedaço de carne. Tamanha a repercussão do simples ato, que a própria cerimônia religiosa é interrompida quando jovens deixam o recinto para entrarem na disputa. Neste ponto torna-se pertinente voltarmos à citação anterior de Shohat e Stam (2006, p. 200) que amarra e testifica as descrições feitas até aqui. Referindo-se ao discurso colonial, os autores afirmam que o mesmo “representa os colonizados como bestas selvagens em virtude da incapacidade destes sujeitos de controlarem sua libido, de se vestirem apropriadamente, de construir habitações outras que não cabanas de barro parecidas com ninhos e tocas”.

Travando diálogo com o reverendo e sua irmã, também ingleses, Charlie informa a respeito da guerra (Primeira Guerra Mundial), causando preocupações imediatas ao reverendo devido à sua localização (território africano que durante a Primeira Guerra Mundial era colonizado pela Alemanha). Não obstante é redargüido por Charlie, com o seguinte argumento: “Que pode acontecer neste local abandonado por Deus?” Nota-se nesta fala algo bastante recorrente no trato dessas questões manifestadas pelo cinema ocidental, ou seja, evocar uma divindade para escamotear a grande parcela de contribuição do colonialismo na promoção das agruras locais.

Todavia, voltando à película, sobrevém à afirmativa de Charlie, uma réplica etnocêntrica de Rosie: “Deus não abandonou este lugar, pois meu irmão está aqui como testemunha”. A sobrevalorização de uma imposição religiosa para contrapesar injustiças colonizatórias encontra eco nesta fala.

Fato é, que a despeito das probabilidades realísticas, os alemães chegam à aldeia deixando fluir seu caráter vil e cruel. O reverendo é agredido e a aldeia incendiada. Estas ações nos remetem ao pensamento desenvolvido por Furhammar e Isaksson (1976) quando salientam a barbarização e demonização dos alemães presentes na produção dos países aliados: “Os alemães eram representados como demônios de olhos semi-cerrados, bigodudos,

lúbricos, com todos os instintos voltados para a rapina e o vandalismo”. Aliados dos norte-americanos nas duas guerras mundiais, os ingleses do filme promovem a cisão maniqueísta com relação aos alemães.

Após o incêndio da aldeia, Charlie resgata Rosie, que havia perdido o irmão, e deliberam encontrar refúgio no rio, palco principal das ações. Neste, arquitetam um plano carregado de ufanismo patriótico, que consiste em descer o rio enfrentando corredeiras mortais a fim de atacarem um navio alemão, não obstante seus poucos recursos bélicos. Tal jornada parece trazer profunda realização para Rosie, que deixa aflorar seu romantismo piegas margeado por um dever cívico exagerado, carregando-a de tons caricaturais. Esses exageros na composição da personagem coadunam-se com a criação bem quista do período cinematográfico em questão – a figura do herói –, para o qual as fraquezas humanas não têm espaço em contato com ideais nobres e grandiosos. Tal construção é deixada bem clara no filme, quando o próprio Charlie, após enumerar as façanhas de Rosie ao enfrentar as corredeiras refere-se à mesma como “o quadro vivo de uma heroína”.

No trajeto heróico dos personagens o rio e a floresta, são captados em vários planos gerais, a denunciarem a riqueza da fauna e flora local. Na verdade, em alguns momentos, com tamanha a superexploração da fauna, temos a impressão de estarmos em um safári. Girafas, crocodilos, leões, aves, veados, hipopótamos e macacos, sendo os dois últimos com direito a imitações de Charlie, preenchem todos os espaços do mosaico faunístico africano consonantes com o imaginário. Surge então relevante paralelismo com a produção estadunidense hodierna analisada previamente, onde a exotividade aferida pela fauna local motiva a viagem da família e centraliza a trama. Parece que certos ícones imaginários têm lugar cativo nas representações ocidentais do continente, independente do período histórico em questão. Nos dois filmes, o senso de aventura dos personagens ocidentais motiva as ações, juntamente com a temática da luta pela sobrevivência que os perigos locais acabam impondo. Portanto, apesar de as tramas

serem diferentes, encontramos em ambas aquelas velhas motivações que levam os personagens não-africanos ao continente – missões altruístas, como a efetuada por Rosie e seu irmão; levar o progresso ocidental, como o personagem Tom de *Caçados* incumbido de supervisionar a construção de uma hidroelétrica; ou simplesmente a busca por aventura expressa no safári em que Amy, Jéssica e David ingressam em *Caçados*. Os personagens africanos também não recebem tratamento muito diferente nos filmes em questão. Com efeito, as recorrentes alusões ao primitivismo africano são evocadas em diversos momentos das películas, sem que existam diferenças significativas entre elas. Senão vejamos, com relação à abordagem conceitual, o que difere os caçadores de leões de *Caçados* daqueles africanos a degladiarem-se por um resto de charuto em *Uma aventura na África*?

Voltando ao desenrolar da trama, temos fato peculiar que diz respeito novamente à Rosie, que independente das intempéries, naturais ou não, busca sempre trajar-se como que preparada para o “chá das cinco”, apesar de não conseguirem manter tal compostura até o final. Em sua jornada pelo rio, vencem as corredeiras e alvejadas da artilharia alemã quando passam defronte a forte militar. Encaminhando-se para o final da jornada, o casal sofre com a natureza local ao adentrarem em área assoreada por charcos que impedem a embarcação de prosseguir jornada. Após esforço hercúleo, ambos são dominados pelo torpor físico e no limiar das forças Rosie profere oração já resignada antevendo o fim trágico. Temos então um interessante registro cinematográfico carregado de linguagem da câmera. A devoção é registrada em *plonglé*²¹, acentuando assim a fragilidade e desamparo da personagem. No mesmo plano, a câmera abandona lentamente a inglesa, e num *travelling* vertical acaba por registrar o céu, imprimindo assim subjetividade à cena, pois somos levados a crer que a prece de Rosie encontrou seu destino. De fato, temos em seguida, após belos planos gerais do céu africano, borrasca intensa que elevando o nível das águas retira a embarcação do atoleiro de

²¹ A câmera filma de cima para baixo, acentuando a posição de inferioridade, ou submissão e levando à diminuição do personagem enquadrado, trabalhando no sentido de provocar um sentido associado à idéia de subserviência, humilhação ou humildade.

lama, e permite a dupla efetivar o objetivo final – atacar grande embarcação alemã denominada Luisa.

Assim, o casal utilizando de componentes pouco usuais como cilindros de oxigênio, pregos, cartuchos, blocos de madeira e explosivos plásticos dão origem a torpedo que será usado contra os alemães. Antes do derradeiro ataque, ainda se permitem um último arroubo patriótico, quando decidem limpar o barco e inserir uma bandeira pátria para, segundo Charlie, representar “dignamente a marinha inglesa”. Frustrados em seu ataque por forte correnteza que naufraga parcialmente a embarcação, são capturados pelos alemães e levados ao Luisa. Presos novamente aos estereótipos usuais, como, por exemplo, os exagerados bigodes, os alemães condenam arbitrariamente o casal ao enforcamento. Porém, antes da consecução da sentença, cerimônia inesperada e presidida pelo capitão do navio une o casal em votos matrimoniais após extremados pedidos de Charlie. Por fim, os nubentes são salvos, após o Luisa chocar-se com o African Quenn semi-naufragado, e que trazia em seu casco os torpedos confeccionados por Charlie. Assim, a explosão trata de por fim à ameaça do mal, permitindo ao casal ser registrado em plano geral cantarolando nas águas do rio para surgir posteriormente a clássica inscrição: “The End”.

Temos no filme a habitual retratação dos personagens africanos imbricando-os a modelos que terminam por associá-los ao primitivismo expresso nas construções, nas vestimentas, nos atos essencialmente instintivos, como, por exemplo, a famigerada luta por um resto de charuto. Quando muito, lhe são dados o papel de auxiliar os alemães ao serem incorporados ao militarismo da metrópole. Na cena em que Charlie e Rosie transformam-se em alvos da fortificação alemã situada às margens do rio, é um soldado africano quem primeiro dispara seguindo as ordens de oficial alemão. Compõe-se de tal forma, interessante quadro binário na retratação dos africanos no filme, pois à medida que são dignos do amparo e atenção ocidental ao serem cristianizados e com isso terem seus instintos primários

amenizados, também podem converterem-se em ameaças quando caem em mãos inimigas, no caso, os alemães. Em ambos vértices porém, emerge o caráter despersonalizante dos nativos, vistos como joguetes europeus eclipsados no desejo do outro.

