

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

TIAGO DE CASTRO MACHADO GOMES

“PARA AFRICANO VER”

**Cinema na África Colonial Britânica – de sua consolidação ao projeto das
unidades de produção cinematográfica: Bantu Educational Kinema
Experiment (1935-1937) e Colonial Film Unit (1939-1955)**

Niterói
2016

TIAGO DE CASTRO MACHADO GOMES

“PARA AFRICANO VER”

Cinema na África Colonial Britânica – de sua consolidação ao projeto das unidades de produção cinematográfica: Bantu Educational Kinema Experiment (1935-1937) e Colonial Film Unit (1939-1955)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. FABIÁN RODRIGO MAGIOLI NÚÑEZ

Niterói
2016

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

G633 Gomes, Tiago de Castro Machado.

“Para africano ver” – cinema na África colonial britânica – de sua consolidação ao projeto das unidades de produção cinematográfica : Bantu Educational Kinema Experiment (1935-1937) e Colonial Film Unit (1939-1955) / Tiago de Castro Machado Gomes. – 2016.

168 f. : il.

Orientador: Fabián Rodrigo Magioli Núñez.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.

Bibliografia: f. 152-159.

AGRADECIMENTOS

Durante os 24 meses envolvidos nessa pesquisa, pude contar com ajuda de diversas pessoas e nos mais diferentes níveis. Sem elas, esse trabalho certamente não teria sido o apresentado aqui, assim como todo o processo não teria sido tão gratificante. Gostaria, portanto, de agradecer imensamente:

- aos meus pais, Nivia e Fábio, pelo suporte na escolha de uma carreira incerta e difícil.
- ao meu orientador prof. Dr. Fabián Núñez por toda parceria e apoio e por saber respeitar minhas ideias, considerações e escolhas durante todo o processo; pelas críticas construtivas e indicações de leitura constantes.
- aos meus amigos, que sempre perguntavam do andamento do projeto e me incentivavam a seguir em frente, principalmente àqueles que, em diversos momentos, leram, comentaram e revisaram o que escrevi: Thiago Cabrera, Mateus Nagime, Jardel Schettino, Caio Tavares, Fabricio Felice, Grécia Saldanha e Priscila Camilo.
- aos professores e pesquisadores que colaboraram com outros textos, documentos, livros, filmes e tudo mais que foi a base principal desse texto: Tom Rice, James Burns, Rosaleen Smyth, Robert Skinner, Ross Melnick, Laura Fair, Christine Grandy, Jennifer Blaylock e Janaína Oliveira.
- aos funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, em especial àqueles que fizeram parte da minha banca de qualificação e aqueles que estiveram presentes como docentes das aulas que acompanhei: João Luiz Vieira, Rafael de Luna, Mariana Baltar, Fernando Moraes, Beatriz Polivanov, Marco Roxo e Bruno Campanella.

RESUMO

Essa dissertação pretende historicizar, refletir e analisar a atividade cinematográfica nas colônias britânicas na África Subsaariana desde a chegada do cinema até as vésperas das independências. Como característica de todo esse período, podemos observar o domínio de praticamente toda a cadeia cinematográfica pelos colonizadores europeus e seu aliados. Além disso, os britânicos, em conjunto com os governos coloniais, investiram em unidades de produção e difusão que tinham como público-alvo os próprios africanos. Essa atitude inovadora foi responsável por levar, pela primeira vez, o cinema a milhares de nativos, promovendo importantes noções educativas relativas à autossustentabilidade, saúde, alfabetização etc. Essa era, em suma, a promoção do bem estar social promovido em todo o Império Britânico através do cinema. Ao mesmo tempo, no entanto, tais filmes serviram à apologia e propaganda dos discursos imperialistas e colonialistas, apontando, sob seu julgamento, o atraso e a inferioridade da África e dos africanos. Como objeto de estudo mais específico, focaremos em dois dos principais órgãos de produção e difusão nas colônias: 1) o Bantu Educational Kinema Experiment (BEKE), que entre 1935 e 1937 produziu 35 filmes, em sua maioria exibidos em Tanganica, Niassalândia, Rodésia do Norte, Quênia e Uganda e 2) a Colonial Film Unit (CFU), que funcionou de 1939 até 1955 distribuindo filmes na quase totalidade das colônias britânicas na África.

Palavras-chave: cinema; imperialismo colonial; África; Império Britânico; unidades de produção cinematográfica.

ABSTRACT

This dissertation intends to historicize, reflect and analyze the cinematographic activity in the British colonies in sub-Saharan Africa since the arrival of film until the eve of independence. As a characteristic of this entire period, we can notice the domination of practically the entire film chain by European settlers and their allies. In addition, the British and the colonial governments, together, invested in production and distribution units that targeted African audiences. This innovative approach was responsible for taking cinema to thousands of natives, for the first time, fostering important educational notions of self-sustainability, health, literacy etc. This was the development of social welfare politics promoted throughout the British Empire through film. However, at the same time, such films served as an apologia and propaganda of the imperialist and colonialist discourses, pointing out through its judgments, the backwardness and the inferiority of Africa and Africans. As objects of this study, we will focus on two of the main colonial film units in the colonies: 1) the Bantu Educational Kinema Experiment (BEKE), which between 1935 and 1937 produced 35 films, mostly exhibited in Tanganyika, Nyasaland, Northern Rhodesia, Kenya and Uganda and 2) the Colonial Film Unit (CFU), which ran from 1939 to 1955 distributing films in almost all the British colonies in Africa.

Keywords: film; Africa; British Empire; colonial imperialism; film units.

LISTA DE ABREVIATURAS

BEKE – Bantu Educational Kinema Experiment

BFI – British Film Institute

CAFU – Central African Film Unit

CFU – Colonial Film Unit

CO – Colonial Office

COI – Central Office of Information

EMB – Empire Marketing Board

GCFU – Gold Coast Film Unit

NFU – Nigerian Film Unit

FONTES DAS ILUSTRAÇÕES

- Fig. 01: BOAHEN, 2010a, p.348.
- Fig. 02: Área de trabalho do Bantu Educational Kinema Experiment: Niassalândia, Quênia, Rodésia do Norte, Tanganica e Uganda.
- Fig. 03-14: NOTCUTT; LATHAM, 1937.
- Fig. 15-19: Fotogramas do filme *African Peasant Farms – The Kingolwira Experiment e The Veterinary Training of African Natives* (Bantu Educational Kinema Experiment, 1936).
- Fig. 20-23 Fotogramas do filme *The Veterinary Training of African Natives* (Bantu Educational Kinema Experiment, 1936).
- Fig. 24-26: Emblemas da Colonial Film Unit (Periódico *Colonial Cinema*).
- Fig. 27: *Colonial Cinema*, v.9, n.1, mar. 1951, capa.
- Fig. 28: *Colonial Cinema*, v.11, n.4, dez. 1953, capa.
- Fig. 29: *Colonial Cinema*, v.1, n.4, jun. 1943, p.3.
- Fig. 30: *Colonial Cinema*, v.4, n.1, mar. 1946, p.2.
- Fig. 31-32: Fotogramas do filme *Springtime in a English Village* (Colonial Film Unit, 1944).
- Fig. 33-34: Fotogramas do filme *Mr. English at Home* (Colonial Film Unit, 1940).
- Fig. 35: *Colonial Cinema*, v.2, n.5, maio 1944, p.18.
- Fig. 36-37: Fotogramas do filme *Colonial Cinemazine, N° 9* (Colonial Film Unit, 1947).

- Fig. 38-41: Fotogramas do filme *Colonial Month* (Colonial Film Unit, 1949).
- Fig. 42-45: Fotogramas do filme *Nairobi* (Colonial Film Unit, 1950).
- Fig. 46: *Colonial Cinema*, v.1, n.2, dez. 1942, p.4.
- Fig. 47: *Colonial Cinema*, v.2, n.3, mar. 1944, p.10.
- Fig. 48: *Colonial Cinema*, v.10, n.1, mar. 1952, p.22.
- Fig. 49: *Colonial Cinema*, v.1, n.4, jun. 1943, p.2.
- Fig. 50: *Colonial Cinema*, v.1, n.4, jun. 1943, p.3.
- Fig. 51: *Colonial Cinema*, v.5, n.1, mar. 1947, p.3.
- Fig. 52-57: Fotogramas do filme *Mr. English at Home* (Colonial Film Unit, 1940).
- Fig. 58: *Colonial Cinema* (v.3, n.1, mar. 1945, p. 13).
- Fig. 59: *Colonial Cinema* (v.9, n.2, jun. 1951, capa).

**LISTA DAS COLÔNIAS BRITÂNICAS NA ÁFRICA CITADAS AO LONGO DO
TRABALHO (E RESPECTIVOS ESTADOS ATUAIS)¹**

ESTADO COLONIAL	ESTADO ATUAL	NOTAS
África do Sul	África do Sul	
Basutolândia	Lesoto	
Bechuanalândia	Botsuana	
Costa do Ouro	Gana	
Gâmbia	Gâmbia	
Niassalândia	Malawi	
Nigéria	Nigéria	
Quênia	Quênia	
Rodésia do Norte	Zâmbia	
Rodésia do Sul	Zimbábue	
Serra Leoa	Serra Leoa	
Suazilândia	Suazilândia	
Tanganica	Tanzânia	Colônia alemã até 1918 União com Zanzibar em 1964
Uganda	Uganda	
Zanzibar	Tanzânia	Colônia alemã até 1918 União com Tanganica em 1964

¹ Essa lista tem como principal referência a tabela “Cronologia da Independência Africana” disponível em História Geral da África, volume VI, África desde 1935, p. 128-132.

OBSERVAÇÕES

- 1) O termo “iletrado” para adjetivar certo tipo de espectador, utilizado diversas vezes ao longo desse trabalho, é uma tradução para a palavra inglesa *illiterate*. O sentido dado a tal palavra no entanto é diferente do usual – o qual faz referência a “analfabeto” ou “aquele que não sabe ler ou escrever”. O principal difusor de tal expressão, William Sellers, explicará que ela se refere à “pessoas que não tinham acesso a *imagens*, seja fixa ou em movimento” (1953, p.836, grifo nosso), ou seja, pessoas que não sabiam “ler imagens”.
- 2) A maior parte de nossa bibliografia é composta por textos em Inglês, todos os quais traduziremos para melhor fluidez. Optamos, no entanto, por manter em Inglês os nomes das principais instituições e órgãos britânicos, bem como algumas expressões com uso recorrente em nossa língua, por exemplo, Commonwealth.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
O Império Britânico e sua relação com o cinema na África.....	19
Estrutura e metodologia.....	26
1 O CINEMA NA ÁFRICA COLONIAL BRITÂNICA: PRIMEIRAS DÉCADAS	29
1.1 A consolidação do cinema na África colonial britânica.....	30
1.2 O mercado distribuidor e exibidor	34
1.3 O debate sobre o cinema na esfera pública.....	36
1.4 Cinema e educação nas colônias africanas britânicas.....	39
1.5 A censura colonial.....	43
2 BANTU EDUCATIONAL KINEMA EXPERIMENT (1935-1937)	50
2.1 A experiência missionária de John Merle-Davis e a criação do BEKE.....	52
2.2 Produção: características.....	56
2.3 Produção: estágios.....	62
2.2.1 Primeiro estágio.....	62
2.2.2 Segundo estágio.....	63
2.4 Modos de difusão.....	64
2.5 Os filmes do BEKE: boas intenções ou paternalismo e racismo?.....	68
2.6 Pós-BEKE: conclusões, recomendações e sua influência para o cinema colonial.....	73
3 COLONIAL FILM UNIT (1939-1955)	78
3.1 Sob o comando do Ministério da Informação (1939-1946).....	80
3.2 O pós-Guerra e o Central Office of Information (1946-1950).....	86
3.3 Colonial Office e a descolonização (1950-1955).....	90
3.4 O encerramento da Colonial Film Unit e mudanças no discurso oficial.....	93
3.5 Modo de produção.....	97
3.5.1 <i>Raw Stock Scheme</i>	99

3.5.2 Viagens à África.....	102
3.6 Os filmes da Colonial Film Unit.....	104
3.6.1 Os cinejornais em série.....	109
3.7 Modo de difusão.....	115
4 O “OUTRO”: ESPECTADORES ATRASADOS, TÉCNICA ESPECÍFICA....	123
4.1 O “Outro” espectador.....	125
4.2 A “Outra” técnica.....	131
4.4 Vozes resistentes.....	136
CONCLUSÃO.....	143
Aspectos e impactos positivos.....	144
Aspectos e impactos negativos.....	147
Considerações finais.....	151
BIBLIOGRAFIA.....	153
FILMOGRAFIA.....	161
ANEXOS	
Lista de filmes produzidos pelo Bantu Educational Kinema Experiment.....	162
Linha do tempo (1884-1962).....	163

O cinema uniu narrativa e espetáculo para contar a história do colonialismo sob a perspectiva do colonizador.

Robert Stam e Ella Shohat (2006, p.141)

Como podemos melhor usar essa arma [o cinema] em nosso ataque contra a doença, a ignorância, a superstição e o analfabetismo?²

G. B. Odunton (*Colonial Cinema*, v.8, n.2, jun. 1950, p.30)

² Essas e as demais citações originalmente em inglês ao longo do trabalho são todas traduções nossas.

INTRODUÇÃO

O cinema chegou a quase toda a África logo posteriormente ao que historicamente se convencionou como as primeiras sessões de cinema, ocorridas em 1895, na França (com os irmãos Lumière) e na Alemanha (com os irmãos Skladanowsky). Assim como em praticamente todo o mundo, nos primeiros anos do século XX, a maioria das capitais e algumas outras cidades africanas já recebiam espetáculos que exibiam filmes de pequena duração projetados por diferentes aparelhos. A história do cinema na África se inicia em 1896, quando Carl Hertz, mágico norte-americano, foi provavelmente o primeiro a projetar imagens em movimento (com um “teatrógrafo”³) em todo o continente⁴. Essa exibição ocorreu na África do Sul em 9 de maio para a imprensa e no dia 11 de maio, aberta ao público pagante – ambas no *Empire Theatre of Varieties*, em Joanesburgo (HERBERT; MCKERNAN, 1996). Alguns meses depois, ainda em 1896, houve exibições do cinematógrafo dos irmãos Lumière nas cidades de Alexandria e Cairo, no Egito e em Argel e Orã, na Argélia (SHAFIK, 2007, p.10). Segundo Roy Armes (2006, p.21), outras exibições ocorreram em Túnis (Tunísia) e Fez (Marrocos) em 1897, em Dakar (Senegal) em 1900 e em Lagos (Nigéria) em 1903.

Paralelamente à chegada do cinema, outros processos desenrolavam-se e atingiam seu apogeu no início do século XX: “a dominação colonial dos povos nativos, o controle científico e estético da natureza – por meio de esquemas classificatórios –, a apropriação capitalista dos recursos e a organização imperialista do planeta sob um regime pan-óptico” (STAM; SHOHAT, 2006, p.141). A colonização da África, caracterizada pela conquista, ocupação, instauração de um sistema político governamental e posterior exploração, foi iniciada de forma mais intensa a partir das últimas décadas do século XIX e levada a cabo pelas principais potências europeias. O chamado imperialismo colonial⁵ esteve ancorado em teorias econômicas, psicológicas e diplomáticas (UZOIGWE, 2010) as quais mobilizavam e

³ Teatragrafo (*theatrograph* em língua inglesa) é uma invenção do inglês Robert William Paul, apresentado ao público londrino em 1896. Trata-se de um projetor de imagens em movimento bastante parecido com o cinematográfico dos irmãos Lumière, com a diferença de que este último também funcionava como câmera. O teatrógrafo é conhecido por ser o primeiro projetor britânico a ser comercializado, se tornando um grande sucesso ao redor do mundo.

⁴ Carl Hertz se tornou popular por utilizar imagens em movimento como parte de seu show de mágica. Segundo o próprio, foi o primeiro a sair da Inglaterra com um projetor de imagens – o qual ele se refere como cinematógrafo, apesar de ser um teatrógrafo. Em sua autobiografia, Hertz diz ter comprado e recebido instruções de seu funcionamento com o próprio inventor, Robert William Paul. A versão de Paul, no entanto, é de que Hertz roubou uma de suas máquinas. Após passagem pela África do Sul, Carl Hertz continuou sua viagem pelo sul, sendo também o responsável pela primeira projeção cinematográfica na Austrália em agosto de 1896.

⁵ Por imperialismo colonial nos referimos ao domínio exercido por certas nações sobre outras, baseado diretamente em um controle político (e consequentemente econômico, social e cultural) envolvendo anexação de território e perda de soberania dos “colonizados”.

explicitavam discursos comuns à época, como a necessidade da expansão econômica capitalista e a suposta “supremacia da raça branca”.

Entre o final do século XIX e o início do século XX, com exceção da Libéria e da Etiópia, toda a África sofreu uma divisão sociopolítica e geográfica que não respeitou a autonomia e pluralidade de seus povos e culturas – e que perdura quase inalterada até hoje. Foi, portanto, no mesmo momento da chegada dos primeiros filmes, que também o colonizador começou a impor sua presença em todas as esferas da atividade humana africana de forma mais agressiva e direta. Lembremos, por exemplo, que cerca de apenas uma década separa a partilha da África na Conferência de Berlim (ocorrida entre 1884 e 1885) das primeiras exhibições cinematográficas no continente.

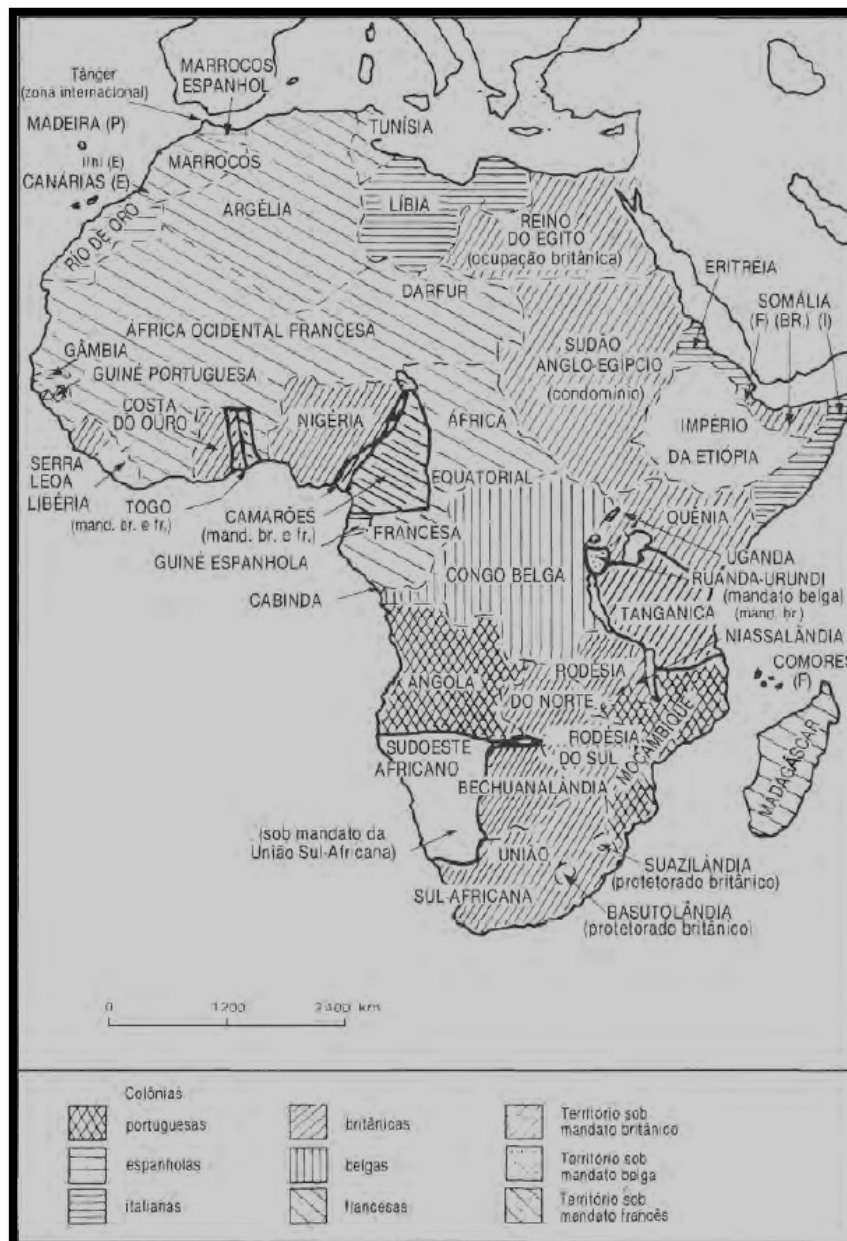


Figura 1: A divisão geográfica do continente africano após a Primeira Guerra Mundial.