Com relação aos personagens não africanos, temos a clássica divisão maniqueísta que contextualizada historicamente, torna-se de fácil entendimento. Ou seja, tornou-se prática comum a retratação de alemães e outros inimigos geopolíticos de forma quase caricata e alicerçada em matizes amorais e perversos. Analisando a produção estadunidense Furhammar e Isaksson (1976, p.120) ressaltam que durante a Segunda Guerra Mundial:

[...] os homens-maus dos filmes de aventura tornaram-se agentes alemães, e os gangsters dos policiais eram quinta-colunas nazistas. Os atores característicos, que antes haviam se especializado em vilões, adquiriram um sotaque alemão e começaram a trabalhar para Hitler, na medida em que desejavam interpretar papéis semelhantes, mas trocaram de uniforme quando os vilões da GESTAPO, com a guerra fria, viraram comunistas.

Em *Uma aventura na África*, os ingleses são retratos da benignidade e moral superior contra abjeção alemã. A concepção do espaço geográfico também se encontra submetida à dieta baseada nas paisagens bucólicas sublinhadas pela exótica e exuberante fauna e flora que postulam o continente como espaço não-urbano.

Neste momento, voltaremos nosso olhar para os filmes africanos, colocando em prática o mesmo exercício anterior de buscar, com a utilização das categorias previamente elencadas, um modelo de leitura e análise dos filmes.

INFÂNCIA ROUBADA

Título Original: Tsotsi
Ano de Produção: 2005
Gênero: Drama
Pais: África do Sul
Duração: 94 min.
Direção: Gavin Hood
Roteiro: Gavin Hood

Produção: Peter Fudakowski

Fotografia: Lance Gewer

Trilha sonora: Paul Hepker e Vusi Mahlasela

Elenco Principal: Presley Chweneyagae, Mothusi Magano, Israel Makoe, Percy Matsemela, Jerry Mofokeng, Benny Moshe, Nambitha Mpumlwana, Zenzo Ngqobe, Bridget Moynaham

Sinopse: Tsotsi é um jovem que perambula com uma gangue de criminosos nas ruas de Joanesburgo. Sua vida sofre uma reviravolta quando após o roubo de um carro ele encontra um bebê no bando atrás e decide ficar com ela.

Quadro 7 – Ficha técnica de Infância Roubada

Fonte: www.cineclick.com.br

ASPECTOS GEOGRÁFICOS DA ÁFRICA DO SUL

A República da África do Sul está localizada no extremo sul do continente africano, com uma região costeira que se estende por mais de 2500 km, sendo também banhada por dois oceanos (Atlântico e Índico). Com uma extensão territorial de 1 219 912 km² o país é o 25º maior do mundo. A África do Sul tem uma paisagem variada. Na parte ocidental, estende-se um grande planalto composto em parte por deserto e em parte por pastagens e savanas, cortado pelo curso do rio Orange e do seu principal afluente, o Vaal. A sul, erguem-se as cordilheiras do Karoo e, a leste, o Drakensberg, a maior cadeia montanhosa da África meridional. A norte, o curso do rio Limpopo serve de fronteira com o Botswana e o Zimbábue. O clima varia entre uma pequena zona de clima mediterrânico, no extremo sul, na região do Cabo, a desértico a noroeste. No Drakensberg há áreas com clima de montanha. A maior cidade é Joanesburgo. A Cidade do Cabo, Durban, Bloemfontein e Pretória são outras cidades importantes. A administração oficial (governo, tribunais, presidência e parlamento) encontra-se dispersa por Pretória, Cidade do Cabo, Joanesburgo e Bloemfontein.

Quadro – 8 Aspectos Geográficos da África do Sul

Fonte: pt.wikipedia.org

ASPECTOS HISTÓRICOS E ÉTNICOS DA ÁFRICA DO SUL

A história da África do Sul, e também a Cronologia da História da África do Sul. Os primeiros navegadores europeus, portugueses principalmente, chegaram à África do Sul no século XV. Diogo Cão alcançou a costa sul-africana em 1485 e em 1488 foi a vez de Bartolomeu Dias. A história do país, propriamente dita, começa no século XVII com a ocupação permanente da região do Cabo da Boa Esperança pelos holandeses. Em 1909, a união das colônias britânicas de Cabo, Natal, Transval e Orange River origina a nação da África do Sul. De 1948 a 1993/1994, a estrutura política e social é baseada no Apartheid, o sistema legalizado de discriminação racial que manteve o domínio da minoria branca nos campos político, económico e social. Em 1983, é adotada uma nova Constituição que garante uma política de direitos limitados às minorias asiáticas, mas continua a excluir os negros do exercício dos direitos políticos e civis. A maioria negra, portanto, não tem direito de voto nem representação parlamentar. O partido branco dominante, durante a era do Apartheid, é o Partido Nacional, enquanto a principal organização política negra é o Congresso Nacional Africano (ANC), que durante quase cinquenta anos foi considerado ilegal. Mais tarde, em 1990, sob a liderança do presidente F. W. de Klerk, o Governo sul-africano começa a dismantelar o sistema do Apartheid, libertando Nelson Mandela, líder do ANC, e aceitando legalizar esta organização, bem como outras anti-Apartheid. Os passos seguintes no sentido da união nacional são dados em 1991. A abertura das negociações entre os representantes de todas as comunidades, com o objetivo de elaborar uma Constituição democrática, marca o fim de uma época na África do Sul. Em 1993, o Governo e a

oposição negra acordam nos mecanismos que garantam a transição para um sistema político não discriminatório. É criado um comité executivo intermediário, com maioria negra, para supervisionar as primeiras eleições multipartidárias e multirraciais, e é criado, também, um organismo que fica encarregado de elaborar uma Constituição que garanta o fim do Apartheid. Em Abril de 1994 fazem-se eleições multirraciais para o novo Parlamento. O ANC ganha as eleições e Nelson Mandela, formando um Governo de unidade nacional, torna-se o primeiro Presidente sul-africano negro. Em 2004, ano em que Thabo Mbeki completou cinco anos como sucessor de Nelson Mandela, o Presidente da República da África do Sul prometeu acabar com toda a violência de carácter político que ainda possa existir no país. A África do Sul tem uma economia de mercado que se baseia nos serviços, na indústria, na exploração mineradora e na agricultura. Os principais parceiros comerciais da África do Sul são os EUA, a Itália, o Japão, a Alemanha, Holanda, Brasil e o Reino Unido. A África do Sul apresenta o safári pela savana africana como um dos seus principais destinos, mas outros atractivos como parques nacionais, turismo de negócios e veraneio no litoral (ex. Cidade do Cabo, Durban, Port Elizabeth, entre outros), complementam a oferta de destinos do setor turístico. A população da África do Sul é de 43.647.658 habitantes e a densidade populacional de 36,05 hab./km². A taxa de natalidade é de 18,87% e a taxa de mortalidade é de 18,42%. A esperança média de vida é de 46,56 anos. O valor do Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) é de 0,684. Os negros são maioria e correspondem a 79,5% da população total. Os brancos representam 9,2%, divididos entre bóeres, falantes do Africânder, em sua maioria descendentes de colonos holandeses, alemães e franceses que ali se estabeleceram entre os anos de 1652 à 1795. O outro grupo é o de falantes da língua inglesa, em sua maioria descendentes de colonos britânicos.

Quadro – 9 Aspectos Históricos e Étnicos da África do Sul

Fonte: pt.wikipedia.org

Um plano geral mostra o interior da sala edificada com madeiras velhas desordenadas que alicerçam a precária habitação. No centro do cômodo, jovens capturados em planos médios e closes evidenciam seu envolvimento com jogo de dados. Finda a partida, a câmara em *travelling* lateral acompanha os personagens deixando o casebre, para depois abandoná-los e concentrar-se nos arredores do local. Trata-se de um gueto, marcado pelo excesso de sobrados, dispostos de forma irregular e arbitrária ligados muitas vezes por varais de roupas dispostos sob esgoto a céu aberto. Com um *travelling* para cima a câmara traz uma panorâmica do local ao registrá-lo em grande plano geral. Neste, a pobreza assume tons acinzentados que são contrastados com o rosáceo presente no horizonte da tela. Um corte e a câmara situada acima, registra o rápido deslocamento de um trem, para em seguida denunciar os robustos arranha-céus ao fundo. Temos assim, uma rápida exploração do espaço local que já aponta sua heterogeneidade. No centro de Joanesburgo, somos levados ao interior da estação de trem, que em plano geral aberto é captada mostrando o deslocamento ansioso dos

transeuntes para depois focar um *outdoor* sobre a AIDS. Dessa forma, o filme rompe desde o início, com a massificada apresentação do continente africano no cinema ocidental que prioriza a paisagem natural. Os primeiros registros imagéticos do filme deslizam sobre o espaço urbano de Joanesburgo e seus arredores. Portanto, o olhar introdutório do africano que olha para si mesmo, não vê no reflexo do espelho apenas o registro ancestral e reducionista da selva escura e fechada povoadora por seres selvagens com seus sons animalizados e ameaçadores, mas sim uma outra composição de imagens e sons marcados pelo concreto das edificações e ruas, pelo mosaico de sinais sonoros provenientes dos automóveis, dos metrô e das multidões.