Dessa maneira, nesse trabalho, faz-se necessário desenvolver nossas reflexões a partir de três pontos convergentes: o cinema, o imperialismo colonial e a modernidade.

A modernidade, “como expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva ou como uma fórmula abreviada para amplas transformações sociais, econômicas e culturais” ocorrida entre as viradas dos séculos XIX e XX, trouxe como seu maior símbolo o cinema (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p.17). Para Eric Hobsbawn (2009, p.370), o cinema é “a primeira arte que não poderia ter existido a não ser na sociedade industrial do século XX e que não tinha paralelo ou precedente nas artes anteriores – nem sequer na fotografia, que podia ser considerada apenas uma alternativa ao desenho ou pintura”. Dessa maneira, em nosso estudo, há o entendimento de que a atividade cinematográfica surgiu e prosperou, dentre outras razões, graças às transformações políticas, econômicas e sociais que se haviam iniciado ainda no final do século XIX, como o aumento da população e a migração para as cidades – criando uma audiência de massa, reconfiguram o mercado de bens de consumo e estimulam novas formas de lazer e entretenimento. O surgimento e a difusão do cinema foi, portanto, “inevitável e redundante” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p.18).

O forte espelhamento e interdependência entre cinema e modernidade estão aí, mesmo que resumidamente, desenvolvidos. Onde entra então o imperialismo colonial em nossa tríade? Primeiramente e de forma direta, o imperialismo colonial propiciou o controle quase absoluto do mercado cinematográfico africano pelos países com indústrias cinematográficas economicamente mais significativas como Estados Unidos da América, França, Alemanha e Grã-Bretanha. Com exceção mais evidente do Egito⁶, a produção, a exibição e a distribuição – além da técnica, dos equipamentos e dos materiais filmicos (escolas profissionalizantes, câmeras, filme virgem e etc.) – estiveram nas mãos de empresários e gestores estrangeiros desde cedo, apoiados em governos coloniais que deveriam se submeter às leis e ordens da Metrópole e de seus aliados.

Em segundo lugar, vários filmes passaram a disseminar os mesmos discursos correntes que justificavam a colonização e rogavam a necessidade de modernização da África. Ademais, é importante observar que tais discursos possuíam uma forte ligação à imagem. Acerca desse assunto, Aboubakar Sanogo (2011, p.227), nos lembra, por exemplo, que “o colonialismo é uma ordem do visível. É uma iniciativa que busca a ordem e consiste em ordenar o mundo visível de uma maneira particular, um modo de arranjo do visível ao redor do princípio de dominação. Isso explica sua relação com a imagem”.

⁶ O desmontamento no Egito de uma indústria cinematográfica nacional mais consistente remonta à década de 1930. Ver, por exemplo, BORAIE. 2008.

Sendo utilizados a favor do processo colonizador, diversos filmes passaram então a propagar ideias relativas a uma diferença praticamente ontológica entre povos e culturas, ou seja, a superioridade da raça branca e o atraso e a incivilidade do continente africano de maneira geral. Muitos títulos eram meros melodramas ou aventuras coloniais que, como produtos comerciais, se aproveitavam do exotismo da “distante” África. Já outros estavam mais diretamente ligados à noção de propaganda imperial e a uma produção financiada pelo Estado, no entanto, igualmente nociva. Segundo Melissa Thackway,

O cinema tinha a dupla vantagem de demonstrar a superioridade tecnológica do colonizador, e reproduzir e consagrar o imaginário da África que há muito se propagava nos discursos “científicos” e racistas ocidentais. [...] Ele ajudou a determinar não somente como as audiências ocidentais, que tinham pouco ou nenhum contato com africanos, imaginava a África e seus habitantes, mas também, mais prejudicialmente, como as audiências africanas expostas a esses filmes viam a si mesmas. (THACKWAY, 2003, p.31)

Para além da propagação desse imaginário racista e eurocêntrico, muitos filmes também foram produzidos e difundidos como veículos de possíveis soluções para os desvios e problemas do continente africano. Desenvolvia-se assim a ideia de filmes educativos, filmes de saúde e outros, que poderiam levar conhecimento e progresso às suas audiências. Em resumo, o cinema apontava conjuntamente tanto a inferioridade e as adversidades da África e dos africanos quanto os caminhos e opções para a superação de tal cenário.

É preciso pontuar, no entanto, que o cinema foi apenas um dos meios utilizados pelos Impérios ao redor do mundo para promover, justificar e manter sua dominação política, social, econômica e cultural durante o período colonial iniciado no final do século XIX. A ele, é possível acrescentar a literatura, a pintura, a fotografia, as exposições universais e outras formas de expressão cultural que compartilhavam e difundiam, há séculos, ideias e discursos demasiadamente céticos e pessimistas acerca do mundo “não-ocidental”⁷. Em todos, é possível claramente perceber uma presença hegemônica do discurso eurocêntrico⁸.

⁷ O cinema inclusive esteve fortemente presente nas exposições universais, colaborando com uma perspectiva de valorização do colonialismo e do imperialismo. Sobre o assunto, ver MORETTIN, 2014 e outros diversos artigos do mesmo autor.

⁸ O continente africano foi e continua sendo provavelmente o mais afetado pelo legado eurocêntrico e sua conformação do mundo de forma hierárquica, estando a África (principalmente ao sul do Saara) na última escala dessa hierarquização. “Atrasados”, “selvagens”, “ingênuos” e “exóticos” são apenas alguns dos adjetivos usados para se referir aos povos africanos, principalmente a partir da segunda metade do século XVI, com o advento do tráfico de escravos conforme o mecanismo econômico conhecido como Mercantilismo. Ver SHOHAT; STAM. 2006.

Diversos autores se dedicaram (e se dedicam) a tratar da relação entre imperialismo, colonialismo e cultura. John M. Mackenzie, por exemplo, tem se esforçado em repensar certas concepções da historiografia clássica, como as que afirmam a ligação do imperialismo popular apenas a noções de classe ou que esse tenha ocorrido somente até a Primeira Guerra Mundial. Retratar o Império Britânico nos livros *Imperialism and Popular Culture* e *Propaganda and Popular Empire: Manipulation of British Public Opinion 1880-1960*, o autor realiza um esforço de revisão histórica ao afirmar que

Nas tormentas econômicas dos anos do entre guerras foi possível novamente, assim como no final do século XIX, retratar o Império como uma salvação do declínio. Literatura infantil, textos educativos e rituais nacionais direcionados para esses fins foram somados às poderosas novas mídias como o cinema e o rádio. Mesmo que a ideia de propaganda oficial tenha, em certa medida, sido desacreditada pela guerra, esses foram anos em que o negócio de relações públicas, propaganda, publicidade e censura chegaram ao auge. (MACKENZIE, 1989, p.8)

Apesar da imbricação e da comparação entre esses processos e do claro uso do cinema pelos Impérios – enquanto Estado ou iniciativa privada, em via de apoio mútuo – para justificar, manter e expandir sua dominação, a relação entre cinema e imperialismo colonial ainda tem aparecido timidamente nos estudos de cinema, a nosso ver. Em *Crítica da imagem eurocêntrica*, Robert Stam e Ella Shohat afirmam que “o menos explorado dentre todos os notórios “acazos” – os começos conjugados de cinema e psicanálise, de cinema e consumismo, de cinema e nacionalismo – tem sido justamente, a coincidência da ascensão do cinema com o apogeu do imperialismo” (2006, p.141). Buscando preencher parte dessa lacuna, apresentamos a seguir nosso objeto de estudo de forma mais clara.

O Império Britânico e sua relação com o cinema na África

Em seu auge, o Império Britânico foi, em toda a História, o maior do mundo em termos territoriais. Durante todo o século XIX e o início do século XX, era também a mais relevante potência econômica e política⁹. Seus territórios encontravam-se espalhados pelos cinco continentes, mas principalmente na Oceania, na Ásia e na África. Nesse último, após a

⁹ Entre o final da década de 1910 e os primeiros anos da década de 1920, o Império Britânico atingiu seu apogeu. Ele era então um conjunto de 58 países com cerca de 34 milhões de km² e mais de 400 milhões de pessoas. Segundo Niall Ferguson, o Império “governava aproximadamente um quarto da população mundial, cobria quase a mesma proporção da superfície terrestre do planeta e dominava praticamente todos os oceanos. [...] Foi o maior de todos os tempos, sem exceção.” (FERGUSON, 2010, p.9).

Primeira Guerra Mundial, os britânicos controlavam territórios na região setentrional (Egito e Sudão), na costa ocidental (Nigéria, Costa do Ouro, Camarões Britânicos, Togolândia Britânica, Gâmbia e Serra Leoa), na região central e costa oriental (Somalilândia Britânica, Quênia, Tanganica, Zanzibar, Niassalândia, Uganda, Rodésia do Norte e Rodésia do Sul) e finalmente, também controlavam a área mais ao sul do continente, a saber, o Sudoeste Africano, Basutolândia, Bechuanalândia, Suazilândia e União Sul-Africana (ver figura 1, pg. 15 e tabela 1, p.8).

Ademais, a Grã-Bretanha foi o principal Estado liberal investidor no cinema ao promover, desde o início do século XX, políticas cinematográficas, tanto para si, núcleo do Império, quanto para seus territórios e domínios além-mar. Tal interesse surgiu principalmente através da constatação de que o cinema poderia ser um importante aliado de amplas políticas imperiais, como o intercâmbio econômico e o interesse na manutenção do *status quo* colonial. O Jubileu de Diamante da rainha Vitória, em 1897, por exemplo, encenado para reafirmar o poderio militar e econômico e a grande extensão do Império foi, de acordo com Ian Christie (2011, p.25), filmado por diversas companhias e exibido na Grã-Bretanha e em todo o mundo, “se tornando o primeiro tema internacional das imagens em movimento”.

Da mesma forma, o cinema esteve intimamente relacionado às políticas imperiais britânicas, estando presente na documentação e veiculação dos mais importantes conflitos da época, como a Primeira Guerra Mundial (cf. HAGGITH; SMITH, 2011), nas populares exposições universais (cf. RICE, 2011) e até como estímulo e parte do tráfico ultramarino, a partir do envolvimento de partidos e órgãos governamentais na criação de organismos como o *Empire Marketing Board* (EMB) (cf. GRIEVESON, 2011a; ANTHONY, 2011).

Para além de todo esse quadro, uma característica singular dos britânicos foi o desenvolvimento de uma política cinematográfica específica destinada a agir diretamente nos súditos que viviam nos domínios, colônias e protetorados. Na África, diferentemente de outros grandes impérios europeus como o Francês e o Português¹⁰, os britânicos investiram

¹⁰ De acordo com Manthia Diawara (1993, p.22), “o franceses não possuíam nenhuma política para produção cinematográfica que fosse especialmente planejada para seus subordinados na África”, enquanto “os portugueses limitaram sua produção a cinejornais mensais feitos para propaganda colonialista e filmes pornográficos produzidos nas colônias por Portugal e África do Sul [...] com uma limitada infraestrutura de produção” (ibidem, p.88). O Império Belga foi provavelmente o único que, além do Império Britânico, promoveu importantes políticas cinematográficas coloniais na África que não fossem exclusivamente leis de censura de filmes ou facilitação de uma produção comercial hegemônica (europeia ou norte-americana) em terras africanas. Os belgas igualmente instalaram unidades de produção para produzir filmes específicos ao público africano, incorporando inclusive africanos nativos ao trabalho, a exemplo do *Film and Photo Bureau*, estabelecido em 1947 no Congo Belga. (ibidem, p. 13).

em unidades de produção e difusão, tendo por público-alvo os próprios africanos. Essa atitude inovadora foi responsável por levar, pela primeira vez, o cinema a milhares de pessoas e por divulgar e promover importantes noções educativas de autossustentabilidade, saúde, higiene, agricultura e etc. Essa era, em suma, a promoção do bem estar social promovido em todo o Império Britânico através do cinema. Ao mesmo tempo, no entanto, tais filmes serviam à apologia e propaganda do imperialismo e do colonialismo. Em tais exhibições, por exemplo, práticas, tradições e valores ocidentais eram expostos como os únicos corretos, como é o caso do curta-metragem *The Veterinary Training of African Natives* (1936), sobre o treinamento de profissionais veterinários em Tanganica e de *Mr. English at Home* (1940), sobre um dia na vida de uma típica família inglesa, além de tantos outros.

Era parte do discurso cinematográfico dessas unidades de produção, entre tantos outros itens, justificar e manter o domínio colonial para o maior número possível de espectadores, acalmando possíveis rebeliões ou lutas pela liberdade ao representar a bandeira civilizatória como carregada pela Grã-Bretanha – mais avançada em termos tecnológicos e econômicos do que os territórios na África. Além disso, acreditando que os seus súditos nas colônias eram mais suscetíveis e influenciados pelas imagens em movimento do que os povos ocidentais, os britânicos tornaram o cinema parte de outros esforços, como a necessidade de barrar a crescente influência norte-americana a partir do século XX ou ainda a busca pelo apoio das colônias e seus exércitos na Segunda Guerra Mundial.

Apesar disso, o corpus fílmico deste estudo não deve ser entendido somente dentro da lógica de seu contexto histórico e político, mas também por seus elementos estéticos e formais, singulares e significativos em si mesmos. Dentro das unidades de produção coloniais, dirigentes e realizadores possuíam considerações claras acerca de qual deveria ser a *linguagem cinematográfica específica* para o público africano. Neste trabalho, a partir de análises que prezarão conjuntamente forma e conteúdo, perceberemos a maneira segundo a qual tais produções continham traços oriundos da relação colonial, como por exemplo o racismo.

Escolhendo o cinema coordenado e patrocinado (parcial ou totalmente) pelos aparatos estatais do Império Britânico e feito especificamente para as plateias africanas como nosso objeto de estudo, iremos atestar e reforçar a ideia de que o cinema até a metade do século XX pode ser analisado em uma relação intrínseca com o imperialismo colonial e a modernidade. Para isso, iniciaremos nosso percurso quando do surgimento de um pensamento sistemático acerca do uso do cinema nas colônias na década de 1920, e o encerramos em 1955, pouco antes das independências das colônias britânicas e ano de grandes acontecimentos, como a

Conferência de Bandung e a formação de uma nova política global: a ascensão do chamado Terceiro Mundo.

Debruçar-nos-emos mais especificamente em dois estudos de caso, analisando os filmes e a reconstituição da trajetória de dois dos principais órgãos de produção e difusão coordenados pelos britânicos na África: 1) o Bantu Educational Kinema Experiment (BEKE), uma das primeiras unidades de produção local na África, que entre 1935 e 1937 produziu 35 filmes, em sua maioria exibidos em Tanganica, Niassalândia, Rodésia do Norte, Quênia e Uganda e 2) a Colonial Film Unit (CFU), em operação entre 1939 e 1955, produzindo e distribuindo cerca de 200 filmes específicos para os “súditos nativos” não somente para a quase totalidade das colônias africanas britânicas, mas também outros tantos domínios e territórios além-mar. Nossa escolha deve-se, no caso do BEKE, a seu pioneirismo e por ser referência posterior a outras unidades e, no caso da CFU, por sua extensão em termos de produção e tempo de funcionamento.

De acordo com James Burns, diferentemente do que pode ser normalmente presumido, a sala de cinema “não foi o local onde a maioria dos africanos foram introduzidos às imagens em movimento” (BURNS, 2006, p.68). Em verdade, grande parte da população nas colônias britânicas não possuía acesso de fato à sala de cinema. Basta considerarmos os grandes índices populacionais nas áreas rurais – considerado um espaço sem cinemas – e o pequeno número de salas próprias para exibição nas zonas urbanas até as décadas de 1940 e 1950. Dessa maneira, foram as unidades de produção (sejam as britânicas, ou as locais/africanas – estas últimas surgidas a partir dos anos 1950¹¹), as atividades missionárias e outras ações alternativas de produção e difusão que verdadeiramente levaram pela primeira vez o cinema a diversas pessoas na África Britânica.

Dessa maneira, cinejornais, noticiários, filmes institucionais patrocinados por órgãos governamentais (documentários ou ficções) e tantos outros exemplos que diferem do longa-metragem comercial convencional foram, em muitos casos, as principais imagens em movimento vistas por grande parte da população na África até meados do século XX. Em um momento anterior ao advento da televisão, o cinema era responsável não só por entreter seu público, mas informar, instruir, “civilizar”, entre outras funções. Essas imagens estão impregnadas de discursos, sejam eles oficiais ou de grupos da sociedade, constituindo – sob

¹¹ Além do BEKE e da CFU, algumas outras unidades de produção estiveram em funcionamento na África Britânica nesse período. Apenas para citar algumas, temos a *Central African Film Unit* (CAFU) na chamada África Britânica Central: Rodésia do Sul, Rodésia do Norte e Niassalândia; a *Gold Coast Film Unit* na Costa do Ouro e a *Nigerian Film Unit* na Nigéria. Para saber mais sobre essas e outras unidades, ver: BURNS, 2002; SMYTH, 1983 e também as entradas específicas para cada uma dessas unidades no endereço eletrônico. <http://www.colonialfilm.org.uk/>.

um olhar crítico e reconhecedor de que se trata de representações – uma espécie de recorte daquelas “realidades”. São, nesse sentido, importantes documentos históricos e fontes de pesquisa para diversas áreas do conhecimento e se conectam a uma necessidade de revisão historiográfica dos estudos contemporâneos de cinema. Busca-se olhar tanto para “outras imagens/outros filmes”, quanto para novos aspectos de fenômenos sociais adjuntos ao cinema: a recepção, a localização e arquitetura das salas de cinema, o papel das cinematecas, dos cineclubes etc.

Buscando uma bibliografia que vislumbresse o cinema em conjunção ao imperialismo e ao colonialismo, encontramos uma gama de livros que, embora pouco expressiva em termos quantitativos, reflete a pluralidade de Estados envolvidos nessa dinâmica. Há bons estudos desenvolvidos sobre praticamente todos os cinemas “coloniais”, “colonialistas¹²” ou “imperiais”, para utilizar as expressões mais utilizadas em tais pesquisas. No entanto, a maior parte dessas pesquisas trata fundamentalmente do fenômeno do cinema colonial promovido pela iniciativa privada, ou seja, produções desenvolvidas dentro da lógica industrial do cinema dominante ocidental. São, em sua maioria, filmes de gênero (geralmente o melodrama ou a aventura), que se passam nas então colônias e visavam uma plateia senão global, do próprio país produtor. Em alguns casos e somente posteriormente esses filmes alcançavam as plateias coloniais, numericamente pouco expressivas e com menor renda¹³. É possível afirmar que tais filmes funcionaram como importantes construtores de identidades nacionais ocidentais: ao representar histórias com personagens opostos tais como o mocinho-europeu-branco-superior e o vilão-africano/asiático-inferior, reforçavam o ideal de Estado-nação

¹² Alguns pesquisadores como Femi Shaka (1995) fazem uma distinção entre cinema colonialista (o cinema privado/comercial, baseado em estereótipos e traços racistas), e cinema colonial (patrocinado por agências governamentais e não governamentais, sendo mais instrutivo e educativo e, portanto, considerado menos danoso). O cinema colonial, segundo o autor, teria inclusive influenciado o “surgimento” do cinema africano nos anos 1960 e seu caráter didático. Tendemos a não concordar com esse antagonismo e utilizaremos somente o termo cinema colonial em nosso trabalho por não reconhecer tantas diferenças ideológicas entre os dois tipos de produção como o autor argumenta haver.