No mergulho vertiginoso da câmera, vamos aos poucos adentrando nos meandros e dramas da grande cidade. Os problemas comuns às mesmas, independente de sua longitude vão sendo apresentados. A desenfreada urbanização que desumaniza e traz consigo as drogas, a violência (como na cena em que o protagonista Tsotsi comete um latrocínio) e a excludente favelização, ou no caso de filme, a formação dos guetos. As ações que se passam principalmente à noite acabam acentuando essa diferença entre o centro da cidade e a periferia. No primeiro, a iluminação se mostra farta no shopping, no metrô e nos letreiros (como aquele que chama a atenção para a AIDS, uma das “chagas” do continente). No gueto, ao contrário, a iluminação parca oculta pessoas e lugares. Neste particular, uma cena ganha destaque, aquela em que Tsotsi, após roubar o carro que continha uma criança, detém-se por segundos a observar o centro de Joanesburgo. As luzes da cidade impressionam o olhar do personagem e marcam um contraponto com relação ao local em que se encontra, escuro e periférico.

Na verdade, Tsotsi não deixa de ser um produto deste espaço. Vítima da pobreza, da família desestruturada pela violência e alcoolismo do pai, sem acesso à educação, abandonado

pelo Estado, o jovem é apenas mais um neste agrupamento, comum às grandes cidades, de pessoas destituídas das mínimas condições para alcançarem uma vida digna.

Por sinal, quando começamos a olhar mais atentamente para o personagem principal, notamos aspectos dissonantes da representação ocidental. Senão vejamos, o personagem principal é um africano, assim como todos os coadjuvantes, uma vez que não temos personagens não africanos na película. Não há a necessidade como no cinema estadunidense de se introduzir personagens ocidentais para se contar uma história que se passa na África a fim de familiarizar o espectador. Rompe-se, portanto “com a etnografia de Hollywood que tem como premissa a capacidade do cinema de introduzir o espectador ocidental em uma cultura desconhecida” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 220) Em *Tsotsi* (2005), o personagem principal não está submetido a uma dieta estereotipada de retratação dos africanos como no cinema ocidental. Não está marcado pela superficialidade psicológica presa a modelos maniqueístas. *Tsotsi* é um produto direto do capitalismo excludente, do abandono, do descaso familiar e do Estado e da violência psíquica e física. Todavia, afastando-se das simplificações e generalizações incompletas, o filme opta pela não-homogeneização ao singularizar essas mazelas sociais através do rastreamento das impressões ímpares deixadas pelo personagem. Intenta-se tratar destas temáticas sociais de forma diferenciada, não se restringindo a mostrá-las na coletividade que dificulta análises mais pontuais, mas antes, entrar no universo de um indivíduo, na sua subjetivação diante da realidade. Ao fazê-lo, o filme contraria a lógica reinante no cinema estadunidense e ocidental que opta por tratar os africanos como “corpos em vez de mentes” (SHOHAT; STAM, 2006, p.136).

Voltando ao início do filme, temos o personagem já em vias de perder sua “humanidade”, quando em grupo pratica um latrocínio vitimando um idoso. O ato registrado em *closes* e *cut ups*²² que alternam-se sobre a vítima e os algozes trazem toda a tensão do

²² Também chamado de detalhe, mostra parte do corpo, como detalhes da boca, mão etc. Também é adotado para mostrar objetos.

momento recheada por sentimentos como indecisão, excitação, frieza, remorso. Fato é que Tsotsi, mergulha em uma crise, ao ser admoestado por sua consciência e por um companheiro que se revolta contra o ato. Neste momento, temos seqüência interessante, pois o jovem após agredir o comparsa que o acusou, foge do local correndo desesperadamente. A cena é registrada com *closes* do personagem e do movimento de suas pernas, alternando através de cortes na imagem, com registros de similar correria na infância de Tsotsi. Ambos olhares, o da criança e do jovem Tsotsi evidenciam o desespero. Este, que é acentuado pela linguagem da câmera quando a fotografia do ato dá em grande plano geral enfocando o personagem de cima. Tal registro parece esmagar o personagem, como se aquele grande espaço sob o qual corre devorasse-o ao reduzi-lo a algo minúsculo e impotente.

Após a correria, Tsotsi pratica outro crime, desta vez assaltando um automóvel, pertencente à família que reside em bairro luxuoso, onde a qualidade e requintes arquitetônicos muito se assemelham a condomínios elitizados presentes nos países desenvolvidos. Após evadir-se do bairro nobre onde praticara o roubo, Tsotsi percebe no banco detrás do veículo um bebê. Contrariando o esperado, Tsotsi resolve ficar com a criança. Em sua breve relação com a criança, coisas interessantes irão emergir. Após abrigar o bebê em sua casa, Tsotsi sai a procura de jovem que poderia amamentar a criança. Acompanhando seu trajeto, a câmera ora registra Tsotsi, ora assume o seu olhar trazendo-nos o campo de visão do personagem. No trajeto da mulher seguida por Tsotsi, mais uma vez adensa-se a precariedade do gueto, com suas construções carcomidas pelo tempo, de arreboques inconclusos, vidraças quebradas, tijolos à mostra que compõem um mosaico de pobreza. Nas visitas de Tsotsi à jovem que se tornam freqüentes, temos algumas cenas que se reportam à infância de Tsotsi mostradas através de *flash-backs*. Em uma delas se vê privado pelo pai da companhia de sua mãe doente na fase terminal. O rompimento do seu vínculo mais forte é de forma traumática. Talvez aí a necessidade de ficar com o bebê, um resgate do afeto e também

de si mesmo, de sua infância. Poderíamos pontuar vários outros momentos, onde se mostra claramente as dificuldades e o desejo do personagem em “dar conta”, em “sobreviver” no sentido físico e psicológico, como na cena em que ele se reconcilia com o velho aleijado, o qual havia molestado anteriormente no metrô. Fica claro depois dos *flash-backs* da infância, que o incômodo idoso lhe remetia a experiência infantil desagradável de ver seu amado cão ser aleijado por seu pai.

Através destes apontamentos, o filme deixa claro sua opção por adicionar densidade ao abordar os personagens. Abdicando daquela visão reducionista e cômoda tão usada no cinema em geral para tratar destes assuntos, o filme se lança corajosamente no universo físico e psíquico rejeitando determinismos e declinando da busca de respostas objetivas para as questões complexas abordadas. Assim sendo, cria um outro personagem africano, muito distante daquele estereótipo comum ao cinema ocidental. Na verdade, o filme traz a tona outros personagens além de Tsotsi. Temos Butcher, Aap e Boston, os companheiros de Tsotsi. O primeiro tratado como assassino demonstra sua frieza e falta de escrúpulos, o segundo mais pacato e humanizado e Boston, alcunhado por outros de professor, nunca se graduou de fato, apenas possuía instrução mediana que o distinguia daquela classe. Além destes temos personagens menores como o chefe de polícia (único personagem branco do filme) e o casal abastado que teve o bebê roubado. No conjunto, eles engendram um quadro complexo do local pois estão condicionados pelas diferenças econômicas, sociais e físicas do espaço em questão. Espaço este, multifacetado, típico dos grandes centros urbanos onde o crescimento desordenado ignorou o planejamento urbano e imprimiu inúmeras variantes no que tange a apropriação do espaço pelo homem. Dessa forma, ícones do capitalismo e da modernização das cidades como os imponentes prédios de centro de Joanesburgo e a sofisticada estação do metrô, que representam os incessantes fluxos materiais ou não presentes nas metrópoles, são margeados pela precariedade de recursos infra-estruturais presentes nos guetos que também

compõem este quadro metropolitano. Não obstante, o filme, no que tange a representação do espaço, distancia-se daquela mono-concepção naturalística trazida pela cinematografia ocidental. E mesmo, quando utilizamos as outras películas africanas presentes no trabalho como base comparativa, percebemos aspecto peculiar na abordagem espacial do filme *Infância Roubada*. Nos filmes que serão analisados a seguir, temos uma composição que alterna espaços urbanos e rurais ou campestres. O mesmo não ocorre no filme em questão que apresenta uma África essencialmente urbana. Interessante notar que o único registro imagético que encontra eco naquelas formas imaginárias comuns ao continente é pictórica. Está registrada no quarto da criança que Tsotsi sequestrou e se trata de uma pintura ocupando toda a parede e registrando a savana africana habitada por alguns animais associados à fauna continental, como o macaco.