¹³ Há algumas exceções ao quadro recorrente das plateias coloniais inexpressivas. A Índia, por exemplo, possuía uma indústria cinematográfica independente e, nesse caso, mais forte do que a da própria Grã-Bretanha, enquanto a África do Sul (então União Sul-Africana) já possuía, no final da década de 1910, entre duas e três centenas de salas de cinema (BURNS, 2013, p.33), um número expressivo para a época. Já no restante da África subsaariana, desde o início do século XX até hoje, o número de salas de cinema é um dos menores do mundo. Embora os números fornecidos por pesquisadores sejam variáveis e por vezes inconclusivos, Robert Sklar afirma que “no fim dos anos 1930, havia apenas 16 salas na chamada África Oriental Britânica e seus fregueses eram quase todos europeus” (1978, p.265). Por essa razão, tais produções não ambicionavam preferencialmente tais mercados, considerados secundários. Não estamos afirmando que tais filmes não fossem populares nos mercados secundários ou que estes não fossem importantes economicamente. Exemplificando, há vasta literatura acerca da popularidade de filmes como Tarzan em toda a África. Inclusive Frantz Fanon e Edward Said utilizam esse caso em alguns de seus textos para problematizar a questão de certa representação da África e como os africanos estão suscetíveis a ela.

européu a partir do difundido conceito de “comunidade imaginada” cunhado por Benedict Anderson (2008).

Nosso objeto de estudo, porém, difere desses filmes e do que poderia ser considerado um cinema comercial e industrial, principalmente se olharmos pelo viés econômico quanto a seu modelo de produção, exibição e distribuição. Os títulos produzidos pelos órgãos governamentais britânicos, por exemplo, não tinham como finalidade principal e direta o retorno ou o lucro¹⁴. Conforme veremos, motivos econômicos pouco guiaram a produção colonial britânica e o que estava em jogo era essencialmente a manutenção do *status quo* colonial. Nesse sentido, os filmes coloniais também fazem uso dos estereótipos e pressupostos racistas e “refletem a imagem do colonizador”, citando o diretor Luc de Heusch na UNESCO em 1962 (apud BURNS, 2002, p.60).

Além da relevância em sua própria época, as unidades de produção colonial causaram grandes impactos nas produções dessas nações após seus encerramentos. Estudá-las não é importante somente para esclarecer o passado, mas igualmente ajuda a compreender o período pós-colonial e até contemporâneo. De acordo com Manthia Diawara (1992, pp.5-7), após a independência, com exceção de Gana (anteriormente Costa do Ouro) e Nigéria, outros países da África Anglófona não se esforçaram para integrar o cinema em sua política cultural, seja como elemento essencial de desenvolvimento social ou de entretenimento. Porém, tanto na Nigéria quanto em Gana, o treinamento de técnicos e realizadores nas escolas e unidades de produção colonial foi responsável pelo surgimento da primeira geração de cineastas africanos anglófonos subsaarianos. Os nigerianos e ganenses também incorporaram as estruturas de produção das unidades britânicas e africanas como câmeras, estúdios e laboratórios. A atual relevância das indústrias cinematográficas de ambos países pode ser facilmente ligada à conscientização quanto à importância do investimento cultural – no cinema (e também na televisão) – já no período colonial¹⁵.

É sobretudo nossa intenção chamar atenção para a dimensão do cinema na África colonial, pois, geralmente, a questão da historiografia africana é abordada sob uma perspectiva do “pós-independência”, na qual importam somente as manifestações cinematográficas surgidas a partir das décadas de 1960 e 1970. Roy Armes (2006, p.3), por exemplo, diz que “o cinema africano é fundamentalmente uma atividade e uma experiência

¹⁴ No entanto, como faziam parte de uma política mais ampla dentro do Império Britânico também podemos relacioná-los às políticas econômicas deste. Filmes educativos sobre a erradicação de doenças, por exemplo, tinham a vantagem de diminuir o custo com saúde nas colônias, ao passo que podiam ajudar a aumentar a produtividade dos trabalhadores.

¹⁵ Ver BALOGUN, 2007.

pós-colonial”. Para grande parte dos teóricos e historiadores do cinema africano, o cinema da África é considerado uma atividade pós-colonial, pois com exceção de Tunísia e Egito, que tiveram seus primeiros filmes (considerados) nacionais feitos na década de 1920, todas as outras nações na África tiveram de aguardar a independência para iniciar suas produções locais¹⁶. Ao concordar aparentemente com a noção de cinema africano na perspectiva do historiador Georges Sadoul (apud DIAWARA, 1992, p.VII) ao definir filmes africanos como os “produzidos, dirigidos, fotografados e editados por africanos e estrelando africanos que falassem línguas africanas”, Armes deixa de lado importantes experiências ocorridas ainda na era colonial como as produções que fazem parte dessa pesquisa e os documentários e ficções realizados pelos/para os movimentos de independência em Angola, Guiné-Bissau e Moçambique por diretores estrangeiros¹⁷.

Preferimos incorporar o cinema colonial como parte ainda que diferenciada do “cinema africano” em uma perspectiva semelhante às de Manthia Diawara em *African Cinema: Politics and Culture* (1993) e Nwachukwu Frank Ukadike em *Black African Cinema* (1994) ao dedicar grande parte de suas pesquisas aos cinemas pré-independências¹⁸. Da mesma forma que Diawara e Ukadike, entendemos que o cinema colonial é um período essencial na compreensão da história do cinema no continente africano, pois os realizadores e as produções locais, despontados pela primeira vez após as independências, procuram justamente romper com o imaginário e os estereótipos racistas reencenados por tantos filmes coloniais (e obviamente também pelo cinema *mainstream* norte-americano e europeu). Os cinemas pós-coloniais africanos são portanto, em grande medida, uma resposta ao cinema colonial feito pelos europeus em seus nomes. Era preciso buscar a “descolonização da mente” como roga Ngugi Wa Thiong’o (2007) e retomar a representação da subjetividade africana.

¹⁶ Na Tunísia, Albert Samama-Chikli foi o cineasta pioneiro dirigindo o curta *Zohra* em 1922 e o longa-metragem de ficção *Ghézal, a filha de Cartago (Aïn El Ghazâl)* em 1924, ambos com sua filha no papel principal. No Egito, enquanto alguns curtas foram dirigidos por Mohamed Bayoumi no início da década de 1920, o primeiro longa é *Layla* (ou *Leila*), lançado em 1927. *Layla* foi produzido por Aziza Amir e dirigido por Stéphane Rosti (SHAFIK, 2007, pp.11-12) Outra exceção no panorama africano é a África do Sul, considerada juntamente com o Egito, um dos únicos países africanos a possuir de fato uma indústria cinematográfica anterior às décadas de 1950 e 1960. Apesar do pioneirismo, Roy Armes caracteriza a produção sul-africana como “um cinema branco idealizado para uma audiência branca” (2006, p.24).

¹⁷ Os principais realizadores na África Lusófona colonial foram o iugoslavo Dragutin Popovic, a guadalupense Sarah Maldoror e o afro-americano Robert Van Lierop (DIAWARA 1992, p.89). Embora não dirigidos por africanos, os filmes do cinema militante contribuíram de forma inegável para a construção das cinematografias nacionais de Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe.

¹⁸ Diawara reserva parte do seu livro ao cinema colonial do Império Britânico, Belga e Português nos respectivos capítulos *Anglophone African Production*, *Zairian Production* e *Film Production in Lusophone Africa: Toward the Kuxa Kenema in Mozambique*. Já Ukadike vai mais longe e, em seu capítulo inicial *Africa and the cinema*, expõe o cenário dos meios de comunicação na África antes mesmo da chegada do cinematógrafo.

Estrutura e metodologia

Em termos metodológicos, escolhemos dar ênfase tanto aos textos em si (os filmes produzidos pelos órgãos de produção britânicos na África), quanto aos seus contextos (modos de produção, práticas culturais e questões de recepção). Acreditamos que, como elementos associados, a cultura e seus produtos – que se reverberam mutuamente – deveriam ter peso semelhante neste trabalho. Dessa maneira, optamos por dividir o trabalho em quatro capítulos.

No capítulo 1, nossa questão principal é determinar o que teria motivado a criação das unidades de produção cinematográfica nas colônias africanas como o BEKE e a CFU. Para isso, analisaremos cronologicamente as disputas, interesses e consequências da produção voltada para o público colonial africano patrocinada pelo Estado Britânico. Aqui, será construído o argumento de que o investimento direto em filmes para as plateias africanas é consequência de uma série de fatores distintos que se iniciam sistematicamente nas décadas de 1920 e 1930. Nosso foco concentrar-se-á nas políticas cinematográficas britânicas da segunda metade da década de 1920 até 1935, ano da instalação do BEKE. Explicitaremos o interesse britânico pela questão cinematográfica a partir de alguns dos principais objetivos que pautam o início dessas políticas, como barrar a influência cinematográfica norte-americana, censurar filmes considerados impróprios aos povos colonizados e aplicar iniciativas de propaganda e educação em massa às colônias. Com base em tais pontos, demonstraremos como o Império Britânico, a partir da Metrópole, começará então a planejar e impor políticas cinematográficas coloniais sistemáticas, que permearão toda a era colonial e culminarão no investimento direto em unidades de produção coloniais. Também serão avaliadas iniciativas privadas que influenciaram as referidas decisões estatais.

No capítulo 2, trataremos especificamente do Bantu Educational Kinema Experiment, considerada uma das primeiras unidades de produção cinematográfica a serem instaladas na África. O BEKE, entre março de 1935 e maio de 1937, produziu e exibiu (através de vans de cinema móvel) 35 filmes em 16mm em cinco colônias da chamada África Oriental: Tanganica, Niassalândia, Rodésia do Norte, Quênia e Uganda. Nosso foco concentra-se exatamente nas práticas de produção e difusão da unidade em questão e que posteriormente também serão referências para outras unidades de produção africanas. Uma das nossas principais fontes nesse capítulo é o relatório das atividades do BEKE escrito pelos supervisores do projeto, Leslie A. Notcutt e Geoffrey C. Latham, publicado em 1937 e intitulado *The African and the Cinema*. Tal projeto, dividido em dois estágios, permitiu a exibição de filmes para plateias em geral nunca antes introduzidas ao cinematógrafo. Notcutt

e Latham afirmaram, por exemplo, que “90 a 95% da audiência nunca tinham visto uma imagem em movimento” (1937, p.100).

No capítulo 3, o objeto é a Colonial Film Unit, criada em 1939 e encerrada em 1955, responsável por distribuir e exibir ao longo desses anos mais de duzentos curtas-metragens para as plateias coloniais africanas (e de outros continentes). Sua criação se deve essencialmente ao início da Segunda Guerra Mundial. A produção de cunho propagandista distribuída na África era vista como modo de convocar os nativos a participar do conflito. No entanto, seu principal diretor, William Sellers, já havia trabalhado com filmes educativos na Nigéria e de acordo com Jean Rouch “se o objetivo imediato da Colonial Film Unit era produzir propaganda de guerra, seu organizador, W. Sellers, de fato tinha em mente um projeto de maior alcance – estabelecer uma maneira sistemática de aplicar o cinema para audiências africanas” (apud DIAWARA, 1992, p.3). Como documento de pesquisa, concentrar-nos-emos no periódico *Colonial Cinema*, produzido pela própria CFU e distribuído entre 1942 a 1954¹⁹.

No capítulo 4, analisaremos os discursos sobre o “Outro” – no caso, o “africano”/colonizado – construídos conjuntamente e a partir dos projetos cinematográficos coloniais, discursos estes que também justificam e dão suporte a sua criação e continuidade. Veremos, por exemplo, como a ideia de espectador “atrasado” leva diretamente à elaboração vista como necessária de uma técnica específica para os filmes coloniais, simplificados em sua forma e conteúdo. Por fim, levantamos algumas questões finais sobre a possibilidade de resistência e rejeição aos filmes coloniais pelas audiências africanas.

Nossa pesquisa está em boa parte ancorada nos frutos do projeto de preservação e difusão *Colonial Film: Moving Images of the British Empire* ocorrido entre 2007 e 2010. Tal projeto contou com uma equipe de acadêmicos e arquivistas trabalhando juntos em três diferentes instituições – British Film Institute (BFI), Imperial War Museum (IWM) e British and Empire Commonwealth Museum (BECM) – em busca de filmes (somente produções em película) que representassem diretamente as colônias britânicas. Segundo Colin MacCabe (2011), uma catalogação prévia localizou cerca de 6200 filmes de mais de cinquenta colônias. Cerca de 5% de todo esse material foi então catalogado e está disponível *online* gratuitamente no endereço eletrônico <http://www.colonialfilm.org.uk/>. Nessa dissertação, procuramos citar e analisar somente filmes à disposição do leitor em tal endereço.

¹⁹ Todas as 62 edições da *Colonial Cinema* estão disponíveis para acesso *online* e gratuito no endereço eletrônico <http://cinemastandrews.org.uk/archive/colonial-cinema/>, graças a uma parceria entre o British Film Institute (BFI) e a Universidade de St. Andrews.

Até onde apuramos, não há nenhum trabalho defendido ou publicado em Português no Brasil sobre cinema colonial, seja de qualquer tipo de produção (privada ou estatal) ou origem (britânica, francesa, japonesa ou qualquer outra). Procuramos aqui nos basear o mais fielmente possível nas fontes primárias de informações como relatórios oficiais, revistas e jornais da época. Em segundo lugar, recorreremos a alguns autores já consagrados nos estudos sobre cinema colonial na África como Rosaleen Smyth, James Burns, Tom Rice e outros. O papel de nosso trabalho dentro dessa bibliografia será o de tentar compreender as duas unidades de produção escolhidas (BEKE e CFU) a fundo – suas trajetórias, filmes, modos de produção, difusão, exibição etc. – e dentro de um contexto mais amplo, especialmente no aspecto temporal, já que iniciamos a pensar o cinema desde seu aparecimento no continente africano até meados da década de 1950, às véspera das independências.

Além disso, é nossa intenção difundir estudos sobre a África, promovendo maior aproximação entre o continente e o Brasil, relação essa distante em várias esferas, mesmo apesar de a composição racial brasileira ser em sua maioria de origem negra (soma de “pretos” e “pardos”)²⁰. Valdemir Zamparoni, por exemplo, denuncia o imenso paradoxo dos estudos raciais brasileiros que, sistematicamente excluíram a matriz africana da população negra, fazendo crer que os “negros brasileiros caíram do céu ou brotaram da terra tal qual a cana-de-açúcar que cultivavam nos engenhos”. Segundo o autor “tênuas e raras são as referências à África e às culturas africanas dos quais originaram” (2007, p.46). Tentando apagar a marca da escravatura e da hegemonia branca, em momentos cruciais, o Brasil e os brasileiros preferiram voltar-se à Europa, símbolo do progresso e da ciência fincada em ideais positivistas. Apesar desse quadro, uma recente tentativa em reforçar a necessidade de estudos africanos em nosso país foi estabelecida em 2002 (Lei Federal nº10.639), tornando obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana em todas as escolas do ensino fundamental até o ensino médio. É também a partir dessa premissa que nosso trabalho se orienta. É preciso “descolonizar os currículos” escolares no Brasil.

Por fim, desejamos que o leitor se entusiasme pelas questões surgidas no âmbito cinematográfico colonial, como à interação entre diferentes povos – nunca antes tão próxima e intensa – causadas pelo imperialismo e pelo colonialismo e seus desdobramentos que ainda permeiam fortemente a sociedade contemporânea.

²⁰ Segundo o último censo o IBGE, de 2010, o percentual de brasileiros que se auto declararam pretos é de 7,6% (aproximadamente 15 milhões), enquanto o número de pardos é de 43,1% (aproximadamente 82 milhões de pessoas). Conforme: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/caracteristicas_da_populacao/tabelas_pdf/tab3.pdf

CAPÍTULO 1:
O CINEMA NA ÁFRICA
COLONIAL BRITÂNICA:
PRIMEIRAS DÉCADAS

O que as ferrovias e navios a vapor eram em seus efeitos de grande alcance para o mundo do século XIX, o cinema, o rádio e o barateamento da imprensa diária são para o século XX.

William Ormsby-Gore, Secretário Colonial em 1936 (apud SMYTH, 2004, p.423)

2.1 A consolidação do cinema na África colonial Britânica

As primeiras exibições de imagens em movimento no continente africano ocorreram ainda durante a virada do século XIX para o século XX. No entanto, uma maior regularidade de espetáculos cinematográficos e a construção das primeiras salas de cinema nas colônias britânicas só ocorreram a partir das décadas de 1910 e 1920. Será, portanto, a partir desse momento que o cinema se tornará um assunto relevante no âmbito público e governamental – principalmente em aliança a projetos políticos, sociais e econômicos do Império Britânico como um todo e, separadamente, de cada colônia africana.

Antes da Primeira Guerra Mundial, as oportunidades socioeconômicas oriundas da dominação colonial já eram consideráveis. Durante a primeira metade do século XX, houve uma maciça migração de pessoas de toda a parte do mundo – mas principalmente de europeus – ao continente africano. Esses imigrantes foram atraídos pela promessa de farta matéria-prima ainda a ser descoberta e explorada – em especial na área da mineração e da agricultura –, pela necessidade de construção de toda uma infraestrutura para o escoamento da produção colonial e também pela relativa liberdade religiosa e política. Além disso, era expressivo já nesse momento o êxodo de jovens africanos para os centros urbanos “pela necessidade de frequentar escolas e encontrar trabalho, repelidos do meio rural [...] pelas fomes, pela pobreza endêmica e pelos impostos” (BOAHEN, 2010b, p.938).

Em 1914, com o início da Primeira Guerra Mundial, a transformação social e econômica nos territórios africanos continuou em crescente velocidade. A partida de muitos europeus para as zonas africanas em disputa fomentou o reforço a movimentos de resistência e estimulou o nacionalismo africano após tantos alistamentos forçados, perdas humanas e promessas por reformas políticas e sociais que nunca aconteceram. Já em relação à economia, muito foi exigido em termos materiais e humanos de toda a África. A importância de sua produção de matérias-primas destinadas à exportação e a expansão de sua infraestrutura nunca fora tão grande quanto nesse período. Como explica Albert Adu Boahen, nas primeiras décadas do século XX, houve:

A constituição de uma infraestrutura de estradas e vias férreas, a instalação do telégrafo, do telefone e, às vezes, de aeroportos. Nada disso existia evidentemente na África pré-colonial. [...] Essa infraestrutura de base foi terminada na África por volta da década de 1930 e, depois disso, poucos quilômetros de ferrovias foram acrescentados. Sua importância ia além do interesse puramente econômico, já que facilitava o movimento não só de mercadorias, de culturas de exportação e de tropas, mas também de pessoas. (ibidem, p.928)

Após o fim da Primeira Guerra Mundial, a primeira onda de modernização e urbanização caminhou em passos mais lentos devido à grande estagnação europeia e à necessidade de recuperação das zonas africanas que estiveram sob conflito. No entanto, diversas mudanças sociais e econômicas já estavam consolidadas no continente africano e um novo agente global como os Estados Unidos da América parecia interessado em expandir sua influência para outros territórios, principalmente através de uma indústria em grande ascensão: a cinematográfica. Nessa época, o cinema já despontava como uma atividade lucrativa e potencialmente propagadora dos valores e estilo de vida norte-americanos.

É nesse contexto de intensas transformações na África Britânica que o cinema se firmou juntamente com o rádio como um dos principais meios de entretenimento urbano do continente. Durante as décadas de 1910 e 1920 surgiram os primeiros bioscópios²¹ (assim eram chamadas as salas de cinema nessas regiões), alguns dedicados somente a europeus e outros abertos a qualquer um que pudesse pagar o preço dos ingressos. Os bioscópios eram geralmente comandados por estrangeiros com contatos transnacionais oriundos do ramo do comércio ou do entretenimento e sua configuração física refletia importantes características da época, características essas referentes à sociedade, ao clima e até à geografia de cada colônia.

Apesar de terem sido frequentemente nomeados por influência dos cinemas na Europa e América (como "Rex", "Globe" e "Empire") os bioscópios africanos tinham características que os distinguiam das salas de cinema ocidentais. Sua arquitetura muitas vezes refletiu as demandas exclusivas de uma cidade colonial. A segregação racial em Kano, na Nigéria, inspirou projetos de bioscópios com entradas separadas, bem como o agendamento de shows separados, para "africanos" e "árabes e europeus" [...] No Quênia, por outro lado, onde não havia cinemas racialmente integrados, entradas especiais eram desnecessárias. Bioscópios no norte da Nigéria e Rodésia do Sul eram geralmente ao ar livre, refletindo as oportunidades para espetáculos

²¹ Bioscópio (*bioskop* no original) é uma invenção dos irmãos alemães Max e Emil Skladanowsky. Tratava-se de um dispositivo de projeção desenvolvido a partir de lanternas mágicas de dupla lente utilizando-se de duas tiras de película. Os irmãos Skladanowsky foram possivelmente os responsáveis pela primeira projeção de imagens em movimento, em novembro de 1895 (dois meses antes dos irmãos Lumière na França), no teatro Wintergarten em Berlim. O termo bioscópio em certos lugares virou sinônimo de salas de cinema. Segundo Glenn Reynolds (2015, p.20), isso ocorreu na região ao sul da África porque o bioscópio desenvolvido por Charles Urban se mostrou mais prático e efetivo que outros equipamentos. As variações do termo nas línguas locais (Afrikaans, Setswana, Zulu e outras) incluem *bioskop*, *bioskopo* etc.

noturnos no tempo seco. Em Nairobi, representantes do governo queniano resistiram ao estabelecimento de bioscópios ao ar livre com medo de que exibições à noite encorajariam os africanos à “vida noturna” (BURNS, 2006, p.3)

Estudos recentes têm procurado revelar como a implementação das salas de cinema alterou o cotidiano das colônias da África Britânica. Segundo Brigitte Reinwald (2006, p.85), em Zanzibar, a partir de 1916, duas tendas comandadas pelo mercador indiano Hasanali Adamji Jariwalla exibiam regularmente curtas-metragens silenciosos. Quatro anos depois, em 1920, o primeiro cinema permanente de Zanzibar é construído (BURNS, 2013, p.72) e em 1921, Jariwalla também erige o *Royal Cinema* em um dos principais pontos da então capital, Zanzibar Town (REINWALD, 2006, p.87).

Em algumas outras colônias da África oriental britânica, as salas de cinema apareceram ainda mais cedo. De acordo com James Burns (2013, p.73), no Quênia, o primeiro bioscópio, *Royal*, surgiu em 1912, na cidade de Mombaça. Ainda em 1912 ou 1913 (as informações divergem), outro bioscópio, também chamado *Royal*, foi inaugurado em Nairobi, a capital queniana. Na Rodésia do Sul, colônia com uma relevante população branca e fortes laços econômicos e sociais com a “moderna” África do Sul, James Burns localizou já em 1913 anúncios de dois cinemas na capital, Salisbúria. Ainda segundo o autor, outros dos primeiros bioscópios surgiram na Rodésia do Norte em 1917 (embora fosse um cinema ao ar livre) e em Tanganica em 1929 (ibidem, pp. 71-74). Na África ocidental, a Costa do Ouro teve sua primeira sala em 1921 e a Nigéria, mais avançada economicamente “no início dos anos 1920 já possuía pelo menos um cinema permanente em Lagos passando filmes para ‘nativos’” (ibidem, p.71).

No que diz respeito à década de 1930, Robert Sklar conta a existência de dezesseis cinemas na África Oriental Britânica (1978, p. 265). O mesmo número de salas é atribuído à África Oriental Britânica pelo anuário *Motion Picture Yearbook* de 1940. Já segundo relatório do *Colonial Office Films Committee*, de 1930, nesse momento “havia 38 cinemas para uma população de 36 milhões na África Britânica” (apud SKINNER, 2001, p.3)²².

Apesar de um número relativamente pequeno, a influência dos bioscópios foi notável e questões envolvendo principalmente os filmes exibidos aos “não-europeus” estavam em

²² Em conversa com pesquisadores sobre cinema africano, muitos concordam ser extremamente difícil precisar o número de salas na África, principalmente no período colonial. A razão central para tal fato é que havia diversos cinemas itinerantes e ao ar livre, dos quais se tem pouca informação. Além disso, as notícias e dados localizados em jornais e literatura da época são geralmente de cinemas mais “prestigiados”, localizados em regiões centrais e voltados para uma elite branca europeia. No anuário *Film Daily Yearbook* de 1928 (p.955) diz se, por exemplo, que “a maioria das exibições na África oriental [Britânica e Portuguesa] são conduzidas em locais utilizados prioritariamente para outros fins”.

discussão tanto nos territórios africanos quanto na Grã-Bretanha. Esse fato é ainda mais pertinente se pensarmos que, em diversos territórios, a presença de africanos nas salas de cinema ainda era modesta, seja pela segregação racial imposta pelos donos desses estabelecimentos, seja pelo preço dos ingressos, que limitava a presença de negros, a maior parte deles de classes mais baixas²³.

Uma dinâmica diferente dos bioscópios existentes nas cidades, no entanto, ocorria nos centros de mineração. Aqui, os proprietários das minas incluíram o cinema como meio de divertimento noturno, procurando, desse modo, que os trabalhadores não se envolvessem em atividades consideradas mais nocivas, como o jogo e o alcoolismo. Os filmes eram, apesar disso, vistos com ambiguidade. Ao mesmo tempo em que supostamente os distraíam de atividades mais degradantes, havia certo pânico moral de que pudessem incitar à violência e ao sexo, especialmente com parceiras brancas – sendo este último um dos maiores tabus da sociedade colonial, como frisa Frantz Fanon em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008). Por tal razão, temas relativos precisavam desaparecer dos filmes através de constantes cortes e retiradas de cenas.

Há informações de salas de cinemas em regiões mineradoras como o Copperbelt, na Rodésia do Norte, a região de Transvaal, na África do Sul, o Kwe Kwe (ou Que Que) na Rodésia do Sul e em outras localidades na região centro-sul do continente. Abastecidos normalmente por filmes americanos – em sua maioria, faroestes B – trazidos pela companhia sul-africana *African Films*, os exibidores nas minas constantemente retiravam cenas consideradas impróprias aos nativos e igualmente se queixavam da falta de novos títulos disponíveis. No entanto, o sucesso do cinema entre o público minerador e a necessidade de um conteúdo específico, com caráter educativo e efeito moralizador será um dos principais motivos a, posteriormente, incentivar a criação das unidades de produção.

²³ A segregação racial diminuirá a partir dos anos 1920 em alguns territórios do Império Britânico, como o Caribe, porém continuará presente em certas colônias africanas por bastante tempo. Nas áreas com maior número de europeus, como a Rodésia do Sul, a segregação pode ser encontrada até pelo menos os anos 1950. Tanganica, Uganda e Rodésia do Norte abandonarão a prática de cinemas separados por cor/raça em 1940. Já nas colônias ocidentais, Nigéria e Costa do Ouro, qualquer pessoa podia frequentar os bioscópios das principais cidades já nos anos 1920, embora houvesse algumas exceções em áreas mais distantes dos grandes centros urbanos, como é o caso do norte da Nigéria, predominantemente islâmico (BURNS, 2006, pp.73-76). Analisando essas informações, fica claro que, como atividade comercial, o cinema segue necessidades econômicas próprias a cada região. Em territórios com expressiva população branca, a segregação era uma constante maior e a possibilidade de cinemas para “europeus-somente” é plausível. Já em outros territórios, uma plateia “mista” era necessária ao lucro dos exibidores.

2.2 O mercado distribuidor e exibidor

Independentemente dos locais em que se estabeleceram, os bioscópios africanos, em sua maioria, exibiam os mesmos filmes norte-americanos que já dominavam as telas na maior parte do mundo após a Primeira Guerra Mundial. Foi ainda no período do cinema silencioso que os norte-americanos aproveitaram a redução drástica da produção europeia em decorrência da guerra para se tornarem os maiores produtores e exportadores globais de filmes²⁴. Segundo Robert Sklar, com exceção da Índia,

O mercado do Império Britânico estava totalmente nas mãos de produtores ianques. Mais mortificante ainda era que, na Grã-Bretanha, uma percentagem superior a 80% dos filmes exibidos provinha dos Estados Unidos, e os produtores britânicos não conseguiam ter mais do que 4 ou 5% do seu mercado interno. (SKLAR, 1978, p.255)

James Burns (2013, p.3), ao traçar um panorama dos “territórios tropicais” do Império Britânico – ou seja, a extensão do Império na Ásia, África e Caribe – afirma: “os povos do Império tropical tiveram muitas similaridades no que diz respeito à sua relação com o cinema. A vasta maioria dos filmes exibidos por todo o mundo antes de 1940 retratam as culturas, ambientes e histórias dos ocidentais”.

Além disso, praticamente todo o mercado cinematográfico da África Subsaariana Oriental esteve por muitas décadas sob o controle de duas grandes companhias, comandadas pelo mesmo homem (MAINGARD, 2007; BOTHA, 2012; BURNS, 2013). Esse homem era Isodore W. Schlesinger, norte-americano imigrante que, com tato empresarial, se tornou o “rei sem coroa da África do Sul”, dominando desde as décadas de 1910 até 1950 o ramo do entretenimento de “Nairobi até a Cidade do Cabo” (ou seja, do Quênia até a África do Sul). Em 1913, Schlesinger criou a *African Theatres Trust*, responsável pelas salas de exibição de teatro e cinema, e a *African Film Trust*, agência de importação e distribuição de filmes, em sua maioria oriundos de Hollywood. Em 1915, fundou ainda uma companhia produtora, a *African Films Production*, responsável pelo cinejornal *The African Mirror*, o cinejornal em circulação por maior tempo em toda a História. Todo esse Império cinematográfico – “comparável à integração vertical dos estúdios de Hollywood” (MAINGARD, 2007, p.22) – se manteve forte e na mão de seus herdeiros até 1956, quando então a *20th Century Fox* adquiriu suas salas de exibição e outras companhias associadas, se tornando sua maior

²⁴ De acordo com Robert Sklar, os estúdios norte-americanos produziam cerca de 700 longas-metragens por ano no auge do período silencioso; e só três ou quatro países eram capazes de produzir uma décima parte dessa cifra”, sendo eles a Alemanha, a Índia, o Japão e a França. (SKLAR, 1978, p.255).

acionista. Tais companhias de distribuição e exibição ofereciam, preferencialmente, produtos de Hollywood, considerados mais baratos e, segundo tais companhias, mais atrativos ao público africano.

O domínio do mercado cinematográfico pelos Estados Unidos preocupava o governo britânico, certo da capacidade de expansão dessa indústria e convicto em “crenças econômicas” comuns à época como “o comércio segue o filme” (“*trade follows the film*”)²⁵. Na Grã-Bretanha, o surgimento do *Empire Marketing Board*²⁶ em 1926 e a promulgação de leis como o *Cinematograph Act*²⁷ (popularmente a “lei das cotas”) em 1927 são apenas dois episódios do envolvimento do Partido Conservador inglês na causa. Esperava-se principalmente que a lei das cotas também fosse acatada pelos governos coloniais, o que colaboraria com a indústria britânica, visto que não havia produção local de filmes na África. No entanto, o domínio do mercado exibidor e distribuidor por empresários e produtos norte-americanos foi uma barreira à sua instauração.

Outra tentativa de promover a indústria britânica com a ajuda dos territórios adjuntos ao Império reapareceu com a criação da *British United Film Producers Co. Ltd* em 1931. De acordo com Rosaleen Smyth (1979, p.438) a companhia que funcionava sob a vigilância da Federação das Indústrias Britânicas (*Federation of British Industries*) tinha como objetivo fechar contratos para distribuição e exibição de filmes britânicos nas colônias. Apesar de quinze territórios coloniais estarem acordados com a companhia, após dois anos ela foi encerrada com grande prejuízo, devido a obrigações contratuais com as companhias de Schlesinger nas colônias britânicas da África Oriental e Central.

²⁵ Conforme Robert Sklar (1978, p.254) corrobora: “‘o comércio segue o filme’ tornou-se um dito favorito dos expansionistas dos anos vinte. Embora ninguém fosse capaz de apresentar mais do que uma prova impressionista em apoio da ideia, esta foi amplamente aceita, com prazer ou pressentimentos, conforme o ponto de vista da pessoa. Na Câmara dos Lordes da Grã-Bretanha um membro pediu a palavra para queixar-se de que as fábricas dos Midlands eram obrigadas a alterar seus desenhos porque os fregueses do Centro-Oeste exigiam sapatos e roupas feitos segundo o modelo usado pelas estrelas norte-americanas”.

²⁶ Segundo Lee Grieveson (2010), o EMB foi criado em 1926 em função de um governo liberal que procurava estimular e fortalecer os laços econômicos dentro do Império. Realizava sua tarefa ao promover através da propaganda (e longe das questões tarifárias, consideradas intervencionistas) formas de protecionismo econômico entre os membros do recém-criado bloco do Commonwealth. Em 1927, o governo enxergou, além da imprensa e do rádio, a possibilidade do uso de filmes para esse propósito. Sua unidade cinematográfica, liderada por Stephen Tallents e John Grierson, “inovou novas práticas de produção, distribuição e exibição cinematográfica e foi central no estabelecimento do que Grierson batizaria de ‘documentário’”. Em 1932, o EMB chegou ao fim devido à retomada de fortes políticas protecionistas após a Crise de 1929. Sua função perdeu sentido, pois não seria mais preciso estimular ou propagandear as iniciativas liberais do governo anterior. Apesar de sua curta duração, promoveu elementos fundamentais que viriam a ser desenvolvidos nas unidades de produção a partir de 1930. Esses elementos dizem respeito à importância da propaganda e também do uso de meios alternativos de difusão e exibição, como as vans de cinema móvel. O uso do cinema na educação, como um dos pontos-chaves do EMB, também será outra grande influência às unidades de produção estabelecidas na África.

²⁷ Tal ato estipulava um número mínimo obrigatório de filmes britânicos a serem distribuídos e exibidos por ano na Grã-Bretanha, aumentando progressivamente a partir de 1928 até 1938. Além disso, a lei proibia o aluguel de lotes de filmes, prática comum pela indústria de Hollywood (SKLAR, 1978, p.258).

Em relação ao público, os primeiríssimos bioscópios africanos eram majoritariamente frequentados pela elite, em sua maior parte branca e europeia. Essa segregação ocorria principalmente pelo valor das entradas, embora em alguns países já existisse a conformação da separação dos espaços públicos entre “europeus” e “não-europeus”, mesmo que não por lei²⁸. Somente com o passar dos anos, devido à necessidade econômica de expandir o público pagante, as salas de cinema começaram então a se localizar em locais mais distantes dos tradicionais centros urbanos e a se firmar enquanto forma de entretenimento mais popular.

A partir das décadas de 1920 e 1930, o cinema começou lentamente a deixar de ser um elemento exclusivo de lazer da elite e começou a conquistar as classes mais baixas, provocando os primeiros debates na esfera política e pública acerca da influência do meio em relação aos sujeitos nativos, considerados “primitivos”. Em países como Quênia, Rodésia do Sul e Rodésia do Norte o cinema se manteve por muito tempo um divertimento elitizado. Já em outras localidades, como Tanganica e Zanzibar, já nos anos 1920, de metade à três quartos da audiência cinematográfica era de africanos (FAIR, 2013, p.4). Essa situação terá várias consequências, como por exemplo, o estabelecimento da censura cinematográfica enquanto prática essencial ao controle do *status quo* social nas colônias africanas.

2.3 O debate sobre o cinema na esfera pública

Seja nos centros urbanos ou nas regiões mineradoras, o fato é que nas três primeiras décadas do século XX, conjuntamente à popularidade do cinema houve um crescente interesse e debate, principalmente na Grã-Bretanha, pelas questões nacionais. Isso ocorreu junto à subida ao poder do Partido Conservador inglês, historicamente interessado no cinema e à necessidade de recuperação econômica e a contenção de novas potências mundiais, como os Estados Unidos²⁹. Para todos esses fins, o cinema era considerado um elemento-chave para a retomada do progresso imperial.

²⁸ Por exemplo, o *apartheid*, enquanto discriminação institucionalizada, na África do Sul data de 1948, mas mesmo antes de tal ordem os espaços já eram segregados a partir da noção de raça.

²⁹ Segundo T. J. Hollins (1981, p.359), o interesse dos partidos britânicos no cinema surgiu principalmente em função do sufrágio universal conquistado entre 1918, com a Lei da Representação do Povo (*Representation of the People Act*) e 1928, com a *Equal Franchise Act*. A partir de então, todas as pessoas maiores de idade, independente do sexo, ganharam direito ao voto na Grã-Bretanha. Os partidos foram presenteados “com uma massa eleitoral politicamente sem experiência e, como eles acreditavam, ignorante”. O Partido Conservador foi o primeiro que atentou para o uso de filmes como meio de estender sua propaganda criando um departamento cinematográfico em 1925 para distribuir e exibir filmes. Em 1930, investiu na produção de conteúdo próprio concebendo a *Conservative and Unionist Film Association*. No contexto político econômico liberal do início do século XX, o Partido Conservador tinha por objetivo “exibir e produzir filmes exaltando suas políticas de protecionismo para a audiência das classes trabalhadoras britânicas” (GRIEVESON, 2011, p.74).

Em Londres, o debate acerca do cinema esteve presente, por exemplo, nas Conferências Imperiais de 1923 e 1926, em diversas conferências do Colonial Office (CO) e igualmente nos meios de opinião pública, como a imprensa. Nesse momento, o cinema era visto pelos britânicos como possibilidade:

[...] para responder e reorientar os problemas econômicos e políticos da Metrópole e os da (chamada) periferia colonial, esta última considerada ainda nesse momento menos fundamental; para dar suporte aos objetivos expansionistas do monopólio e do capital multinacional e à infraestrutura de circulação tão central para a modernidade capitalista; para construir e estreitar os laços em particular entre os países do Commonwealth; para responder às mudanças globais no comércio e poder; e para escorar uma hegemonia cada vez mais abalada por crescentes forças econômicas e políticas, mais notavelmente, os Estados Unidos da América. O cinema se tornou, por um período, um importante elemento de estímulo da riqueza da nação e da elaboração de uma governabilidade capitalista e imperialista. (GRIEVESON, 2011a, p.73)

Outros importantes pontos a serem levantados acerca das décadas de 1920 e 1930 dizem respeito à administração colonial e a noção de desenvolvimento comunitário e bem-estar social promovida não só pela Grã-Bretanha, mas pelas Metrôpoles europeias de forma geral. A ideia de administração colonial prevalecente nos anos 1920 era derivada dos conceitos de responsabilidade ou tutela. Segundo essa ideia, as Metrôpoles europeias tinham como obrigação levar o desenvolvimento e a civilização para as sociedades subdesenvolvidas, devendo lutar contra a escravidão e outros “barbarismos”.