Ao final da película, temos uma espécie de conclusão dos dramas vividos pelo personagem, quando o mesmo tomado por forte emoção resolve devolver a criança, não sem antes tratar de estabelecer e retomar vínculos afetivos ao abrigar Boston em sua casa após tê-lo agredido, ao reconciliar-se com o velho aleijado e ao aproximar-se emocionalmente da jovem que havia amamentado o bebê. Feito isto, temos o encerramento do filme com a devolução da criança, que parece ter sido o meio que Tsotsi encontrou de resgatar sua própria humanidade.

A MINHA VOZ

Título Original: Nha Fala

Ano de Produção: 2002

Gênero: Musical

País: Guiné Bissau/ França/ Luxemburgo/ Portugal.

Duração: 90 min.

Direção: Flora Gomes

Produção: Les Films de Mai, Fado Filmes e Samsa Film

Fotografia: Edgar Moura

Trilha sonora: Manu Dibango

Elenco Principal: Ângelo Torres, Bia Gomes, Danielle Evenou, Fatou Ndiaye, François Hadji-Lazaro, Jean-Christophe Dollé, Jorge Biague, José Carlos Imbombo.

Sinopse: Em Cabo Verde, todos os acontecimentos que regem a vida social viram música. Mas na família da jovem Vita, uma lenda promete a morte a quem tentar. Na França, onde Vita estuda, ela encontra Pierre, músico, por quem se apaixona. Ela canta e Pierre descobre a beleza de sua voz, convencendo-a a gravar um disco que se torna sucesso. Mas Vita desafiou a tradição e decide voltar para casa para confessar à sua família e receber o castigo.

Quadro 10 – Ficha técnica de A minha voz
Fonte: www.cinefrance.com.br

ASPECTOS GEOGRÁFICOS DE CABO VERDE

Cabo Verde é um país africano, arquipélago de origem vulcânica, constituído por dez ilhas. Está localizado no Oceano Atlântico, a 640 km a oeste de Dacar, Senegal. Outros vizinhos são a Mauritânia, a Gâmbia e a Guiné-Bissau, ou seja, todos na faixa costeira ocidental da África que vai do Cabo Branco às ilhas Bijagós. Curiosamente, o Cabo Verde que dá nome ao país não se situa nele, mas a centenas de quilómetros a oeste, no Senegal.

Quadro 11 – Aspectos Geográficos de Cabo Verde
Fonte: pt.wikipedia.org

ASPECTOS HISTÓRICOS DE CABO VERDE

Arquipélago que pertenceu a Portugal desde a sua descoberta, como ainda hoje pertencem os arquipélagos dos Açores e da Madeira, tornou-se independente em 1975 e é hoje uma república parlamentarista. Foi descoberto em 1460 por Diogo Gomes ao serviço da coroa portuguesa, que encontrou as ilhas desabitadas e aparentemente sem indícios de anterior presença humana. Começaram a ser colonizadas por Portugal por meio do sistema de Capitánias hereditárias dois anos mais tarde, trazendo escravos da costa da África para plantar algodão, árvores frutíferas e cana-de-açúcar para a ilha de Santiago. Nessa ilha fundaram a cidade de Ribeira Grande, que se tornou muito importante para o comércio de escravos. A importância da cidade cresceu de tal maneira que, em 1541, foi atacada por piratas e, em 1585, pelos Ingleses. Depois de um forte ataque pirata francês, no ano de 1712, a cidade foi abandonada. A posição estratégica das ilhas nas rotas que ligavam Portugal ao Brasil e ao resto da África contribuíram para o facto dessas serem utilizadas como entreposto comercial e de aprovisionamento. Abolido o tráfico de escravos em 1876, o interesse comercial do arquipélago para a metrópole decresceu, só voltando a ter importância a partir da segunda metade do século XX. No entanto já tinham sido criadas as condições para o Cabo Verde de hoje: Europeus e escravos africanos uniram-se numa simbiose, criando um povo de características próprias.

Quadro 12 – Aspectos Históricos de Cabo Verde
Fonte: pt.wikipedia.org

O que percebemos através de outras fontes, já que o filme não fornece tal informação, Cabo Verde nos é apresentado por meio de um plano geral com *travelling* lateral que

descortina as primeiras imagens do país: o mar, a praia com barcos ancorados e crianças cantando. Um corte na imagem e temos outro plano geral mostrando a cidade no “fundo da tela”, através de um recurso cinematográfico conhecido como profundidade de campo²³. Outro corte e o filme manipulando as categorias espaço e tempo nos transporta imediatamente para dentro da cidade marcada por suas formas antigas expressas nas casas e na pavimentação das ruas. Neste cenário, um automóvel marca um contraste devido à sua constituição moderna. Em seu interior está Yano, um nativo individualista e inescrupuloso que enriquece explorando a população da vila. Yano está em busca de Vita, desejando reatar o namoro. Esta é personagem principal do filme, estando prestes a viajar para a França, com o objetivo de complementar seus estudos. Além disso, é acompanhada por uma tradição/maldição de família que a impede de cantar sob pena de perder a vida.

Como vimos no capítulo anterior, a questão da tradição é um tema recorrente na cinematografia africana, sendo que ultimamente, parte considerável dos cineastas optam por um diálogo aberto entre as tradições seculares locais e as influências ocidentais modernas. Na seqüência, Vita dirige-se à igreja católica da cidade captada em plano geral, para se despedir do coral. Como *A minha voz* se trata de um musical, os integrantes do grupo executam um tema que aborda a eleição de um regente para o coral. Dessa forma, os pretendentes se põem a cantar e oferecer suas propostas e argumentos: “eu sou a mais forte e governar é uma questão de autoridade”; “eu passei por três conservatórios, conheço música e governar é uma questão de competência”; “eu sou o mais belo e popular, tudo o que quiserem será de vocês e governar é uma questão de sedução”; “eu sou a mais gorda, mas aparência pouco importa, governar é uma questão de coração e amor”; “protegemos o mundo de ontem e vigiamos o de amanhã, governar é uma questão de tradição”. Além destes versos, outros candidatos julgam-

²³ Em técnica cinematográfica, a definição de profundidade de campo é a seguinte: zona de nitidez que se estende a frente e atrás do ponto de foco. No cinema, este recurso é utilizado largamente, como naquelas cenas clássicas em que o personagem caminha em direção à câmera até ficar em primeiríssimo plano (close) sem mudança de foco (MARTIN, 2003).

se mais aptos por serem mais pobre, ou rico, ou diplomado e até mesmo louco. Impossível não ver nessa disputa, uma metáfora sobre a melhor forma de governo para o país ou mesmo o continente.

Saindo da igreja, temos Vita capturada em planos gerais, inteiros, médios e *closes* e caminhando por um espaço essencialmente urbano, com a praça, a igreja, o hospital e os casebres. Não obstante as construções possuírem marcas evidentes da ação do tempo e não serem símbolos da arquitetura ligada ao capitalismo moderno com seus arranha-céus e tráfego intenso de pessoas e automóveis, temos em *A minha voz* a retratação de um espaço que em muito se distancia daquelas formas monádicas restritas a paisagens naturais tão comuns as películas ocidentais que enfocam a África.

Procedendo a suas visitas de despedida, Vita dirige-se à carpintaria. Sua entrada no local dá-se através do que poderíamos chamar de requinte cinematográfico. Isso porque ao invés de filmar a cena em dois planos, sendo o primeiro mostrando a jovem no exterior do recinto e após o corte, o segundo com ela já na carpintaria, a diretora opta por outro recurso mais elaborado²⁴.

Na carpintaria, executa-se outro tema musical, que se baseia em conselhos dos nativos para Vita. Entre outras coisas sugerem: que volte antes da velhice pois lá eles não tratam bem os seus velhos, apesar de reconhecerem que pelo menos que na França eles pelo menos chegam à velhice; que arranje um marido em Paris e assim jamais passe fome. Além disso, denunciam o tratamento que recebem no estrangeiro alegando que “nossas irmãs mais velhas jamais regressam” e que já foram expulsos de vários lugares. Por fim, com certo tom de lamentação, informam que a maioria ali tem curso superior (economista, engenheiro agrônomo, engenheira informática, bioquímico e piloto) muito embora seus diplomas não

²⁴ A câmera acompanha a personagem através de um *travelling* vertical, que como ressalta Martin (2003, p. 47) “é bastante raro e geralmente só tem a função de acompanhar um personagem em movimento”. Este movimento da câmera eleva-se sobre o muro do local e acompanha a trajetória de Vita. Tais opções estéticas, no campo da linguagem denotam um aparato técnico sofisticado. Neste particular, é interessante lembrar que o filme recebeu o apoio do Fundo Europeu de Desenvolvimento (Comissão Européia), o que interfere na qualidade da filmagem.

terem muito efeito no local, restando apenas as ocupações de “príncipes do ededron” e “ministros estofadores”, ou seja, ofícios da carpintaria. Ao final da música, Vita adverte: “Construam seus caixões, a única coisa certa neste país é a morte”. A música tem suas ambigüidades ao criticar a relação da Europa com imigrantes e com a terceira idade, mas também o reconhecimento da longevidade do velho mundo contraposta à visão pessimista que têm da África expressa na certeza da morte, por exemplo.