Como proclamava o artigo 22 do pacto da Sociedade das Nações, o empreendimento colonial, sobretudo na África, passaria a ser promovido em nome de um ideal superior de civilização e convinha “confiar a tutela desses povos [as populações coloniais] às nações desenvolvidas”. Subjacente a essa retórica transparecia mais uma vez o sentimento de superioridade cultural e racial que se formara nos séculos XVIII e XIX e que se expressava na qualificação de “crianças grandes” ou “não adultos” aplicada aos africanos. A dominação europeia, que exigia essa condição social imaginária, supunha perdurar por muito tempo, prolongando indefinidamente a colonização da África. (BETTS, 2010, p.355)

Nesse sentido, o modelo de administração indireta³⁰, pelo menos em tese, parecia ser o mais indicado aos britânicos para delegarem às autoridades africanas os caminhos a serem seguidos para que um dia esses assumissem a autogovernança. No entanto, a Crise de 1929

³⁰ Administração indireta (*indirect rule*) é um sistema de administração colonial que utilizava-se das autoridades africanas, em seus papéis políticos tradicionais ou impostos pelos europeus, porém em posição de subordinação à Metrópole.

abalou o liberalismo econômico e provocou uma súbita mudança em tal crença. Segundo Rosaleen Smyth (2004, p.422), no pós-depressão “houve uma queda na convicção da administração indireta e na onipotência do distrito oficial [local]. Pelo menos em alguns setores houve uma nova consciência de que não só a doutrina da tutela, mas o interesse imperial pedia por investimentos sociais e econômicos na África”.

É principalmente na década de 1920, conjuntamente com uma burocratização da administração colonial em nível geral, que os governadores nas colônias em conjunto com o Colonial Office e outros órgãos administrativos em Londres, iniciaram a criação e implementação de políticas de desenvolvimento social e relações públicas que tinham grande crença no poder da imagem cinematográfica e na sua habilidade de comunicação com os sujeitos coloniais.

Em 1927, por exemplo, na primeira conferência do Colonial Office, convocada pelo então Secretário de Estado para as Colônias, Leo S. Amery, o cinema apareceu com proeminência na agenda de discussões. Dois anos depois, em 1929, foi criado um comitê (*Colonial Office Films Committee*) para considerar o assunto em relação a temas como a difusão de filmes britânicos, o controle de filmes já em circulação na África e a produção de filmes educativos para o benefício dos africanos. Para Aboubakar Sanogo (2011, p.229), essa era uma abordagem ao cinema baseada no tripé “repressão, lucro e pedagogia”.

O *Colonial Office* abordou a questão do cinema nas colônias a partir de dois pontos de vista: (a) a maneira como o cinema afetava os interesses econômicos e políticos do poder imperial; e (b) como o poder imperial poderia usar o cinema para promover o que é determinado a ser o bem-estar econômico, social e moral dos povos coloniais (SMYTH, 2004, p.437).

A conferência de 1927 pode ser considerada o marco inicial da uma maior atenção ao cinema nas colônias, domínios e protetorados britânicos. A partir desse momento, o assunto permanecerá na agenda do Império e atingirá outros setores e instituições até o desmantelamento das colônias. Mantendo nosso foco nas plateias coloniais africanas, analisaremos dois dos principais fatores que orientaram as políticas britânicas e coloniais desde os anos 1920 até a construção das primeiras unidades de produção britânica na África. São eles: 1) aplicar as iniciativas de educação em massa às colônias e 2) censurar filmes considerados impróprios aos povos colonizados.

2.4 Cinema e educação nas colônias britânicas africanas

Desde o início do século XX, parte dos espectadores, pensadores sociais, lideranças religiosas e políticas e outros grupos já enxergavam no cinema grande potencial educativo, visão essa herdada por outros meios de comunicação e entretenimento como o rádio e as lanternas mágicas. Jornais, revistas de cinema e livros teóricos passaram a influenciar largamente as políticas públicas na aplicação do cinema para fins didáticos. Na Grã-Bretanha, um dos primeiros e principais incentivadores de uma maior participação do cinema dentro da sala de aula foi George Pearson – que, aliás, depois se tornará um dos diretores da Colonial Film Unit. Em seu artigo *What of the schools?*, publicado em fevereiro de 1914 no Pathé Cinéma Journal, Pearson escreve que:

Uma nova indústria foi criada; um novo meio de recreação tem sido dado à humanidade; um auxílio à educação, possivelmente, o maior de todos os tempos, tem vindo até nós. [...] As potencialidades do cinema sob uma orientação prudente são ilimitadas. Conceda sua entrada ao mundo da educação, ao qual justamente pertence e, em seguida, ele certamente vai cumprir as previsões até mesmo de seus defensores mais ardentes. [...] A Alemanha e a América já instalaram o cinema em certas escolas. A Grã-Bretanha ainda aguarda! (*Colonial Cinema*, v.2, n.9. set. 1944, pp.35-6)

Através de defensores enérgicos como George Pearson e instituições preocupadas com políticas sociais, os filmes educativos logo atingiram a população de áreas consideradas “atrasadas” como África, Ásia e América Latina. De acordo com James Burns,

Filmes educativos surgiram cedo na história do cinema. O primeiro uso do cinema na educação colonial remonta a 1910, quando a administração nas Filipinas começou a exibir filmes americanos sobre a tuberculose para o público em Manila. Durante a Primeira Guerra Mundial, o governo britânico distribuiu filmes de propaganda por todo o Império. Porém, com exceção de poucos casos, esses filmes foram exibidos a uma minoria branca nas salas de cinema. *Unhooking the Hookworm*³¹, foi o primeiro filme educativo a ser produzido com uma audiência colonial em mente (BURNS, 2011, p.56).

Em verdade, o cinema, com seu possível potencial pedagógico se uniu a outras iniciativas que também começavam a ser implementadas nas colônias africanas de forma mais

³¹ Lançado em 1920, pela Fundação Rockefeller³¹, *Unhooking the Hookworm* fez parte das campanhas contra ancilostomose (ou amarelão), doença parasitária infecciosa que atingiu milhares de pessoas na América do Sul, África e Ásia, principalmente na primeira metade do século XX³¹. Ainda segundo Burns (ibidem, p.56), embora perpetuado o discurso altruísta de ajuda humanitária, o programa também era visto como crucial na estabilização da mortalidade da população trabalhadora, tornando as colônias e domínios mais produtivos economicamente. Para assistir *Unhooking the Hookworm*, acessar: https://www.youtube.com/watch?v=aqBoT_DyOsI.

sistemática, como o serviço militar, as igrejas, os hospitais e as escolas (com exceção da primeira, todas as últimas ligadas principalmente às missões católicas). Tais iniciativas compartilhavam a necessidade de inovação das sociedades tradicionais africanas porque essas eram tidas como ultrapassadas em relação aos valores modernos. Segundo Adiele Afigbo (2010, p.567) “para os apologistas do imperialismo, aplicada aos povos coloniais a mudança sugere progresso, transição linear, brusca e benéfica de uma cultura tradicional estática e quase não produtiva para um modernismo dinâmico e sem limites”. Pautas como a urbanização, a mobilidade social, a vida política a moda europeia, a remodelação e criação de novas instituições e outros pontos ligados à ideia de modernidade e civilização precisavam estar em discussão em quantos meios fossem possíveis e expostos a partir da perspectiva do colonizador.

Um dos principais temas abordados inicialmente era em relação à saúde e higiene. Os discursos propagados pelos britânicos afirmavam que a urbanização na África não teria sido estrategicamente elaborada e problemas como a falta de saneamento básico causavam, entre outras adversidades, a proliferação de doenças. Acreditavam também que o cinema se comunicava com qualquer setor da população e poderia contribuir para a conscientização de um grande público. No entanto, cabe a nós enxergar além do discurso oficial e suas justificativas pré-concebidas. Aqui, vale a pena refletir como a imposição de certas noções de saúde e higiene cria a ideia de “puro” ou “impuro”. Mary Douglas salienta em seu ensaio *Pureza e Perigo* que “a impureza é uma ofensa contra a ordem. Eliminando-a, não fazemos um gesto negativo; pelo contrário, esforçamo-nos positivamente por organizar o nosso meio” (1991, p.7). Douglas ainda traça um paralelo entre poluição e ordem social ao entender que a primeira serve de analogia para exprimir uma ideia genérica da segunda – quando menos “poluída” uma sociedade, mais organizada sua ordem social.

Dessa forma, os filmes coloniais que tratam do tema da saúde primeiramente desconstruem as crenças das doenças serem causadas por poderes extraordinários ou divinos quando alguém atenta à ordem moral (por exemplo, ao se envolver em um adultério ou incesto). Tal gesto os coloca ao lado da ciência e da verdade. A quantidade de filmes sobre higiene e saúde também parece afirmar incessantemente a impureza, o atraso e a desordem presentes nas sociedades africanas, pois “as regras de higiene evoluem com os conhecimentos que adquirimos” (ibidem, p.10).

Retornando à pauta da educação escolar, havia correntes que pregavam um sistema educacional diferenciado e adequado aos povos africanos. Ideia estendida ao cinema, o consenso entre alguns era de que as plateias africanas necessitavam de filmes educativos

específicos – seja porque acreditavam na dificuldade desse público em compreender corretamente certos filmes, seja pela necessidade de que os filmes se conectassem às realidades locais. Nesse sentido, diversos experimentos foram desenvolvidos nas colônias por missionários, organizações filantrópicas e departamentos governamentais. Apenas alguns anos após *Unhooking the Hookworm*, o mesmo tipo de experimento era refeito por departamentos locais africanos, com maior sucesso no Quênia e na Nigéria. Em 1926, o Departamento de Serviço Médico e Sanitário do Quênia produziu um filme em 16 mm sobre a ancilostomose, comandado pelo Dr. A. R. Paterson. Segundo dados, em dois anos, 49 mil pessoas foram tratadas e o filme feito para a campanha foi considerado um dos motivos para um maior interesse no tratamento pela população queniana (ibidem, p.4). Posteriormente, Paterson propôs ao *British Film Institute*, um esquema de produção nas colônias africanas que foi aprovado, porém por razões financeiras não saiu do papel (SMYTH, 2004, p.424).

Já na Nigéria, o departamento local de saúde (*Nigerian Medical Health Service*) usava, desde o início dos anos 1920, fotografias e projetores de slides (lanternas mágicas) obtidos pelo oficial de saúde britânico William Sellers. Em 1929, Sellers produziu em 16 mm o curta-metragem *Anti-Plague Operations in Lagos*³² – basicamente sobre a propagação de doenças por ratos – sendo esta “uma das primeiras ocasiões em que o cinema foi usado enquanto meio de informação e educação em uma colônia africana britânica” (SMYTH, 1988, p.286). Entre 1928 e 1929, Sellers introduziu o uso de dois veículos adaptados que começaram a servir como vans de cinema móvel na região. Ainda segundo Rosaleen Smyth (1988, p.286) nesse mesmo período, Sellers adquiriu equipamentos para produção e projeção de filmes 16 mm através do fundo britânico *Colonial Development Fund*. Realizou uma série de filmes que abordavam questões relativas principalmente à saúde e ao desenvolvimento sustentável e que já possuíam a noção de *linguagem específica*. Por ser um pioneiro, influenciou muitas gerações posteriores e era enormemente respeitado. Todas essas razões o levarão a ser convidado para presidir posteriormente a Colonial Film Unit (CFU).

Outro importante episódio que relacionou cinema e educação ocorreu em 1929, quando o biólogo e escritor britânico Julian Huxley, representando o *Colonial Advisory Committee on Native Education*, viajou para a África Oriental levando três filmes do Empire

³² William Sellers no artigo *Making Films in and for the Colonies* (1953) afirma ter iniciado a produção de filmes em 1929, o que é confirmado por historiadores como Rosaleen Smyth (1979;1988), Megan Vaughan (1991) e James Burns (2002). O projeto *Colonial Film – Moving Images from the British Empire*, no entanto, localizou uma cópia de *Anti-Plagues Operation in Lagos* que data de 1937, isso porque além das filmagens feitas em 1929 há cenas de um evento de saúde (*Lagos Health Week*) ocorrido na capital nigeriana em 1937. Essa versão mais recente pode ser vista em: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1526>.

Marketing Board – *Cotton Growing in Nigeria*, *Fanthoms Deep Beneath the Sea* e *The Life of a Plant* – e os exibiu para as audiências africanas. Seu objetivo principal era testar a compreensão e as reações aos filmes, os quais possuíam várias técnicas narrativas e supostamente diferentes níveis de dificuldade de compreensão. Ao fim, Huxley concluiu que a educação era fundamental para a África e o cinema poderia ser central no processo. No relatório *Report on the Use of Films for Educational Purposes in East Africa.*, ele afirma que

[...] o africano aprecia o filme com um prazer quase infantil; ele virá para ver um filme onde ele não iria assistir a uma palestra; e, no estado atual de seu desenvolvimento, o que ele pode ver em um filme faz uma impressão muito mais forte sobre ele do que ele pode ouvir... Não há nenhum aspecto do bem-estar nativo que não pode legitimamente ser encorajado por eles dessa maneira. (HUXLEY, 1930 apud SKINNER, 2001, p.4)

Apesar da comparação entre o africano e a figura da criança, comum na época, Julian Huxley aponta uma boa capacidade de compreensão das audiências africanas, entre as quais entre 80% e 90% nunca tinha visto imagens em movimento antes. Huxley ainda se encontrou com o Dr. A. Paterson, no Quênia, e ficou impressionado com o envolvimento de departamentos coloniais no uso do cinema para questões de saúde pública, reportando as experiências em desenvolvimento na África aos órgãos britânicos como positivos e necessários.

Nos anos 1930 a educação de adultos já era um tópico popular devido ao sucesso de programas educativos de trabalhadores na Grã-Bretanha e o renomado sucesso dos programas de educação em massa na Rússia, que possuía uma grande população iletrada. Entre 1929 e 1932, a chamada *Comission on Educational and Cultural Films*, com representantes do Colonial Office, de educadores, associações e membros da sociedade estudou o impacto e o uso do cinema na educação. Em 1932, publicou o relatório intitulado *The Film in National Life*. Tal relatório recomendava “que um Instituto Nacional de Cinema fosse estabelecido para encorajar o desenvolvimento e o uso do cinema enquanto meio de entretenimento e instrução na Grã-Bretanha e no Império” (SMYTH, 1979, p.441). Em 1933, criou-se o *British Film Institute* (BFI), um dos mais relevantes órgãos relativos ao cinema até hoje na Grã-Bretanha³³.

Em 1934, o BFI criou ainda um Conselho Consultivo para “Índia, Domínios e Colônias” e a partir das experiências na África como as da Fundação Rockefeller, as do Dr. A.

³³Sua função inicial era dupla: ser uma biblioteca de filmes educativos distribuídos para escolas e outras organizações educacionais, e um repositório de filmes (com uma seção de empréstimos com base em sua pequena coleção de preservação). A prerrogativa educacional foi abandonada no início dos anos 1940. Ver em: <http://www.bfi.org.uk/archive-collections/about-bfi-national-archive/history-archive>.

Paterson, Julian Huxley e William Sellers, além das experiências na própria Grã-Bretanha como as levadas a cabo pelo *Empire Marketing Board*, começou-se a se interessar pelo uso do cinema a favor da educação de crianças e adultos africanos. Conforme vimos, o Colonial Office também parecia apostar na ideia, por exemplo, ao convocar Paterson para elaborar projetos para as colônias, mas as consequências da Crise de 1929 ainda abalavam o governo imperial e a falta de dinheiro impedia que qualquer projeto fosse posto em prática. Foi somente em 1935, quando a corporação filantrópica norte-americana Carnegie se interessou pelo assunto e investiu economicamente em um projeto nesse molde, que a criação da primeira unidade de produção colonial se concretizou. Trata-se do Bantu Educational Kinema Experiment (BEKE), que obteve ainda o apoio do Colonial Office e subsídios menores das colônias, principalmente da Rodésia do Norte.

2.5 A censura colonial

Em praticamente todo o mundo, o cinema, nova prática social surgida como parte e símbolo da modernidade, causou a desconfiança de setores da sociedade preocupados com os “bons costumes e a moral”. Tanto o espaço físico das salas de cinema quanto os próprios filmes foram vistos com certo receio e pânico, tendo por consequência desde recomendações oficiais para o comportamento dos espectadores na sala escura até, mais sintomaticamente, a censura de trechos ou mesmo de filmes inteiros. Na África britânica, assim como em outros territórios coloniais, o domínio político exercido pela elite europeia suscitou um quadro usual em relação ao assunto: os filmes precisavam garantir a boa imagem do Império e da raça branca³⁴.

Nas colônias britânicas, nas primeiras duas décadas do século XX, a influência negativa do cinema nas plateias “nativas” era percebida enquanto algo quase ilusório, principalmente pelo número reduzido de salas e o alto preço dos ingressos que excluía as classes economicamente mais desfavorecidas. De acordo com James Burns, até os anos 1920, apenas dois eventos chamaram atenção para a exibição cinematográfica nas colônias: o primeiro, em 1910, após a vitória do boxeador afro-americano Jack Johnson sobre o ex-campeão branco Jim Jeffries e o segundo, quando do lançamento de *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 1915) de D.W. Griffith. O principal medo era que a vitória de

³⁴ Um quadro semelhante das leis e práticas de censura africanas podem ser vistos em diversos outros territórios coloniais, como algumas ilhas no Caribe (Jamaica, Trinidad e Tobago, etc.) e a Índia. Especificamente sobre o caso indiano ver MAZZARELLA, 2009.

um negro sobre um branco provocaria uma desmoralização de todos os brancos, assim como o filme de Griffith poderia ser ofensivo e causar tensões raciais. No entanto, apesar de todas essas preocupações, as autoridades em Londres procuraram não se envolver e deixaram para as autoridades locais a decisão de censurar ou não tais filmes – o que, aliás, foi feito em diversos locais³⁵.

Um dos aspectos mais marcantes do cinema no Império [Britânico] durante seus vinte primeiros anos foi a relativa falta de consciência que os britânicos tinham a respeito de sua crescente influência no exterior. [...] Os filmes sobre a luta de Jack Johnson, em particular, inspiraram advertências explícitas em um nível local sobre as influências que o cinema causava nos sujeitos do Império. Mas na Grã-Bretanha, nem o governo, nem o público em geral expressaram muita preocupação com o futuro do cinema. Nas raras ocasiões em que o British Colonial Office era interrogado a tomar alguma decisão – banir o filme da luta de Johnson ou vetar *O Nascimento de uma Nação* – ele se mostrou relutante em se envolver com a censura imperial. (BURNS, 2013, p.53)

A partir do final dos anos 1910 e início dos anos 1920, com a popularização do cinema, a censura passou a ser uma pauta constante em todo o mundo e praticamente todos os governos coloniais africanos tiveram algum envolvimento com a questão, antes mesmo de orientações oficiais dos órgãos britânicos. O tema da censura perpassa toda a história da África colonial, pois em geral a influente elite europeia que vivia nesses territórios tinha medo de que o cinema afetasse seu prestígio e seus *status* e também pudesse dar novas e incontroláveis noções aos “nativos” acerca do sexo, do crime e da violência.

Em relação às colônias britânicas da chamada África Oriental e Central, a África do Sul foi uma grande referência na criação e implementação dessas políticas. Segundo Burns (2013, p.82), na região mineradora de Transvaal, o pânico ao redor de uma antiga e constante ocorrência chamado “perigo negro” – referência aos inúmeros casos (nem sempre verídicos) de assédio a mulheres brancas por homens negros – encontrou no cinema uma nova possível causa para esses acontecimentos, visto que nas regiões mineradoras as exhibições de filmes para os trabalhadores se tornava cada vez mais uma constante após a Primeira Guerra Mundial³⁶. Dessa forma, em 1931, o governo sul-africano implementou leis de censura – o *Entertainments (Censorship) Act* – que demandavam que todo filme fosse verificado e

³⁵ De acordo com James Burns, *O Nascimento de uma Nação* só foi exibido na África do Sul em 1931 (2013, p.50). Considerando que esta era a principal porta de entrada dos filmes para grande parte da África Oriental e Central, essas nações provavelmente não tiveram acesso ao filme de Griffith até tal data. A única exceção é a Rodésia do Sul que exibiu o filme em 1919, por razões ainda obscuras (idem, p.79).