Ao sair da carpintaria, Vita recebe pedidos de crianças que denotariam certo estereótipo africano com relação ao exterior do continente: “Traga-nos Nikes, Barbies e Coca-Cola”. Na seqüência, temos Vita em direção ao funeral de um vizinho, um caso raro de octagenário no local, sugestivamente denominado de Sr. Sonho. Nome apropriado quando pensamos na baixa expectativa de vida presente em quase todo o continente. Nesta cena do funeral, temos um debate interessante acerca dos preparativos do funeral que dar-se-ia sob padrões católicos e por isso, o sacrifício de um porco é questionado por um conhecido do morto, alegando que o mesmo era um bom católico. No que é redargüido pelo homem que alega as inclinações animistas do Sr. Sonho. Este diálogo na verdade mostra uma característica muito comum ao continente que é o convívio entre crenças seculares como o animismo e religiões importadas como o cristianismo e islamismo.

Terminado o funeral, acompanhado em plano geral que vai mostrando o cortejo se distanciar lentamente do “olhar da câmera”, temos um corte na imagem e em seguida somos transportados ao Velho Mundo. Um grande plano geral²⁵ e temos Paris anunciada através das imagens referentes²⁶ – a câmera em *travelling* lateral passa pelo ícone arquitetônico da cidade luz: a torre Eiffel. Em seguida o filme introduz os primeiros personagens não africanos, parisienses que como seria esperado em um musical, põem-se a cantar. Neste tema musical, há uma certa apologia à jovem Vita juntamente com a exposição de sua utilidade para aqueles

²⁵ Planos bastante abertos, funcionam para mostrar o espectador a cidade na qual a ação vai se passar (GOUVEA et al, 2006, p. 75).

²⁶ Assunto tratado no capítulo anterior.

franceses: “ela é muito séria, só pensa em estudar”; “ela faz minha contabilidade”; “ela faz minha declaração de impostos”; “ela faz meu trabalho de casa”. Na contramão destas falas, temos a participação de um velhinho que assinala: “não importa, não gosto de pretos”. Enquanto cantam, deslocam-se por espaços tipicamente parisienses como a livraria (onde são citados Sartre e Camus) e a boutique que adequa o vestuário de Vita aos padrões locais. Estas retratações espaciais de Paris vão se distinguir claramente do espaço africano apresentado anteriormente. Ao fotografar livrarias, cafés, boutiques, praças movimentadas, o filme pontua claramente o caráter metropolitano da capital francesa, que em nada se aproxima da simplicidade registrada em Cabo Verde.

Após enamorar-se, Vita vai ao encontro dos pais de Pierre. Em especial, trava diálogo interessante com a mãe do mesmo ao ser inquirida sobre sua nacionalidade. Abdicando de dizer o nome de seu país, Vita opta por informar: “Sou da África Ocidental. De uma antiga colônia como todos os países africanos”. Esta resposta pode representar uma negação ou crítica ao modelo colonialista europeu que criou Estados-nação artificiais. Assim, Vita prefere generalizar o espaço africano como uma vítima da imposição imperialista. Voltando a trama de *A minha voz*, Vita resolve superar seu medo e cantar. Após gravar um álbum ao ceder à forte influência do namorado, a jovem obtém grande sucesso. Neste momento, surpreende a todos, anunciando que deve voltar à sua terra e pagar o preço por ter contrariado a tradição familiar. Temos então a substituição de Paris por Cabo Verde que novamente é registrada em um plano geral no litoral. Na recepção dos amigos, temos uma fala salutar daquele que auto-intitula-se “louco”, quando após verbalizar uma vez mais a frase “o céu está limpo”, profere outra atribuída a Amílcar Cabral²⁷: “A África é sempre África, mas não é o continente negro”. Novamente, o filme rompe com certos estereótipos associados ao continente como aquele que o alcunha de negro.

²⁷ No início do filme temos uma informação que liga o filme a Amílcar Cabral, considerado o pai da independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde.

Vita então anuncia à mãe que gravara um cd e por isso estando fadada à maldição teria que morrer. Apesar do desespero da mãe, não se trata de uma morte real, mas apenas simbólica. É uma morte que, apesar de anunciada no rádio e possuir funeral inclusive com algo inusitado ao olhar ocidental – os caixões temáticos – uma assinatura da cultura local ao lidar com a morte, indica na verdade a fidelidade da jovem às tradições familiares. Porém, ao passo que existe o respeito, há também uma releitura daquela tradição, onde se constata, rejeitando os radicalismos, que não há necessidade de morte verdadeira. Basta simbolizá-la. Por fim, a própria mãe, mais arraigada às tradições, resolve participar da canção final, efetuando portanto o rompimento com a tradição e também morrer simbolicamente, que traz em sua letra uma mensagem que confirma a necessidade de os africanos assumirem novos posicionamentos: “Que faz tu quando algo te impede de avançar? Que faz tu quando te queres deslocar? Quando receias rasgar o livro ao virar a página? E a resposta expressa no refrão: “Atreve-te”. Outrossim, temos na conclusão do filme, outra passagem que deixa clara a tentativa do mesmo de promover uma releitura da relação entre tradição e maldição. Utilizando-se do busto de Almícar Cabral, um grande expoente da tradição e história local local, a autora compõe interessante metáfora, uma vez que durante o filme o busto é levado de um lugar a outro, sem contudo ser fixado. A escolha de um local definitivo para acolher a imagem do herói só ocorre no final do filme, quando o binômio tradição/maldição é reinventado.

Como é característico em alguns filmes africanos das últimas décadas²⁸, *A minha voz* propõe um diálogo aberto entre a tradição e as raízes culturais africanas e as influências externas evitando a afirmação ou negação de ambas. Ademais, retrata personagens africanos sem recorrer a arquétipos comuns à retratação ocidental e ao tratar dos não africanos (no caso, os franceses), o faz renunciando a qualquer tipo de demonização, e embora anuncie uma

²⁸ Abordado no capítulo anterior, o filme *Lé medecin de garife* (1983) também propõe uma aproximação entre a cultura local e as influências estrangeiras.

duvidosa admiração com relação à Vita não abdica de trazer também a aversão, expressa nas falas do velhinho: “Não importa, não gosto de pretos” e no tema musical final “Continuo a não gostar de pretos, mas gosto bem da música”.

NOSSO PAI

Título Original: Abouna

Ano de Produção: 2002

Gênero: Drama

País: Chade/França.

Duração: 85 min.

Direção: Mahamat-Saleh Haroun

Elenco Principal: Ahidjo Mahamat Moussa, Garba Issa, Hamza Moctar Aguid, Koulsy Lamko, Mounira Khalil, Zara Haroun.

Sinopse: Tahir (15 anos) e Amine (8 anos) descobrem ao acordar que seu pai foi embora misteriosamente. A frustração é maior, porque naquele dia, ele devia ser árbitro do jogo de futebol entre os garotos do bairro. Decidem portanto sair à sua busca pela cidade, em todos os lugares em que costumava ir.

Cansados, acabam refugiando-se em salas de cinema, onde um dia, acreditam reconhecer seu pai na tela e roubam as latas do filme e a partir de então uma série de acontecimentos se desdobrar.

Quadro 13 – Ficha técnica de Nosso Pai

Fonte: www.cinefrance.com.br

ASPECTOS GEOGRÁFICOS DO CHADE

O Chade (em francês Tchad) é um país sem acesso ao mar localizado no centro-norte da África. Faz fronteira com a Líbia a norte, com o Sudão a leste, com a República Centro-Africana a sul, com Camarões e Nigéria a sudoeste e com o Níger a oeste. Devido a sua distância do mar e seu clima predominantemente desértico, o país é por vezes referido como o "coração morto da África". O Chade é dividido em três regiões geográficas: a zona desértica no norte, um zona de Sahel no centro e uma área de savana mais fértil no sul. O lago Chade, que deu nome à nação, é uma das regiões mais úmidas do continente africano. O monte mais alto do Chade é o Emi Koussi no Saara e a maior cidade é sua capital N'Djamena. O país abriga mais de duzentos grupos étnicos e lingüísticos. O francês e o árabe são as línguas oficial e o Islã é a religião mais praticada.