³⁶ Segundo Burns (2013, p.83), em Transvaal, em 1930 havia quatro cinemas apenas para “nativos” e diversos outros que permitiam a presença de nativos em lugares separados dos brancos.

liberado para a exibição. Passou a ser comum na África do Sul uma diferenciação nos cortes de acordo para cada grupo e a ideia de “censura específica para europeus, para não-europeus (outros povos, como asiáticos) e para todas outras ‘exceções nativas’” (SMYTH, 1979, p.439).

O fato dos filmes exibidos na África Oriental passarem antes pelas companhias sul-africanas, fazia com que já chegassem modificados em países como Uganda, Quênia, Rodésia do Norte, Rodésia do Sul, Tanganica e Zanzibar. Isso não impedia, porém, que novas modificações e retiradas de cenas ocorressem. Na Rodésia do Sul, por exemplo, igualmente influenciados pelo “perigo negro” e o aumento do número de cinemas nas principais cidades (como Bulawayo e Salisbúria), o governo em 1912, 1932 e 1948 aprovou três diferentes leis de censura (BURNS, 2002, p.2). A de 1932, denominada *Entertainments Control and Censorship Bill* foi elaborada com a ajuda de “grupos socialmente relevantes”, como federações de mulheres e membros da polícia. Em suma, esse ato era similar às leis de censura em vigência na África do Sul desde o ano anterior (idem, 2013, pp.83-84).

Em Zanzibar, as regras de censura que valeram de 1928 até 1964 declaravam serem altamente nocivas cenas com:

1.O uso excessivo de armas letais, bem pelo herói como pelo vilão, 2.Crimes que em seus métodos oferecem ideias originais capazes de execução por parte da população, 3.Simpatia para com o vilão, 4.Assuntos que possam ofender as susceptibilidades raciais ou religiosos de qualquer parte da população, 5.Crueldade para com os homens e os animais, 6.Imoralidade, 7.Qualquer coisa indevidamente mórbida por exemplo, execuções, 8.Ato de amor excessivo. (despacho confidencial, Zanzibar, 16/03/1928 para Secretário de Estado em Londres apud REINWALD, 2006)

Na Costa do Ouro, “talvez o sistema mais estabelecido de censura colonial” segundo Rob Skinner (2001, p.2), havia um conselho desde 1927, com membros da alfândega, da polícia local, dos departamentos de educação e de missões religiosas, os quais igualmente organizaram uma lista de cenas condenáveis. No Quênia também em 1927 houve o estabelecimento de um comitê que afirmava que “uma clara divisão deveria ser instituída entre a apresentação de filmes para africanos e para membros de outras raças” e, além disso, “os africanos não tinham capacidade para compreender ou apreciar o ambiente europeu e norte-americano retratado nos filmes” (ibidem, p.3).

Apesar da grande preocupação nos territórios africanos, as orientações vindas da Grã-Bretanha pareciam um pouco mais brandas. Desde 1927, circulares confidenciais e memorandos feitos pelo Colonial Office possuíam apenas indicações para que os governos

coloniais levassem em consideração o “caráter especial e a suscetibilidade dos povos nativos” e tomassem “cuidado com qualquer coisa que possa ser calculada para despertar sentimento racial indesejável” (apud SMYTH, 1979, p.439). Na já citada matéria jornalística sobre o relatório do *Colonial Office Films Committee* de 1930 é possível ler:

A questão de censura, a qual o comitê declara considerar de diversas maneiras a parte mais importante do inquérito, é tratada com bastante extensão. É, eles declaram, um problema urgente, demandando atenção cuidadosa, a qual nem sempre é recebida pelos Governos Coloniais. Nós não temos espaço para transmitir suas recomendações por completo, mas elas são resumidas como segue na conclusão do relatório:

- Um único conselho de censura deve ser estabelecido em cada território, consistindo de dois ou três membros, um dos quais deve ser membro do Departamento de Educação ou do Departamento de Assuntos Nativos. Nas colônias da África tropical, um africano deve, quando possível, ser membro do conselho de censura.
- A questão do estabelecimento de um Conselho de censores em Londres, formado por um painel de membros nominados por governos representativos, deverá ser cautelosamente explorada pelo Secretário de Estado para as Colônias e pelos governos da África tropical.
- Uma legislação deve ser introduzida para controlar a produção de filmes, para regular todas as exibições cinematográficas onde quer que aconteçam, em público ou privado, e para controlar a afixação de cartazes.
- Não deve haver discriminação entre as audiências de europeus e não-europeus no licenciamento de filmes para exibição pública. (*The Strait Times*, 12 set. 1930, p.12)

As orientações do órgão britânico, principalmente para que africanos fossem membros dos conselhos de censura e de que não deveria haver discriminação em relação à exibição de filmes para europeus ou não-europeus, contrasta com opiniões de pessoas ligadas diretamente às colônias, como a de Sir Henry Hesketh Bell, ex-governador de Uganda e da Nigéria, e da Federação de Mulheres da Rodésia do Sul (*Federation of Women's Organizations*), que licenciou um estudo sobre a questão da censura na colônia, feito por L. Thornton.

Em seu relatório, Thornton chega a citar o relatório do *Colonial Office Films Committee* negando que tal orientação possa ser seguida nos territórios do sul da África. Segundo ele, “a recomendação [...] é bastante inaplicável aos territórios assentados ao sul de Zambeze e é uma negação direta do que deveria ser a máxima da censura – o maior bem para o maior número de pessoas³⁷” (apud BURNS, 2002, p.15). Ainda segundo tal relatório, a censura não seria necessária ao público europeu e somente deveria ser aplicada a três grupos

³⁷ L. Thornton faz referência aqui ao lema do chamado utilitarismo, doutrina ética defendida por Jeremy Bentham e John Stuart Mill e que prega o princípio do bem estar máximo, ou seja, ações que beneficiem o maior número de pessoas possível.

distintos, “pessoas de cor”³⁸ e “asiáticos” e “nativos” (ou seja, os africanos). Para “pessoas de cor” e asiáticos deveriam ser retiradas cenas que depreciassem as instituições governamentais ou assuntos como a miscigenação. Já os cortes para os africanos deveriam ser ainda maiores, pois eram mais ingênuos e não compreendiam corretamente certas sequências ou mesmo filmes inteiros. Para Thornton,

Argumentos semelhantes [aos das restrições às “pessoas de cor” e asiáticos] aplicam-se aos nativos com força ainda maior; Nunca é suficiente apontar que há muito pouca ou nenhuma similaridade entre seus costumes sociais, organizações e perspectivas e as nossas. Para o nativo existe uma profusão de oportunidades para mal-entendidos mesmo em nossos simples melodramas domésticos (ibidem, p.16)

Já o ex-governador Henry Hesketh Bell é citado na mesma matéria do *The Strait Times* e também por diversos autores como um influente administrador colonial veterano que constantemente compartilhava suas polêmicas considerações nos meios de opinião pública (SMYTH, 1979, p.438; SKINNER, 2001, p.1; BURNS, 2013, p.115; idem, 2002, pp. 22-3). Segundo o mesmo,

O prejuízo que pode ser causado na mente primitiva pela exibição de filmes desmoralizantes, onde se representa ações criminais e obscenas por mulheres e homens brancos, dificilmente pode ser exagerado. O sucesso de nossa governança de raças subordinadas depende quase que inteiramente do grau de respeitabilidade que podemos inspirar. Incalculável é o dano que já foi causado ao prestígio dos europeus na Índia e no Extremo Oriente através da exibição bastante difundida de filmes ultra-apelativos e desonrosos e, nos convém, portanto, enquanto ainda há tempo, compreender que o mesmo mal não deva ser repetido em nosso Império da África Tropical. (*The Strait Times*, 12 set. 1930, p.12).

Tais visões estão de acordo com as chamadas teorias psicológicas do colonialismo, fundamentais para entender o discurso racista ligado à dominação colonial. Para além das teorias consideradas mais políticas, como as econômicas e diplomáticas³⁹, as teorias psicológicas importam porque trabalham com o pressuposto da “supremacia branca” e consequentemente, a inferioridade de todos os outros povos. Segundo Godfrey N. Uzoigwe (2010), o darwinismo social (sendo *A origem das espécies*, de Darwin, principal base das teorias raciais), o cristianismo evangélico e o atavismo social participaram na construção do

³⁸ Pessoas “de cor” (ou *coloured* em Inglês) geralmente fazia referência a um amplo espectro de pessoas, desde mestiços até árabes e indianos.

³⁹ Para compreender todas as teorias ligadas ao colonialismo ver o capítulo 2 “Partilha europeia e conquista da África: apanhado geral” de *História Geral da África, v.7, África sob dominação colonial, 1880-1935*.

argumento de que a África e os africanos pediam por uma intervenção europeia, pois eram seres atrasados em todos os aspectos da vida, inclusive morfológica e intelectualmente. O fardo do homem branco seria livrar a África do atraso, da barbárie e da escravidão e conectá-la a nova ordem política e econômica global, ou seja, em direção ao progresso, ao cristianismo e a tantas outras questões definidas como o ideal e o correto a partir de um ponto de vista essencialmente eurocêntrico.

Mesmo que compartilhadas pela sociedade da Metrópole, há diferenças no pensamento existente nesta e nas colônias se nos limitarmos a analisar as recomendações feita em 1930 pelo Colonial Office, um órgão britânico, e o que de fato ocorria nas colônias em relação as suas respectivas legislações cinematográficas. A censura, o uso do cinema enquanto propaganda ou para fins educativos e a necessidade de conter a influência da indústria norte-americana está presente em ambos os ambientes, mas de formas divergentes. Na Grã-Bretanha, tais temas eram abordados em busca da manutenção da soberania política e econômica do Império, enquanto nas colônias africanas o principal ponto era a manutenção do *status quo*, em especial do poder do europeu-branco-colonizador sobre o africano-negro-colonizado, ou seja, de uma hegemonia social baseada principalmente na questão racial.

A grande ascensão dos Estados Unidos no panorama global após a Primeira Guerra Mundial e o avançado ativismo promovido por afro-americanos possivelmente contribuiu para a promoção da “harmonia racial”, pelo menos em teoria, enquanto ideal progressista a ser seguido. Estando a Grã-Bretanha num papel maior de destaque, é plausível que a sua política governamental fosse pautada por pressupostos mais próximos da igualdade entre os povos do que as políticas exercidas dentro dos territórios coloniais africanos.

Na África, a oposição entre colonizado e colonizador tratava-se basicamente de uma dicotomia vital para a dominação, tendo sido tal fato largamente estudado pelas teorias anticoloniais e pós-coloniais. Utilizam-se desse binarismo e do entendimento de uma sociedade dividida em duas, autores como Frantz Fanon e Edward W. Said. Outros como Ella Shohat e Robert Stam, aplicando o conceito de eurocentrismo aos meios de comunicação – discurso ideológico que “permeia e estrutura práticas e representações contemporâneas mesmo após o término oficial do colonialismo” (2006, p.21) – igualmente expõem o sentimento fictício de superioridade dos povos “ocidentais” em detrimento ao restante do mundo. Perpetuado pelo que chamam de “imagem eurocêntrica”, tal sentimento relega uma noção de que os povos não-ocidentais eram meros receptores, ainda incapazes de compreender e produzir nos mesmos patamares ideais.

Na África Britânica, os europeus dominavam a produção, a exibição e a distribuição de filmes, e possuíam ingerência sobre as instâncias de poder. Dessa maneira, definiram os filmes disponíveis ao público e as leis de censura, depositando nas suas decisões pressupostos claramente racistas. O discurso colonial/eurocêntrico promoveu também a convicção da “inferioridade” dos africanos ao afirmar, por exemplo, que eram incapazes de compreender corretamente o modo de vida ocidental representado nos filmes, bem como uma linguagem cinematográfica mais avançada – grandes elipses temporais/espaciais, mudanças bruscas de enquadramento e até movimentos de câmera.

Da mesma forma, achavam que a mente “primitiva” e “infantil” dos africanos não saberia distinguir ficção da realidade e que aprenderiam por mimese ações criminosas ou violentas. Tampouco seriam capazes de produzir seus próprios filmes por incompreensão da técnica. Supunha-se necessário que os europeus liderassem o processo de educação e conhecimento. Tais opiniões receberam grande apoio, tanto local, quanto na Metrópole e esse talvez seja um dos principais motivos para que as unidades de produção africanas entrassem em funcionamento ainda em meados da década de 1930.

Concluindo, ao traçar um breve panorama da situação cinematográfica na África britânica durante as décadas de 1920 e 1930, observamos como o cinema esteve envolvido dentro de um projeto maior do Império Britânico, decididamente sua intenção de se manter enquanto líder mundial frente às transformações causadas pelo pós-Primeira Guerra Mundial. O controle dos territórios coloniais na África, portanto, era fundamental. O cinema foi utilizado como propaganda e meio de educação, numa tentativa de enaltecer o discurso imperial e afastar imagens “indevidas”. Nesse sentido, a censura também contribuiu para o reforço desses objetivos. As políticas britânicas foram um norteador essencial na formulação de muitas das decisões tomadas separadamente pelos governos coloniais africanos. Na África, no entanto, as tensões entre colonizador e colonizado e a necessidade da manutenção do *status quo* e da dominação racial, marcarão de forma mais clara traços como o racismo. Preocupados com seu controle político, econômico, social e cultural, os europeus na África logo trataram de afirmar a incapacidade dos africanos de se relacionar “apropriadamente” com o cinema e incentivaram a criação das unidades de produção e de filmes específicos para esse público.

CAPÍTULO 2:
BANTU EDUCATIONAL
KINEMA EXPERIMENT
(1935-1937)

Figura 2:

**ÁREA DE TRABALHO DO BANTU EDUCATIONAL KINEMA EXPERIMENT:
Niassalândia, Quênia, Rodésia do Norte, Tanganica e Uganda**



Nós podemos prevenir o uso destrutivo do cinema e usá-lo construtivamente de várias maneiras. Essas são as razões para o controle. As razões para a urgência é a que a prosperidade dos nativos em certas partes da África está avançando rapidamente; a menos que tal campo seja ocupado imediatamente, pode ser tarde demais.

L. A. Notcutt e G. C. Latham, coordenadores do Bantu Educational Kinema Experiment Cinema (1937, p. 23).

2.1 A experiência missionária de John Merle-Davis e a criação do BEKE

Na década de 1920, dois processos ocorriam conjuntamente e causavam apreensão nos dirigentes coloniais e nas classes dominantes europeias: o rápido avanço industrial e econômico de algumas áreas do continente africano e a disseminação e popularidade do cinema nas áreas mais populosas, como as cidades e os complexos mineradores.

Quanto ao primeiro, preocupava o fato de que os habitantes dos novos centros urbanos estivessem em um processo de “modernização” que poderia os afastar muito depressa das tradições africanas e da pregressa vida nas aldeias, deixando-os sem referencial social e cultural. Os britânicos se referiam à questão como “mudança cultural” (*culture change*)⁴⁰. Em relação ao aumento do número de bioscópios e espetáculos cinematográficos, o receio recaía na crença da desvirtuação dos “suscetíveis” espectadores africanos pelos “indecorosos e obscenos” filmes hollywoodianos.

A década de 1930 trouxe ainda alterações em várias esferas da vida africana, especialmente devido aos efeitos da Grande Depressão. De acordo com Walter Rodney,

Surpreendendo as economias interdependentes do mundo capitalista, a Depressão atingiu necessariamente também as economias coloniais africanas, lançando uma luz cruel sobre a sua extensão e natureza. Foi à custa dos camponeses que as casas exportadoras realizaram economias: fizeram cair os preços à produção quando a safra de 1930 foi posta no mercado. Como empregadores, dispensaram muita gente e reduziram drasticamente os salários. [...] O número de assalariados, que aumentara consideravelmente depois da Primeira Guerra Mundial, diminuiu 50%, se não mais, entre 1931 e 1934. (RODNEY, 2011, p.377)

⁴⁰ “Mudança cultural” é um termo que enfatiza o efeito das transformações do comportamento individual ou de uma sociedade no que diz questão paralelamente a mudanças político-econômicas no mesmo período.

Apesar da quase ausência de sindicatos, diversas greves operárias ocorreram no período pós-1929, sinalizando a enorme insatisfação popular em diversos locais da “África Britânica”. A “mudança cultural” aliada a esses movimentos nacionalistas e pan-africanos começaram a serem vistos como aparentes entraves à harmonia colonial e/ou possíveis agentes do desmantelamento da ordem imperial. Os governos britânico e coloniais iniciaram então a formulação, ainda que tímida, de uma política sociocultural que dispunha do cinema enquanto aliado no apaziguamento dos súditos do Império.

Os efeitos da Grande Depressão também causaram dúvidas em relação ao liberalismo econômico e ao modelo de administração colonial indireta. Procurando contornar tal momento de crise e incertezas, investiu-se cada vez mais no chamado “desenvolvimento comunitário”. A criação de um fundo de investimento em 1929 (*Colonial Development Fund*) foi, nesse sentido, um marco para projetos de educação, como o Bantu Educational Kinema Experiment. Segundo Aaron Windel (2011, p.208), o BEKE, e outros experimentos de educação em massa no entre guerras “devem ser lidos como parte de um grande movimento reformista colonial que usou iniciativas de bem estar social com o objetivo evidente de prevenir uma mudança social e política radical em meio à crise”.

Os governos coloniais e órgãos britânicos como o Colonial Office começaram a aproximar-se das instituições missionárias, as quais dominavam o campo educacional em grande parte do continente africano desde o século XIX. Em 1932, o Conselho Missionário Internacional⁴¹ (*International Missionary Council*) enviou uma equipe liderada pelo diretor do Departamento de Pesquisa Social e Industrial, John Merle Davis, à Rodésia do Norte e ao Congo Belga. O principal objetivo dessa pesquisa era investigar as transformações sociais que ocorriam no chamado Copperbelt, região da África Central que atraía milhares de pessoas em busca de cobre e outros minerais. Segundo o próprio Davis,

entre as descobertas da comissão estava o desmantelamento da estrutura social tribal africana, ocasionada pelo contato com o ritmo através do qual a vida ocidental industrial se move. Uma característica desse processo é uma lacuna cada vez maior entre os aspectos e modos de vida da existência nas cidades e minas e os aspectos e modos de vida nas aldeias rurais (NOTCUTT; LATHAM, 1937, p.9).

Procurando diminuir essa lacuna, preservando as antigas tradições e ao mesmo tempo introduzindo as sociedades tribais ao mundo moderno, John Merle Davis acreditava que o

⁴¹ O Conselho Missionário Internacional, fundado em 1921 em Genebra, foi um dos mais significantes e atuantes grupos cristãos de sua era.

cinema oferecia a melhor opção educativa para o continente africano devido ao seu poder de difusão e comunicação onde havia grandes taxas de analfabetismo – 90% da população, segundo dados da época (ibidem, p.10).

A ênfase dada ao cinema também pode estar ligada ao fato de que entre os investigadores da equipe de Davis estava o clérigo Ray Phillips, famoso missionário fundador de um circuito cinematográfico a partir dos anos 1920 em vários centros de mineração da África do Sul e Rodésias (REYNOLDS, 2009; BURNS, 2011). No relatório acerca da expedição, *Modern Industry and the African*, lançado no mesmo ano de 1932, Davis chega a citar o trabalho social de Phillips:

Durante anos, sob a direção do Reverendo Ray E. Phillips, e com a generosa ajuda do *Transvaal Chamber of Mines*, um serviço cinematográfico tem sido fornecido aos trabalhadores de mais de cinquenta minas em alguns dias da semana [...] As possibilidades de um uso construtivo do cinema estão sendo estudadas pelo Colonial Office. Esse é obviamente um campo em que a extensiva experimentação deve ser conduzida sob a liderança de especialistas. (DAVIS, 1933, pp.376-382)

Interessado em colaboradores que pudessem desenvolver conjuntamente um projeto cinematográfico, Davis foi apresentado a Leslie Alan Notcutt, major da reserva que realizava filmes amadores para os trabalhadores de suas plantações de sisal na África Oriental. A comunicação entre os dois aconteceu em 1933 por intermédio de Hanns Vischer, funcionário do *Advisory Committee on Native Education* do Colonial Office (NOTCUTT; LATHAM, 1937, p.24).

A ideia inicial de Davis era realizar uma investigação do papel do cinema na Rodésia do Norte, Egito e União Soviética. Notcutt então foi convidado a desenvolver a parte do projeto relacionada à realização e difusão de filmes na Rodésia do Norte. Submetido à Corporação Carnegie em nome do Conselho Missionário Internacional em 1934, pediu-se que o projeto mantivesse um foco apenas no continente africano. Davis e Notcutt elaboraram rapidamente um novo plano de trabalho para cinco colônias britânicas na África Oriental: Rodésia do Norte, Tanganica, Quênia, Uganda e Niassalândia (ver figura 2) que tinha como propósitos “ser auxiliar da Igreja na tarefa de construir uma sociedade cristã para o africano e [...] enriquecer o entretenimento e a vida recreativa da nova comunidade nativa cristã” (apud SANOGO, 2011, p. 234).

O surgimento oficial do Bantu Educational Kinema Experiment data então de 1º de março de 1935 quando a Corporação Carnegie aprovou a nova proposta, liberando \$55 mil

dólares e se tornando a principal patrocinadora do projeto. Posteriormente, pequenas quantias foram recebidas de companhias mineradoras, como a *Roan Antelope Mines*, a *Rhokana Corporation* e a *Mufulira Copper Mines* (NOTCUTT; LATHAM, 1937, p.25). Além disso, o British Film Institute, o Colonial Office e os governos de Rodésia do Norte, Tanganica, Quênia, Uganda e Niassalândia igualmente passaram a se interessar pelo projeto, oferecendo apoio e incorporando seus membros ao Conselho Consultivo do BEKE⁴². É curioso notar que dois meses após o início do programa, em maio de 1935 “uma greve militante dos trabalhadores do Copperbelt pegou os oficiais de Rodésia do Norte de surpresa” (REYNOLDS, 2009, p.76), atraindo ainda mais atenção para a iniciativa que em breve começaria a atuar na região.

John Merle Davis foi designado o diretor geral do projeto em Londres e Leslie A. Notcutt, o diretor de campo, comandando o experimento na África. À coordenação do BEKE juntou-se Geoffrey Chitty Latham – influente chefe do setor de educação da Rodésia do Norte⁴³ – no papel de diretor educacional, que deveria estar atento às exposições e as reações dos espectadores ao material produzido. O restante da equipe era composto por um engenheiro de som (G. C. Gardner), um cinegrafista (C. F. Coley⁴⁴), um projetorista (P. D. Woodall) e uma contadora (a esposa de Notcutt)⁴⁵.

Ainda no início de março de 1935, houve a escolha da sede do projeto: “um antigo sanatório alemão em Vugiri, nas montanhas Usambara, setenta e sete milhas pelo interior a partir do porto de Tanga” (NOTCUTT; LATHAM, 1937, p.26), cedido pelo governo de Tanganica (ver figura 3). Em junho de 1935, “depois de três movimentados meses de preparação, a última caixa de equipamento foi empacotada e expedida para as docas e toda a equipe de campo estava a caminho da África Oriental” (ibidem, p.27).

⁴² Para uma lista completa dos membros do Conselho Consultivo, ver Apêndice A em NOTCUTT; LATHAM, 1937, p.209. A pluralidade do Conselho consultivo do BEKE, desde missionários e antropólogos, passando por membros do BFI, do Colonial Office, de universidades britânicas e até produtoras – *Gaumont-British Instructional Films* – e mineradoras africanas – *Rhodesian Copper Mines* – revela a ambição e a quantidade de interesses envolvidos no projeto.

⁴³ Segundo Aaron Windel (2011, p.208), Geoffrey C. Latham era reconhecido pelo Colonial Office por seu trabalho na Rodésia do Norte tendo “transformado o sistema educacional do Copperbelt, implementando recomendações [...] para ‘adaptar’ a educação para as propensões raciais dos africanos. Latham era parte da vanguarda de reformistas do período entre guerras que acreditavam que a administração colonial deveria visar o desenvolvimento comunitário. Ele acreditava que os africanos somente poderiam ser cobeneficiários do esclarecido regime imperial se os governos pudessem achar maneiras de instruir os africanos em seus presumidos papéis naturais de agricultores [...]”

⁴⁴ Em novembro, C.F. Coley deixou o experimento e Notcutt assumiu o trabalho de cinegrafista até a chegada de um novo *cameraman*, Williams, em janeiro de 1936. (ibidem, p.122).

⁴⁵ A equipe também contou com participações esporádicas de outros profissionais, como por exemplo, o médico C. R. Philips, do Departamento de Medicina do Quênia, que colaborou com a realização de dois filmes: *Food and Health* e *More Milk*. (ibidem, pp.48-9).

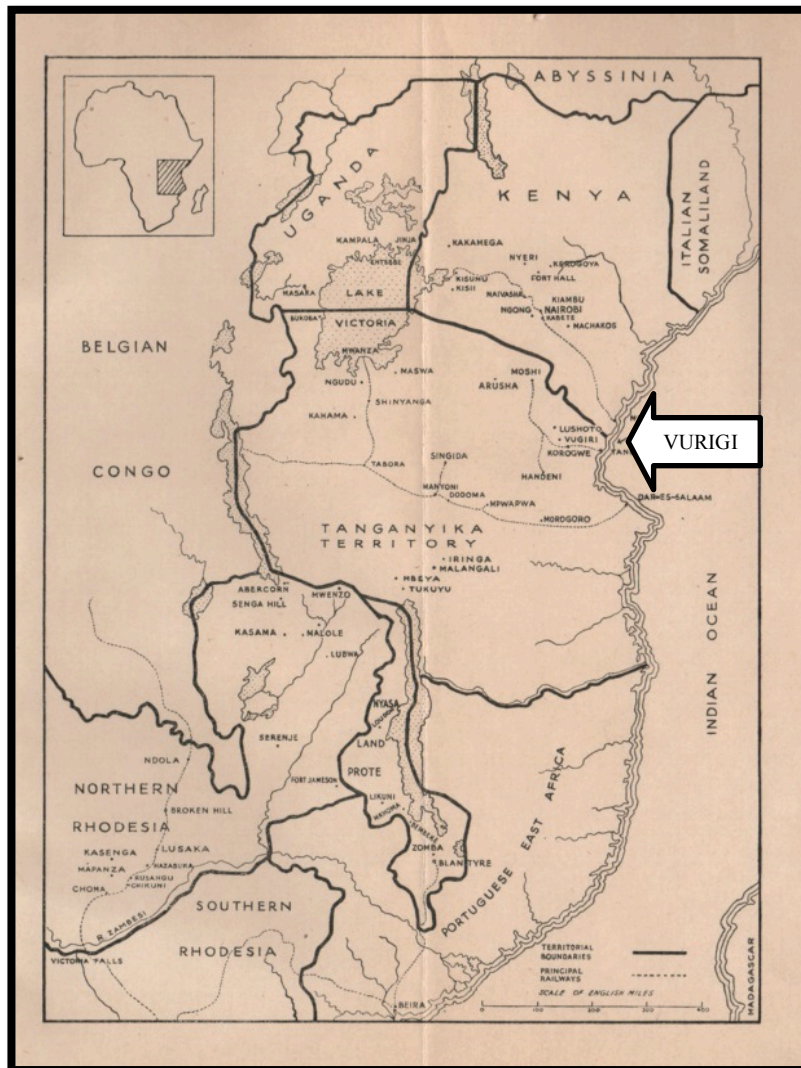


Figura 3: Mapa detalhado dos territórios por onde o BEKE realizou e distribuiu seus filmes. É possível ver o local da sede (Vugiri) no litoral de Tanganica e as principais estradas existentes na época.

2.2 Produção: características e estúdios

Entre março de 1935 e maio de 1937, tempo total de funcionamento do BEKE, a unidade produziu ao todo 35 filmes, sendo 34 curtas-metragens e um longa-metragem (filme nº. 10, *Gumu*, de sete rolos)⁴⁶. De todos esses, “com a exceção de dois títulos, todos foram produzidos com um propósito educacional” (ibidem, p.31). As exceções são: *First Farce*, uma comédia slapstick e *Tanga Travel*, um filme de viagem.

O tipo de película utilizado pelo BEKE era o 16mm, acetato (chamado também de *safety film*) e os filmes eram sonorizados por discos de 12 polegadas e 40 r.p.m. (ibidem, p.213). Optou-se por tal padronização numa tentativa de diminuir os custos de produção e

⁴⁶ Para uma lista de todos os 35 títulos produzidos pelo BEKE, ver anexo 1 desse trabalho ou Apêndice B em NOTCUTT; LATHAM, 1937, pp. 211-2.

exibição e facilitar o deslocamento da equipe pelo território africano, visto que os filmes e os equipamentos de 16mm eram mais baratos, leves e compactos. Além disso, era uma opção mais segura em comparação ao suporte de nitrato, na época base ainda comum da película de 35mm. Diferente de outras produções de menor orçamento que utilizavam a película reversível⁴⁷, o BEKE filmava e montava seus filmes a partir de negativos, possibilitando depois a confecção de várias cópias. De acordo com os coordenadores do projeto, “durante o curso do experimento, 18.200 pés de filme negativo e 48.400 pés de filme positivo foram utilizados.” (ibidem, p.31).

Todos os processos de pós-produção (revelação, montagem, copiagem e etc.) eram inclusive feitos na própria sede do BEKE, em Tanganica, possibilitando controle e maior agilidade do trabalho. Manthia Diawara (1992, p.2) mesmo criticando fortemente o racismo e o paternalismo latente em muitos dos filmes do experimento, reconhece que, em seu crédito, todo o ciclo da realização de um filme, da pré-produção até a confecção de cópias, foi feito “pela primeira vez na África”. O autor ainda lembra que “o fato é ainda mais significativo e irônico quando o comparamos com as condições de produção que prevalecem na África atualmente”.

Grande parte dos filmes tinha como complementação sonora uma narração composta por comentários, seguindo um modelo próximo aos dos documentários britânicos clássicos. A escolha feita foi pela sonorização em discos devido aos custos mais baixos e à possibilidade de se gravar em diferentes idiomas e de se decidir pelo mais adequado em cada povoado ou cidade. Além disso, pelo fato de ser um áudio composto apenas por comentários que não precisavam ser exatamente sincronizados, não havia problemas em relação a um sincronismo perfeito entre os discos e os filmes (que frequentemente sofriam danos e perdiam trechos). Nove foram as línguas utilizadas nos comentários: Inglês, Swahili, Sukuma, Kikuyu, Luo, Ganda, Nyanja, Bemba e Tumbuka (NOTCUTT;LATHAM, 1937, p.212). Em locais onde uma língua fluente não era contemplada, os comentários eram feitos, se possível, no idioma local e ao vivo por membros da equipe do BEKE ou por algum tradutor contratado.

Grande foi a atenção dada à elaboração e gravação dos comentários porque acreditavam que “um bom comentário pode salvar um filme ruim e um comentário ruim pode, em grande medida, estragar um bom filme” (ibidem, p.149). Por essa razão, foram elaborados com a ajuda de profissionais com conhecimento da cultura africana, como antropólogos e funcionários coloniais.

⁴⁷ Resumidamente, o filme reversível utiliza um processo em que o negativo se torna uma imagem positiva após a exposição e o processamento em laboratório do filme utilizado no chassi da câmera.

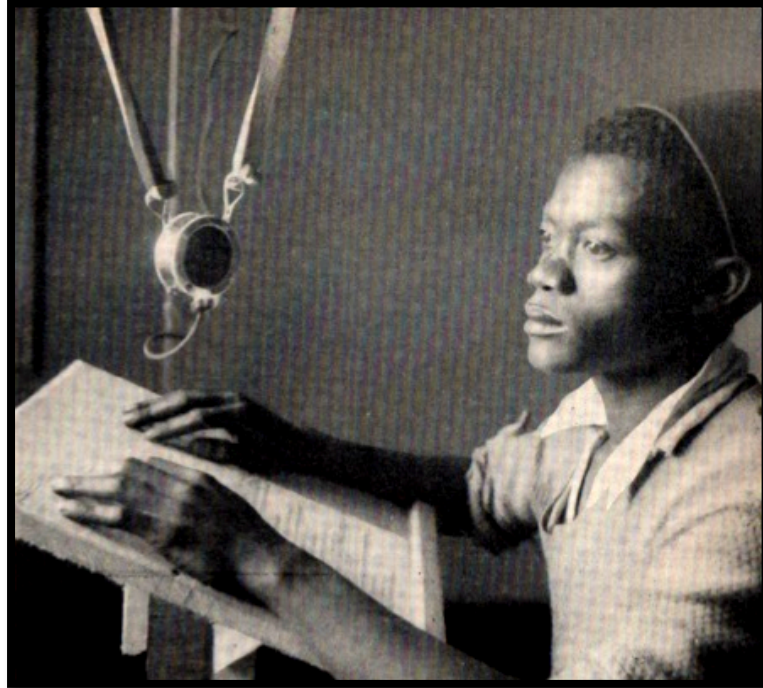


Figura 4: Gravação dos comentários feita por um jovem africano.

Outra relevante característica do modo de produção do BEKE será a utilização de africanos em diversas funções técnicas, bem como sua presença nos papéis protagonistas da maioria dos enredos. A partir de suas observações em campo, Latham notava que apesar de qualidade técnica questionável, os filmes do BEKE atraíam os espectadores “nativos” essencialmente pela apresentação de histórias que se passavam na África e com africanos. Para ele,

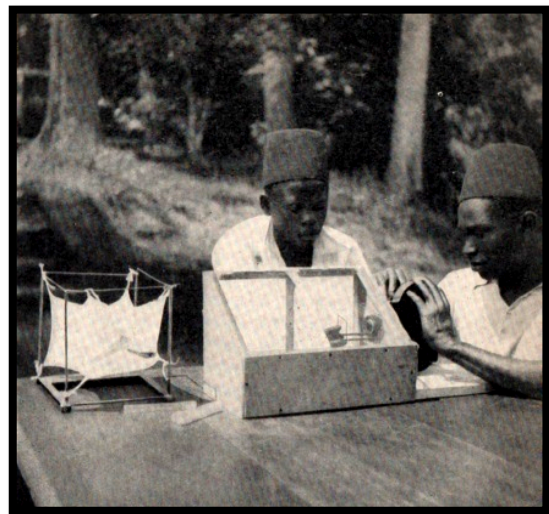
O argumento e o pano de fundo africano dos filmes têm um apelo para o nativo que falta em filmes feitos no Ocidente, os quais eles estão acostumados a assistir. Uma qualidade técnica aperfeiçoada é essencial e tem sido atingida em nossos últimos filmes, mas permanece verdade que para a grande maioria da audiência africana atualmente o assunto é de muito maior importância do que a qualidade técnica dos filmes. (ibidem, p.81)

Por sua experiência anterior, Notcutt sabia que o público local se interessava por filmes que tivessem africanos nos papéis principais. Afirmava, no entanto, que “boa atuação não é necessariamente essencial nos filmes” (ibidem, p.145) e, sendo assim, recrutava constantemente não-atores locais para suas produções. Enquanto os poucos atores profissionais contratados pelo BEKE se envolviam nos papéis mais caricatos e “desafiadores” como “o cômico” ou o “vilão”, os não-atores ganhavam papéis relativos ao seu modo de vida: “nossa experiência com atores nativos é que um em cada cinco pode dar uma honrosa performance de qualquer ação que seja habitual em sua vida. Ele pode expressar simples

emoções e atuar em papéis simples sem autoconsciência ou timidez” (ibidem, p.143). A dificuldade em encontrar boas mulheres para atuar, no entanto, parecia ser uma constante preocupação de Notcutt e Latham, como pode ser visualizada nas conclusões do experimento: “atrizes sem autoconsciência, especialmente para personagens mais jovens, são difíceis de achar” (ibidem, p.183).

Com um método de produção simples e quase artesanal – equipe mínima, poucos equipamentos, roteiros sem grandes elipses espaços-temporais e etc. – Notcutt afirmou que “estava confiante de que nativos poderiam ser treinados para fazer grande parte desse trabalho e isso provou ser o caso” (ibidem, p.136). Empregaram então africanos nas filmagens de algumas cenas e também no processamento da película, onde “todo esse trabalho foi feito por jovens nativos, exceto a mistura de elementos químicos, a determinação do tempo de revelação a partir de um gráfico de temperatura e o carregamento da máquina de revelação” (ibidem, p.147).

Apesar do tom altamente racista de algumas dessas últimas citações, a incorporação dos africanos enquanto equipe técnica e elenco pode ser considerada uma contribuição positiva do experimento. O treinamento de diversos jovens africanos nas etapas técnicas de um filme acontecia em um momento onde não só a realização de filmes, de maneira geral, era modesta no continente africano, como era composta majoritariamente por produções ocidentais comerciais com viés orientalista⁴⁸.



⁴⁸ Ver Boulanger, Pierre, *Le cinéma colonial de "l'Atlantide" à "Lawrence d'Arabie"*, Paris: Seghers, 1975 e BERNSTEIN, M.; STUDLAR, G. *Visions of the East: Orientalism in Film*. Nova Jersey: Rutgers, 1997.



Figuras 5, 6,7 e 8: Jovens africanos foram constantemente incorporados como parte da equipe nas filmagens (como nas duas primeiras imagens) e na pós-produção (como nas duas últimas imagens).

É exatamente nesse ponto, principalmente, que recai a contribuição positiva do BEKE para a questão da auto-representação dos povos africanos. Notcutt afirmava que “os nativos adoram ver suas faces nas telas” (ibidem, p.82) e, querendo fazer do projeto o mais popular possível, não teve dúvidas quanto à realização de histórias inspiradas nas rotinas e nas pessoas que conheciam por onde passavam. Afirmando também que “a principal razão pela qual o cinema na África oriental no momento é pouco frequentado por africanos é porque os filmes exibidos não interessam a eles” (ibidem, p.106), o BEKE se mostrou um dos poucos projetos focados na figura dos africanos até a primeira metade do século XX.

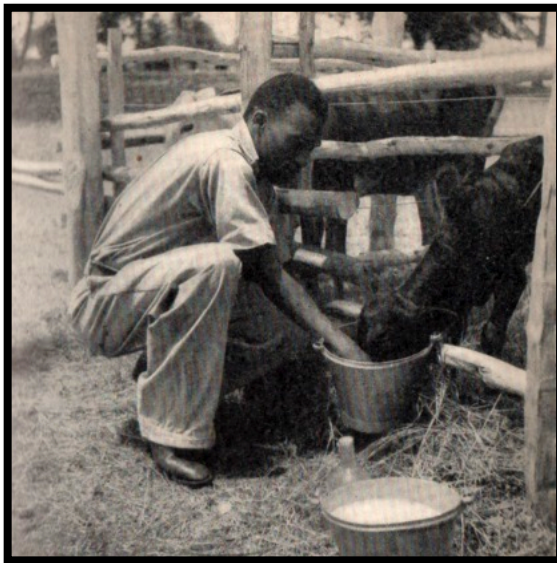
Mesmo que criados sob a ótica do colonizador, esses filmes, juntamente com alguns filmes de viagem e também o documentário antropológico a partir dos anos 1950, compuseram um dos raros momentos onde a África e os africanos eram protagonistas das histórias. Porém, diferentemente desses outros dois exemplos, os filmes do BEKE tinham como público-alvo o próprio meio e público de onde foram produzidos os filmes. Diversas tribos puderam, pela primeira vez, se ver numa tela – seus lares, seus rituais, etc. – ou mesmo tomar contato com outras aldeias, povoados e cidades, próximas ou distantes.