Quadro 14 – Aspectos Geográficos do Chade

Fonte: pt.wikipedia.org

ASPECTOS HISTÓRICOS DO CHADE

A região em torno do lago Chade foi cenário de importantes civilizações na Antiguidade. No século XVI é dominada por traficantes de escravos. Em 1905, os franceses ocupam o território e instalam companhias de comércio. Após o fim da II Guerra Mundial, Chade é considerado pela França uma província de ultramar. Em 1960 obtém a independência sob a Presidência de François Tombalbaye.

Quadro 15 – Aspectos Históricos do Chade

Fonte: pt.wikipedia.org

Como ressalta Martin (2003, p. 37) “[...] a maior parte dos tipos de planos não tem outra finalidade senão a comodidade da percepção e a clareza narrativa. Apenas o close e o plano geral têm na maioria das vezes um significado psicológico preciso e não apenas descritivo”. Isso se confirma no início de *Nosso pai*. Um plano geral do deserto, onde se identifica um homem caminhando que em seguida é capturado em plano médio ao interromper o passo. Após captarmos a expressão do personagem, que denuncia uma certa indecisão ao olhar para o local de partida, temos um grande plano geral do deserto e a inscrição do título do filme²⁹. Este jogo de planos cria uma atmosfera de suspense, aguça a subjetividade e nos enche de perguntas, tais como: quem é aquele homem? O que faz sozinho no deserto? Para aonde vai? Por que seu olhar traz um ar de dúvida e tristeza? Talvez o principal responsável por isso seja o deserto, captado em plano geral. Como ressalta Martin (2003, p. 38), o plano geral pode reduzir “o homem a uma silhueta minúscula, o plano geral o reintegra no mundo, faz com que as coisas o devorem, ‘objetiva-o’. Daí uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral bastante negativa”. Essa impressão moral é confirmada a seguir, quando percebemos que o homem retratado no início abandonara seus filhos (Amine e Tahir) e a esposa.

Após as primeiras imagens do deserto, a câmera vasculha a casa e os arredores da moradia dos irmãos Tahir e Amine, denunciando a precariedade de ambos. Ruas sem pavimentação, falta de energia elétrica, habitações em péssimas condições compõem um

²⁹ Inclusive com direito a duas inscrições, sendo uma delas em árabe. Justifica-se pelo fato de o filme se passar no Chade, país situado na região do Sahel e que sofre forte influência da cultura árabe.

quadro que nos remete à carência de infra-estrutura. Todavia, com o decorrer do filme, logo percebemos que não há síntese homogeneizante do espaço geográfico. Na busca pelo pai, os irmãos deslocam-se até a fronteira entre Chade e Camarões³⁰ e em seguida a câmera em *travelling* lateral com plano inteiro, ao acompanhar a corrida dos irmãos, traz outras composições espaciais onde elementos urbanos surgem na tela, como o asfalto das ruas, os automóveis, o comércio, além de moradias em melhores condições. Como acontecerá outras vezes, o filme opta por conceituar o espaço geográfico abdicando de reduzi-lo aos ícones referenciados no imaginário ocidental, como a savana e o deserto. Não é que deixe de mostrá-los, mas indo além, revela a heterogeneidade espacial presente no país, onde formas urbanas convivem com paisagens naturais. Em uma dada seqüência presente no final do filme, temos um bom exemplo. Nesta, a câmera alternando planos gerais, médios e inteiros e com vários *travellings* laterais, registra a fuga de Tahir da escola corânica.³¹ Ao fazê-lo, retrata fielmente a vegetação do país, ao mostrar sucessivamente flora mais densa e úmida³² e outra mais seca, já se aproximando da zona de transição para o clima árido.

Outrossim, o filme apresenta a forte influência da cultura árabe e do Islã no país. Em plano geral do centro da cidade, percebemos vários cidadãos trajando vestes tipicamente islâmicas, isso sem falar na posterior internação dos irmãos em uma escola corânica. Temos, ademais, várias cenas a esclarecerem que modelos etnocêntricos aplicados ao continente não encontram ressonância neste olhar africano. Por exemplo, quando Amine sofre uma crise de asma no início do filme, não é o curandeiro ou feiticeiro a quem a mãe recorre, mas sim à assistência médica-hospitalar, onde naturalmente são prescritos remédios e não chás ou poções. O mesmo ocorre com o adoecimento da mãe que a leva ao hospital psiquiátrico. Denotando outros tipos de investimentos sociais do país, temos em plano inteiro, jovens saindo de uma escola. No cinema, antes do início da exibição do filme, é mostrado um

³⁰ Situada no norte do Chade.

³¹ Espécie de internato onde se ensina a jovens as leis do Alcorão.

³² Área de savana mais fértil situada no sul do país e referida no Quadro 11 “Aspectos Geográficos do Chade”.

africano atendendo ao telefone celular. A câmera voltada para a platéia, mostra o apagar das luzes e naquela sala escura que antecede a exibição do filme continuamos a ouvir a conversa no celular. Nas penumbras do imaginário ocidental, esta seria uma imagem comum a qualquer local do mundo ocidental.

Com relação à outra categoria de análise – os personagens africanos – nota-se que o filme é centrado na história de uma família que sofre forte abalo após o abandono promovido pelo pai. Este fato norteia o desenvolvimento dos personagens. Os filhos, Tahir e Amine, ao tomarem consciência da ausência do pai iniciam um movimento visando o reencontro, seja no sentido físico (por exemplo, quando se deslocam até a fronteira com Camarões) ou psicológico (quando, por exemplo, Amine solicita reiteradas vezes que alguém leia determinado livro como o pai fazia). No cinema, chegam a confundir o personagem do filme com o pai, o que os leva posteriormente a furtar o rolo cinematográfico na esperança de confirmar a hipótese. Com efeito, é justamente essa busca e falta que determinará as tragédias que advirão. Isso porque é o furto que os leva à internação pela mãe na escola corânica como uma forma de punição e reajustamento. Marcada pela falta de recursos, o local é uma expressão típica da vida campestre, registrada em tomadas de rios, estradas poeirentas e atividade agrícola. Neste, a assistência médica inexistente, e quando Amine tem outra crise asmática, acaba falecendo. Tal fato motiva a fuga de seu irmão que leva consigo uma jovem pela qual enamora-se, retornando à sua casa. Na tentativa de selar a união com a garota, Tahir executa um pacto de sangue e em seguida resgata sua mãe do hospital psiquiátrico em que estava internada.

De uma forma geral, podemos notar que o autor não se limita a tatear superficialmente os personagens. Ao contrário, tomando como o eixo a importância da figura masculina na estrutura social e familiar local, desenrola o drama dos personagens. Com efeito, quando ocorre a falta do pai, vem a conseqüente crise e movimento de resgate da figura paterna e

marital expressas na recorrente leitura do livro exigida por Amine, na descompensação da mãe e na estratégia usada por Amine para impedir outra perda, ou seja, o pacto de sangue com sua namorada. Em suma, a abordagem é complexa e busca revelar os personagens de forma mais profunda e verdadeira com seus conflitos, dúvidas, fantasias, amores e ódios.

CONCLUSÃO

Os novos ares impressos pelo surgimento das novas tecnologias no âmbito escolar, ao que tudo indica, parecem ser perenes. Neste cenário, apresenta-se como tarefa hercúlea açambarcar os efeitos que tal mudança vem a trazer no processo de ensino-aprendizagem. O cinema, enquanto um dos vetores destas reformulações, desempenha papel de relevo no que tange a construção de ideologias, visões e imaginações do mundo e de tal forma, não pode ser negligenciado pela escola. Faz-se necessário passar as imagens cinematográficas pelo filtro da crítica e retirar delas o muitas vezes consensual status de verdade, acrescentando dessa forma novas subjetividades à leitura dos filmes.

É importante lembrar que as relações do homem com seu entorno foram profundamente modificadas com a introdução das revoluções imagéticas como a fotografia e o cinema. Estes adventos tecnológicos impactaram diversos campos sociais e o próprio lócus científico. Se nos detivermos sobre a Geografia, veremos a imensa gama de possibilidades nas relações com o cinema, principalmente no que diz respeito ao espaço geográfico. Este, que após ter sido filtrado pelas objetivas parece transmutado, tendo ganhado novas conotações, apropriações e impressões digitais deixadas pelos cineastas. De certo modo, perdeu sua inércia ao ser captado e levado para alhures ampliando a visão do homem sobre o mundo à sua volta.

Não obstante, esta maior familiaridade com o espaço mundial deve ser problematizada, afinal é comum as separações efetuadas pelos espectadores com relação às licenças fantasiosas e mágicas ensejadas por muitos filmes e o que se convencionou chamar de realidade. Nestes casos, a expressão recorrente é “isso é coisa de filme”, usada sempre que a dimensão ficcional ultrapassa o limite realístico. Porém, tal regra não vale para o espaço geográfico. Captado pelo cinema, ganha status de realidade, não importando se as locações fílmicas ocorrem nos locais referidos pela trama. Ocorre pois, de forma muito natural ou

mesmo inconsciente, o ingresso daquelas imagens em nossa cartografia imaginária. Passamos a vinculá-las como puras expressões dos locais aludidos e ponto. Não um ponto de interrogação, mas aquele que encerra, acrítico, sem reflexão.

E indo além, é importante considerar que mesmo as películas que optam por locações reais não são de fato imparciais, uma vez que comportam um olhar prévio, seletivo e carregado de valores, muitas vezes etnocêntricos. Seria este o caso da esmagadora maioria dos filmes ocidentais que tratam da África. Difícil não notar a vinculação entre os espaços geográficos eleitos e as condensadas opiniões que associam o continente à vida selvagem, ao atraso e a exotividade. O ato de fotografar em abundância e quase monoliticamente rios, florestas fechadas, animais selvagens e nativos seminus, é precedido pela idéia que une a África a estes modelos respaldados pelo olhar ocidental. Levanta-se desta conjectura questão relevante, que se assenta na investigação acerca das razões que induzem a este recorrente reducionismo ofertado pelo mundo das imagens com relação às imagens do mundo.

Talvez tal opção resida numa necessária ou opcional didatização que a revolução midiática materializou quando dispôs-se a familiarizar o homem com o espaço mundial. Como seria impossível abarcar toda a complexidade e singularidades deste espaço, delibera-se buscar nas sínteses homogeneizadoras, arquétipos mais inteligíveis e que trariam mais segurança ao público. Tem gênese então, as imagens referentes, verdadeiros ícones sintetizadores que escamoteiam estruturas espaciais intrincadas, dinâmicas e poliformes para dar lugar a estereótipos imagéticos já devidamente acoplados às estruturas simbólicas do outro, daquele que não desfruta da experiência vivida e encontra-se no universo carcerário das imagens. Será então, que essa aproximação do homem com o mundo efetuada pelas mídias, estaria por encerrar a imensa fertilidade das imaginações individuais, singulares, moldadas pelas histórias contadas, por descrições literárias científicas ou ficcionais, ou pelo simples

exercício de fantasiar, sonhar com locais distantes? A objetividade intrínseca da câmera pode dar fim às abstrações imaginárias?

Submetidos à dieta das imagens referentes é natural que nosso olhar encontre-se engessado com relação à percepção do mundo. Se tomarmos o continente africano como exemplo, notamos que as imagens acerca do mesmo tem grande peso na construção de noções deformadas que limitam todo um multifacetado espaço ao primitivismo. Neste ponto reside a importância deste trabalho. Buscar a desconstrução deste olhar impregnado pela lógica ocidental ao vasculhar no horizonte longínquo dos filmes africanos novas tonalidades e concepções sobre questões espaciais, culturais e étnicas do continente. E nestas películas encontrar um novo olhar, aquele que olha para si mesmo e não vê apenas o reflexo da ferocidade da fauna, do verde ofuscante das embrenhadas matas, das habitações que se perdem na noite dos tempos, da pele desnuda, do desalinhado movimento de corpos sob o frenesi de tambores, da libido desenfreada, do primarismo da inteligência; mas que também enxerga o mundo urbano com suas edificações alimentadas pelo capitalismo a conviver com as precárias estruturas periféricas. Ademais, uma visão que não reduz os africanos a meros títeres dos desejos ocidentais, mas que ao adensá-los revela-os em suas ambigüidades, seus medos, dúvidas, rejeitando qualquer redução maniqueísta e resgatando sua humanidade negligenciada muitas vezes pelo mundo ocidental.

Portanto, buscamos neste trabalho mostrar que as percepções geográficas e espaciais que temos do mundo não provém apenas da fonte situada na ciência geográfica instituída, mas que também é depositária dos filmes que assistimos. E ao centrarmos nossa análise em um espaço geográfico específico, aferimos como a sua captação emana e é influenciada por vários matizes culturais, ideológicos, estéticos e locais que geram produtos de imensa heterogeneidade, o que acentua a necessidade de problematizarmos e adensarmos a discussão acerca do poder das representações imagéticas em nossas vidas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ÁFRICA DO SUL. **Origem**: wikipedia, a enciclopédia livre. Disponível em: <pt.wikipedia.com>. Acesso em: 08 nov 2007.

ALBUQUERQUE, Andréa Barbosa. Produção de subjetividades, processos de subjetivação. In: PEIXOTO, Carlos Augusto (Org.). **Formas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Contra-capa, 2004. p. 95-113.

ARQUIVO de filmes: **Abouna**. Disponível em: <www.cinefrance.com.br>. Acesso 02 nov. 2007.

ARQUIVO de filmes: **Caçados**. Disponível em: <www.moviemark.com.br>. Acesso 10 ago. 2007.

ARQUIVO de filmes: **Infância Roubada**. Disponível em: <www.cineclick.com.br>. Acesso 08 nov. 2007.

ARQUIVO de filmes: **Nha Fala**. Disponível em: <www.cinefrance.com.br>. Acesso 02 nov. 2007.

ARQUIVO de filmes: **Uma aventura na África**. Disponível em: <www.cineclick.com.br>. Acesso 10 nov. 2007.

AMANCIO, Tunico. **O Brasil dos gringos: imagens no cinema**. Niterói, RJ: Intertexto, 2000.

ARMES, Roy. O cinema africano ao norte e ao sul do Saara. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p. 191-202.

AUMONT, Jean-Pierre. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BALOGUN, Françoise. A explosão da videoeconomia: o caso da Nigéria. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África**. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 191-202.

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: Escritura, 2007. p. 77-106.

BARBOSA, Jorge Luís. Geografia e cinema: em busca de aproximações e do inesperado. In: _____. **A geografia na sala de aula**. [s. l.]: Contexto, 1999.

BARBOSA, Jorge Luís. A arte de representar como o reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. **Revista Geografia**, Niterói: UFF, II (3), 2000, p.69-88.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

BELLONI, Maria Luíza. **O que é Mídia-Educação**. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000. (Biblioteca Tempo Universitário, 41).

BETTON, Gerard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOUGHEDIR, Ferid. O cinema africano e a ideologia: tendências e a evolução. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África**. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 35-58.

CABO VERDE. **Origem**: wikipedia, a enciclopédia livre. Disponível em: <pt.wikipedia.com>. Acesso em: 08 nov 2007.

CAMPOS, Rui Ribeiro de. Cinema, Geografia e sala de aula. **Estudos Geográficos**, Rio Claro, 4(1): 1-22, junho, 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CASTELLAR, S. M. Vanzella. O Conceito de Espaço: A contribuição da Geografia. In: Antônio Miguel; Ernesta Zamboni. (Orgs.). **Representações do espaço: Multidisciplinaridade na Educação**. Campinas, SP: Autores Associados, 1996, p. 93-112.

CHADE. **Origem**: wikipedia, a enciclopédia livre. Disponível em: <pt.wikipedia.com>. Acesso em: 29 nov. 2007.

CONGO. **Origem**: wikipedia, a enciclopédia livre. Disponível em: <pt.wikipedia.com>. Acesso em: 29 nov. 2007.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. São Paulo: Scritta, 1995. (Coleção Clássica).

COSTA, C. **Ficção, comunicação e mídias**. São Paulo: SENAC, 2002. (Série Ponto Futuro; 12).

DUARTE, Rosália. A pedagogia da imagem fílmica: filmes como objeto de pesquisa em educação. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, 10(1): 205-217, 2000.

DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

DUARTE, Rosália et al. Produção de sentido e construção de valores na experiência com o cinema. In: SETTON, Maria da Graça Jacintho. (Org.) **A cultura da mídia na escola: ensaios sobre cinema e educação**. São Paulo: Annablume: USP, 2004, v.1, p. 37-52.

ESTADOS UNIDOS. **Origem**: wikipedia, a enciclopédia livre. Disponível em: <pt.wikipedia.com>. Acesso em: 18 nov. 2007.

FARIA, Ricardo de Moura. **História**. Belo Horizonte: Editora Lê, 1997.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mídia, estratégias de linguagem e produção de sujeitos. In: ENDIPE. **Linguagens, espaços e tempos no ensinar e aprender**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

FURHAMMAR, L.; ISAKSSON, F. **Cinema e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GEIGER, Pedro P. Ciência, arte e geografia no cinema de David Lynch. GEOUSP. **Espaço e Tempo**, São Paulo, nº. 15, p. 11-18, 2004.

GOUVÊA, Guaracira; RIBEIRO, Leila Beatriz; WILKE, VALÉRIA Cristina Lopes OLIVEIRA, Carmem Irene C. de. **Imagem e Educação**. Rio de Janeiro. Fundação CECIERJ, 2006. (Módulo 1, Volume I).

HISTÓRIA DOS EUA. **Origem**: wikipedia, a enciclopédia livre. Disponível em: <pt.wikipedia.com>. Acesso em: 18 nov. 2007.

JAMENSON, Fredric. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. 4ª ed. Editora da UFRJ, 2006.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 4ª.ed. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

LACOSTE, Yves. **A geografia** – isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra. 3ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

LEANDRO, Anita. Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem: uso inadequado da imagem cinematográfica em atividades pedagógicas reforça estereótipo. **Comunicação & Educação**. (21) São Paulo: CCA, ECA, USP, maio/ago. 2001. p. 29-36.

LIBÂNIO, José Carlos. A escola com que sonhamos é aquela que assegura a todos a formação cultural e científica para a vida pessoal, profissional e cidadã. In: COSTA, M. F. **A escola tem futuro?** São Paulo: DP&A, 2003.

LIMA, Grácia Lopes. Comunicação/educação: a atualidade do tema. **Revista Mídia e Educação**, 2005. Disponível em: <http://www.revistamidiaeducacao.com/2005html>. Acesso em: 14 abr. 2007.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 1997. (Coleção Campo Imagético).

MAGNOLI, ARAÚJO. **Geografia: a construção do mundo**. São Paulo: Moderna, 2005.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 1ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MELLO, L. I. A.; COSTA, L. C. A. **História moderna e contemporânea**. São Paulo: Scipione, 1999.

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

OLIVEIRA JR., W. M. Perguntas à tevê e às aulas de Geografia – crítica e credibilidade nas narrativas da realidade atual. **Anais da 23ª Reunião da ANPEd**. (cd-rom)/ GT Educação e Comunicação, Caxambu, 2000.

PARAIRE, Phillippe. **O cinema de Holywwod**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

RAHIER, Jean Muteba. Imaginações afrocêntricas da África (por americanos): When Black Men Ruled the World, de L.H. Clegg, e Um príncipe em Nova Iorque, de Eddie Murphy. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, 9(2): 51-64, 1999.

RIBEIRO, Leila Beatriz. Modernidade, Cinema e Cenário Urbano. **Os Urbanitas**, 2005. Disponível em: http://www.aguaforte.com/os_urbanitas3/capaindiceurbanita.2006.html. Acesso em: 18 mar. 2007.

RIBEIRO, Leila Beatriz. **Narrativas Informacionais: cinema e informação como invenções modernas**. Rio de Janeiro, 2005. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro/Instituto Brasileiro em Informação Científica e Tecnológica.

SANTAELLA, Lúcia. Os três paradigmas da imagem. In: SAMAIN, Etienne. (Org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac, 2005. p. 295-307.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Editora Hucitec, 1982.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). **O Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 411-440.

SHOHAT, Elia; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). **O Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 115-148.

TEIXEIRA, I. A. C. ; LOPES, J. S. M. **A escola vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

THIANG'O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa no cinema africano? In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África**. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 27-31.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÈTÈ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

ACE Ventura: um maluco na África (*Ace Ventura: when nature calls*). Direção de Steve Oedekerk. EUA: Warner Bros, 1995. 1 DVD (94 min), son, color.

AFRICA dos meus sonhos (*I dreamed of África*). Direção de Hugh Hudson. EUA: Columbia Home Vídeo, 2000. 1 DVD (95 min.), son, color.

AMOR além da vida (*What Dreams May Come*). Direção de Wincent Word. EUA: Universal Pictures, 1998. 1 DVD (113 min.) son, color.

AMOR sem fronteiras (*Beyond Borders*). Direção de Martin Campbel. EUA: Warner Bros, 2003. 1 DVD (127 min.), son, color.

UMA AVENTURA na África (*The african queen*). Direção de Jack Cardiff. EUA: United Artists, 1951. 1 VHS (105 min.), son, color.

A BATALHA de Argel (*La Battaglia di Algeri*). Direção de Gillo Pontecorvo. Argélia/ Itália. 1966. 1 VHS (117 min.), son, p&b.

CAÇADOS (*Prey*). Direção de Darrel Roodt. EUA: Play Arte, 2007. 1 DVD (93 min.), son, color.

CARLOTA Joaquina: a princesa do Brasil (*Carlota Joaquina*). Direção de Carla Camurati. Brasil: Elimar Produções Artísticas, 1995. 1 DVD (100 min.), son, color.

CASABLANCA (*Casablanca*). Direção de Michael Curtiz. EUA: Warner Bros, 1942. 1 VHS (102 min), son, p&b.

CIDADE de Deus (*Cidade de Deus*). Direção de Fernando Meireles, Kátia Lund. Brasil, França, EUA: Globo Filmes/Miramax International, 2002. 1 VHS (130 min.), son, color.

CLEOPATRA (*Cleópatra*). Direção de Jodeph L. Mankienz. EUA, Reino Unido, Suíça : Fox Filmes, 1963. 1 VHS (243 min.), son, color.

CONGO (*Congo*). Direção de Frank Marshall. EUA: Paramount Pictures, 1995. 1 VHS (107 min.), son, color.

DIAMANTES de sangue (*Blood diamond*). Direção de Eduard Zwick. EUA: Warner Bros, 2007. 1 DVD (141 min.), son, color.

ENTRE dois amores (*Out of África*). Direção de Sidney Pollack. EUA: Columbia Home Vídeo, 1985. 1 DVD (150 min.), son, color.

FALCÃO negro em perigo (*Black hawk down*). Direção de Ridley Scott. EUA: Sony Pictures, 2001. 1 DVD (144 min.), son, color.

GHOST: do outro lado da vida (*Ghost*). Direção de Jerry Zucker. EUA: Paramount Pictures, 1990. 1 VHS (128 min.), son, color.

INFÂNCIA roubada (*Tsotsi*). Direção de Gavin Hood. África do Sul: Industrial Development Corporation of South África, 2005. 1 DVD (94 min.), son, color.

INTOLERÂNCIA (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the ages*). Direção de D.W. Griffith. EUA: American Institute, 1916. 1 VHS (163 min.), mudo, p&B.

LÁGRIMAS do sol (*Tears of the sun*). Direção de Antoine Fuqua. EUA: Columbia Pictures, 2003. 1 DVD (118 min.), son, color.

O LIBERTINO (*The Libertine*). Direção de Lawrence Dunmore. Reino Unido. Isle of Man Film, 2004. 1 DVD (114 min.), son, color.

METRÓPOLIS (*Metropolis*). Direção de Fritz Lang. Alemanha: 1926. 1 DVD (138 min), DVD, [19-?]. mudo, p&b. 35 mim.

AS MINAS do rei Salomão (*King Solomon's Mines*). Direção de Compton Bennet e Andrew Morton. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1950. 1 VHS(102 min.), son, color.

A MINHA voz (*Nha fala*). Direção de Flora Gomes. Guiné-Bissau/ França/Portugal/Luxemburgo: Les Films de Mai/Fado Filmes/Samsa Film, 2002. 1 DVD (90 min.), son, color.

NASCIMENTO de uma nação (*The birth of nation*). Direção de D.W. Griffith. EUA: American Institution, 1915. 1 VHS (165 min.), mudo, p&b.

NOSSO pai (*Abouna*). Direção de Mahamat-Saleh Haroun. Chade/França: 2002, 1 DVD (85 min.), son, color.

PERFUME: a história de um assassino (*Perfume: the story of a murderer*). Direção de Tom Tykwer. Alemanha/França/Espanha. Dream Work Pictures, 2006. 1 DVD (147 min.), son, color.

SAHARA (*Sahara*). Direção de Breck Eisner. EUA/Espanha: Paris Filmes, 2005. 1 DVD (124 min), son, color.

SELVAGENS cães de guerra (*The wild geese*). Direção de Andrew V. Mclaglen. Inglaterra: Warner Home Video, 1978. 1 DVD (128 min.), son, color.

SHAKESPEARE apaixonado (*Shakespeare in love*). Direção de John Madden. EUA/ING: Universal Pictures, 1998. 1 DVD (122 min.), son, color.

A SOMBRA e a escuridão (*The ghost and the darkness*). Direção de Stepen Hopkins. EUA: Paramount Pictures, 1996. 1 DVD (110 min.), son, color.

TITANIC (*Titanic*). Direção de James Cameron. EUA: Twentieth Century Fox, 1997. 1 DVD (194 min.), son, color.

WALL street (*Wall Street*). Direção de Oliver Stone. EUA: Fox Filmes, 1987. 1 DVD (125 min.), son, color.