Parece-nos importante tal feito, ao passo em que era visível a dominação de filmes ocidentais nos cinemas dessa região. Tendo o exemplo da Rodésia do Norte, exposto por Charles Ambler no artigo “*Popular Films and Colonial Audiences: The Movies in Northern Rhodesia*”, vemos como

A notável persistência das audiências no Copperbelt em sua afeição por filmes de caubói e outros estilos derivados chama atenção não somente para a aparente inexorável dispersão de elementos da cultura popular ocidental, mas também para os processos mais profundos da globalização midiática (AMBLER, 2001, p.82).

Mesmo que populares pelo desejo de inclusão na modernidade ocidental (o “*American dream*”), os filmes comerciais norte-americanos estavam longe da realidade dos membros das plateias, muitas vezes sem uma educação formal, sem ter viajado para fora de seus territórios e até sem entender Inglês, como pontua Ambler. Além disso, tais produções empregavam pouquíssimos atores negros, raramente se passavam no continente africano e caso contrário, nunca mencionavam a questão da dominação colonial.

Nesse sentido, os filmes do BEKE seriam exemplos representacionais mais próximos à África e aos africanos, porém, da mesma maneira que a produção comercial, possuem outros problemas, como veremos adiante ao notar discursos racistas presentes nessas narrativas.



Figuras 9, 10 e 11: O BEKE empregou, muitas vezes, não-atores em papéis que faziam referência ao seu próprio modo de vida. No entanto, frequentemente, Notcutt e Latham reclamaram das atuações em geral, que “buscavam imitar a interpretação dramática dos europeus”, e da dificuldade em localizar boas atrizes, deixando latente seus preconceitos e julgamentos racistas contra africanos.

2.3 Produção: estágios

Toda a etapa de produção dos filmes do BEKE foi dividida em dois estágios por razões orçamentárias e em função de datas e compromissos efetuados com os patrocinadores e parceiros do experimento. Os dois estágios serão apresentados resumidamente a seguir.

2.3.1 Primeiro estágio

Em 26 de julho de 1935 foi dada a largada às filmagens. O primeiro *tour* de exibição pelo interior das colônias já estava programado para setembro, com a ida de Latham e outra equipe contratada especialmente para tal função. Dessa maneira, a realização dos primeiros sete filmes foi toda concluída em apenas quarenta dias (NOTCUTT; LATHAM, 1937, p.31).

Após a partida da primeira van de cinema móvel para o interior dos territórios coloniais, outros seis filmes foram realizados e enviados para exibição após finalizados. Todos os treze filmes realizados nessa primeira fase foram exibidos na van de cinema móvel até fevereiro de 1936.

Tratando de temas considerados fundamentais – como a cobrança de impostos, a prevenção do solo contra erosão, a importância dos alimentos para a saúde e outros assuntos “educativos” – e as duas exceções – o filme de viagem *Tanga Travel* e a comédia slapstick *First Farce* –, essa primeira leva de filmes não pareceu tão bem sucedida de acordo com os relatos reunidos pela equipe.

Sobre *Tanga Travel*: “apesar de popular próximo ao litoral, não atraiu muito interesse em outros lugares” (ibidem, p.35). Sobre *Tax* (sobre a importância dos impostos para os investimentos sociais): “popular em Tanganica, mas recebeu certa quantidade de críticas e não foi exibido regularmente” (ibidem, p.35). Sobre *Hides* (curta que trata sobre os métodos de limpeza e secagem de couro): “o filme foi apreciado entre tribos pecuárias onde já haviam escutado algo sobre o assunto, mas naturalmente despertou pouco interesse em outros lugares” (ibidem, p.36). A esses, seguem-se outros relatos de filmes que, pelos mais diversos motivos, parecem não ter despertado grande entusiasmo nas plateias africanas. A baixa qualidade da fotografia, os confusos roteiros e a escolha de temas específicos podem ser, à primeira vista, os motivos principais. No entanto, um olhar mais detalhado lançado à questão da espetatorialidade e estudos de recepção da época pode revelar também uma resistência ao discurso racista e paternalista presente nos filmes. Tal hipótese será desenvolvida no quarto capítulo.

2.3.2 Segundo estágio

Entre fevereiro e março de 1936, três novas produções foram realizadas em Nairobi, capital do Quênia: *Soil Erosion at Machakos*, *Healthy Babies* e *Progress*. (ibidem, p.124). O BEKE possuía então dezesseis filmes sob sua atribuição. No entanto, os recursos financeiros mostraram-se insuficientes com tantos imprevistos, como por exemplo, a contratação de novos funcionários e reparos com a sede de Vugiri. Toda a atividade de difusão com a van de cinema móvel foi interrompida e as filmagens e finalizações de novos filmes seguiram em um ritmo mais lento, enquanto Notcutt e Latham buscavam novos acordos e patrocínios.

Entre agosto e setembro de 1936, ainda sem nova ajuda financeira, os seguintes filmes foram finalizados: *Anaesthesia*, *Peasant Holdings*, *Native Veterinary Assistants*, *Preserving Eggs* e *Infant Malaria*. Ademais, um curta-metragem sobre a doença da ancilostomose (ou “amarelão”) foi iniciado (ibidem, p.130). Esse filme foi finalizado posteriormente com o título de *Tropical Hookworm*.

Após meses de negociações, em novembro de 1936, é chegada a informação de que o experimento poderia continuar através de fundos levantados por um acordo entre o *Colonial Development Committee* e os governos de Tanganica, Quênia e Uganda:

O *Colonial Development Committee* se reuniu em outubro e concordou em fazer uma doação de £3 para cada £2 dado pelos governos, até um limite de £1500. [...] Os governos concordaram em fornecer £1000 para obter a doação máxima, Tanganica concedendo £500 e Quênia e Uganda £250 cada. (ibidem, p.128).

Pelo acordo, o BEKE deveria entregar 1.300 metros de filmes referentes à agricultura e veterinária. Além disso, a Carnegie aprovou posteriormente uma ajuda adicional de £1120 (ibidem, pp.128-9).

A incerteza da continuidade do experimento havia feito com que, de toda a equipe técnica, Notcutt fosse o único funcionário que ainda permanecia empregado no projeto. Com a liberação das novas verbas, funcionários como Gardner e Woodall retornaram à Tanganica e outros novos foram incorporados para essa segunda fase de produção. Entre janeiro e março de 1937 – mês de encerramento do BEKE – foram filmados e finalizados outros treze filmes (nº23 até nº35). Estas produções tinham como único propósito atender às demandas dos governos africanos que então patrocinavam a segunda fase do projeto. Os departamentos

governamentais ligados à agricultura e veterinária participaram da elaboração dos argumentos e definição de um público alvo – notadamente a população rural.

De acordo com Latham e Notcutt, tais filmes “não foram exibidos extensivamente, então não há a mesma quantidade de opiniões e críticas no que diz respeito a eles. Isso é lamentável, pois sua qualidade é, na maioria dos casos, superior aos filmes anteriores” (ibidem, p.51). No entanto, segundo Gleen Reynolds (2009, p.70), os filmes dessa leva continuaram a percorrer os territórios do Quênia, Uganda e Tanganica a partir de 1938 por uma iniciativa dos próprios governos africanos. Dados sobre tais exibições e como as produções foram recebidas não foram localizados.

2.4 Modo de difusão

O BEKE possuía veículos que serviam como “unidades de cinema móvel”, levando sua programação de filmes pelo interior das colônias britânicas. Esses veículos contavam com todos os equipamentos necessários a projeção de filmes, como tela (de aproximadamente 3x2,5m), projetor (Bolex), amplificador, gramofone, alto-falantes, microfones e ainda gerador e motor que alimentavam esses equipamentos⁴⁹.

A difusão dos filmes com sua primeira unidade móvel iniciou-se no dia 4 de setembro de 1935, com uma equipe de seis pessoas: dois europeus – G.C. Latham, no papel de diretor educacional e Peter Woodall, como projetorista – e quatro africanos – Jackson, o motorista, e Alphone, seu ajudante; Hamedi e Mulishu, no papel de “assistentes pessoais”, colaborando como intérpretes, comentaristas dos filmes e em outras diversas funções. A equipe viajava então em um caminhão Ford, com o gerador e motor puxados em um pequeno reboque (ibidem, pp.74-75).



Figura 12: A primeira van de cinema móvel era composta por um veículo e um pequeno reboque.

⁴⁹ Para uma maior especificidade de todos os equipamentos utilizados pelo BEKE, ver a lista completa no Apêndice E, NOTCUTT; LATHAM, 1937, pp.234-6.

Em sua primeira parada, na colônia de Tanganica, os filmes passaram pela formalidade de apresentação ao conselho de censura, sendo então liberados. Com o certificado obtido, todos os filmes puderam ser exibidos nos próximos territórios africanos (ibidem, p.75). A primeira viagem passou respectivamente por Tanganica, Rodésia do Norte e Niassalândia e durou pouco mais de dois meses, encerrando-se no final de novembro, com a equipe retornando novamente a Vugiri, sede do BEKE, “tendo coberto aproximadamente 9.6 mil quilômetros por estradas e realizando 46 exibições para uma audiência estimada em um total de 36.500 africanos e indianos e 670 europeus” (ibidem, p.122). Observando tais dados, é possível afirmar que as exibições atraíam em média aproximadamente mil espectadores.

Após duas semanas, em 14 de dezembro de 1935, o segundo *tour* teve início, com destino à chamada região dos Grandes Lagos (uma grande área próxima ao Lago Vitória) compreendendo Tanganica, Uganda e Quênia (ibidem, p.122). Dessa vez, foram utilizados dois veículos: o caminhão, que levava os equipamentos mais pesados como o gerador e o projetor e um carro Ford, que levava a equipe, ainda com seis membros. O segundo *tour* se encerrou em 13 de fevereiro de 1936.



Figura 13: No segundo *tour*, o BEKE decidiu utilizar dois veículos para facilitar a locomoção da equipe e dos equipamentos. Na foto acima, vê-se a enorme dificuldade enfrentada em certos percursos.

O objetivo principal de tais excursões era observar se o cinema possuía verdadeiramente algum potencial educativo e podia mudar a realidade africana e, mais especificamente, se os filmes feitos pelo BEKE atingiam tal finalidade, ou seja, se eram

populares e bem compreendidos. Para tal, era uma necessidade e vontade que as sessões fossem acompanhadas por europeus ou “africanos educados” dos quais se esperava observações e críticas, conforme pode ser visto na fala a seguir de Latham:

Em todas as exibições, eu me esforcei para providenciar que europeus competentes e observadores estivessem presentes e, posteriormente, reportassem a mim as reações dos africanos aos filmes. Dessa maneira, uma vasta quantidade de informação útil foi acumulada. Oficiais, missionários, antropologistas e africanos educados foram os principais contribuidores. Seus relatórios foram baseados parte em suas próprias impressões, parte em perguntas feitas aos nativos após as exibições. (ibidem, p.77)

Com o mesmo objetivo em mente, a unidade móvel procurou fazer suas exibições nos mais variados locais, passando por pequenas aldeias e vilas isoladas até grandes centros de mineração e cidades. Em certo ponto do relatório, Latham cita a passagem da equipe por Ndola, região administrativa do Copperbelt. Segundo ele, havia certo receio em relação à aceitação dos filmes pelos trabalhadores das minas e a população dos distritos “acostumados a ver filmes profissionais em tamanho padrão [35mm]” (ibidem, p.80). No entanto, todas as performances da unidade pareciam populares, atraindo nos lugares mais populosos cerca de 2.000 espectadores. A representação da África e dos africanos certamente pode ajudar a entender a curiosidade e popularidade com que os filmes do BEKE eram recebidos.

Os programas do BEKE, no entanto, não eram feitos unicamente com seus filmes. Eles consistiam na exibição de outros diversos títulos de diferentes procedências, como exposto em uma das primeiras exibições, ocorridas em Tanganica:

Os filmes usados nesse programa foram: *Tea*, *Post Office Savings Bank*, *Tanga Travel*, *Tax*, *The Chief*, uma farsa e uma compilação de cenas feita em Londres parte pelo nosso câmara e parte por outros cinegrafistas. Tal filme se encerrava com cenas da *Trooping of the Colour*⁵⁰ e uma marcha militar tocada no gramofone e provou ser um dos mais populares itens de nosso programa. Esse filme foi exibido por último e o programa se encerrou com cenas do Rei e o hino nacional. (ibidem, p.75)

O mesmo ocorreu em locais de atividade missionária em Kasenga, na Rodésia do Norte, quando, além do programa do BEKE, foram exibidos filmes em 16 mm de atividades locais produzidas por Mr. Slater, o missionário encarregado (ibidem, p.82). Além disso, previamente às exibições de filmes e com o objetivo de começar a atrair o público, tocavam-

⁵⁰ Popular tradição desde o século XVII, a *Trooping of the Colour* é uma cerimônia realizada pelos regimentos militares britânicos e exércitos das nações do Commonwealth.

se no gramofone populares canções e contos africanos ou ainda permitia-se que o público falasse rapidamente no microfone (ibidem, p.171). Demonstra-se aí um caráter mais plural das exibições e uma vontade em elevar as exibições a categorias de grandes eventos principalmente conectados aos ideais de modernidade trazidos pela Metrópole.

Geralmente as exibições aconteciam em local aberto, de forma a facilitar uma maior aglomeração de pessoas. Obviamente, ocorriam sempre pela noite e dependiam do bom tempo. Muitos espetáculos foram inclusive cancelados por conta de chuvas ao longo da viagem. Atrasos por conta das precárias estradas, quebra de equipamentos, problemas técnicos e outras tantas questões também foram comuns, de modo que o planejamento da viagem sofria constantes mudanças do início ao fim.

Segundo o relatório oficial do BEKE, nas aldeias e povoados mais distantes, cerca de 90 a 95% da audiência nunca tinha visto imagens em movimento antes (ibidem, p.100). Juntas, as duas excursões, entre 04 de setembro de 1935 a 13 de fevereiro de 1936 cobriram mais de 14 mil km de estrada exibindo filmes em cerca de setenta localidades (entre distritos, cidades e minas) e dezesseis missões cristãs. Ao todo, foram realizadas 95 exibições para aproximadamente “80.000 africanos, 1.300 europeus e um grande número de indianos”. (ibidem, p.98) Em razão do capital disponível, nenhuma outra viagem foi realizada pelo próprio experimento após 1936.

Os filmes do BEKE, no entanto, continuaram em exibição a partir de 1938 por nove unidades móveis ligadas aos governos do Quênia, Uganda e Tanganica. De acordo com Gleen Reynolds (2009, p.70), “somente em Tanganica, durante a fase pós-BEKE, 47 exibições foram dadas para dezenas de milhares de espectadores”.

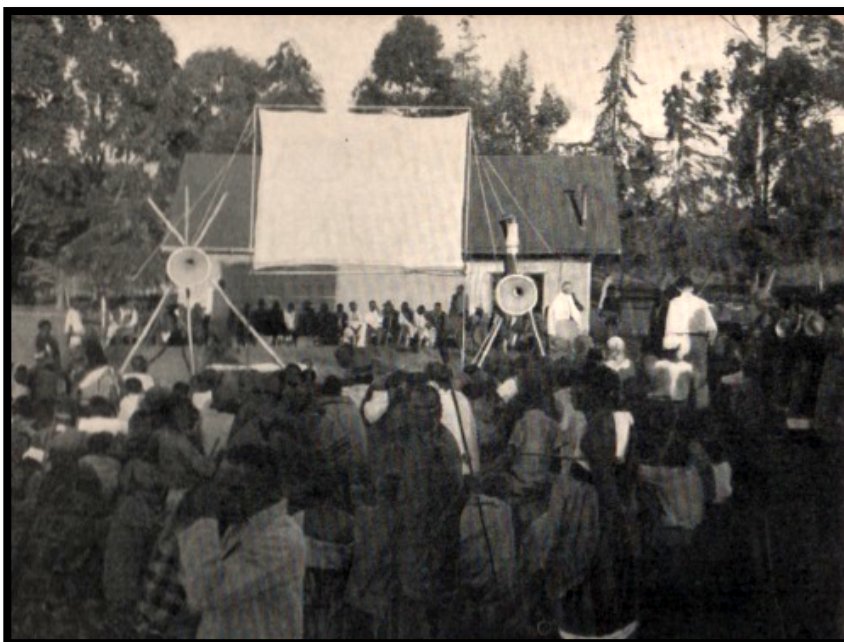


Figura 14: As exibições aconteciam sobretudo ao ar livre e de noite. Na maioria das vezes, o número de espectadores ultrapassava a casa das centenas.

2.5 Os filmes do BEKE: boas intenções ou paternalismo e racismo?

Enquanto “um experimento em um novo campo” (ibidem, p.6), o BEKE tinha como principal objetivo descobrir como o cinema poderia ser usado nos seguintes propósitos:

- 1- Ajudar o adulto africano a compreender e se adaptar às novas condições invasoras que ameaçam oprimi-lo.
- 2- Reforçar os usuais métodos da escola e da sala de sala.
- 3- Conservar o que há de melhor nas tradições e culturas africanas, representando-as em suas definições adequadas como estágios no desenvolvimento racial e como herança a ser estimada com orgulho.
- 4- Prover recreação e entretenimento. (ibidem, p.28).

Todos esses objetivos, no entanto, tinham como fundamento crenças racistas acerca dos povos africanos. A censura praticada nas colônias africanas – a qual procurava sobretudo impedir a exibição de filmes que supostamente denegriam “os modos de vida ocidentais” – era considerada “útil e necessária, porém, no melhor dos casos como uma ressalva negativa”. Assim, mais importante que censurar os filmes, era produzir constantemente “bom conteúdo”. Segundo Notcutt e Latham,

Com pessoas atrasadas, incapazes de distinguir entre a verdade e a mentira, é certamente de nossa sabedoria, senão nosso óbvio dever, prevenir, na medida do possível, a disseminação de ideias erradas. Devemos ficar parados e assistir a uma apresentação distorcida da vida da raça branca aceita por milhões de africanos quando podemos mostrar a verdade? Há muito de estúpido e sórdido na vida ocidental, mas os brancos têm outros interesses que não somente dinheiro, jogos de azar, crime e a procura pela mulher ou marido de terceiros; e suas vidas não são inteiramente vividas em palácios, clubes noturnos, antros de ópio e delegacias de polícia. Nós podemos prevenir o uso destrutivo do cinema e usá-lo de modo construtivo de centenas de maneiras. Essas são as razões para o controle. (NOTCUTT; LATHAM, 1937, p.23).

Para Notcutt e Latham, os africanos possuíam nível intelectual menor do que os ocidentais e não podiam distinguir o certo do errado. O cinema comercial, portanto, era uma ameaça porque expunha, de maneira perniciosa, o branco ao negro, minando o prestígio daquele. É principalmente por tais posicionamentos que o BEKE é constantemente criticado e visto sob a perspectiva de aliança ao imperialismo e seus alicerces – como o paternalismo e o racismo – sendo considerado “um instrumento devotado à preservação e estabilização da normatividade colonial” (SANOGO, 2011, p.241).

De fato, mecanismos de legitimação da dominação europeia são facilmente localizáveis quando partimos para os filmes produzidos pelo experimento. Por trás de “inocentes” filmes educativos sobre agricultura, saúde e outros assuntos, o BEKE se ancorava numa perspectiva eurocêntrica, que partia do pressuposto de que em todos os aspectos da vida, o melhor e o mais correto era aquilo produzido e pensado pelos europeus. Isso é facilmente vislumbrado em produções como *Post Office Saving Banks*, *The Veterinary Training of African Natives*, *Tax*, *The Chief* e tantas outras.

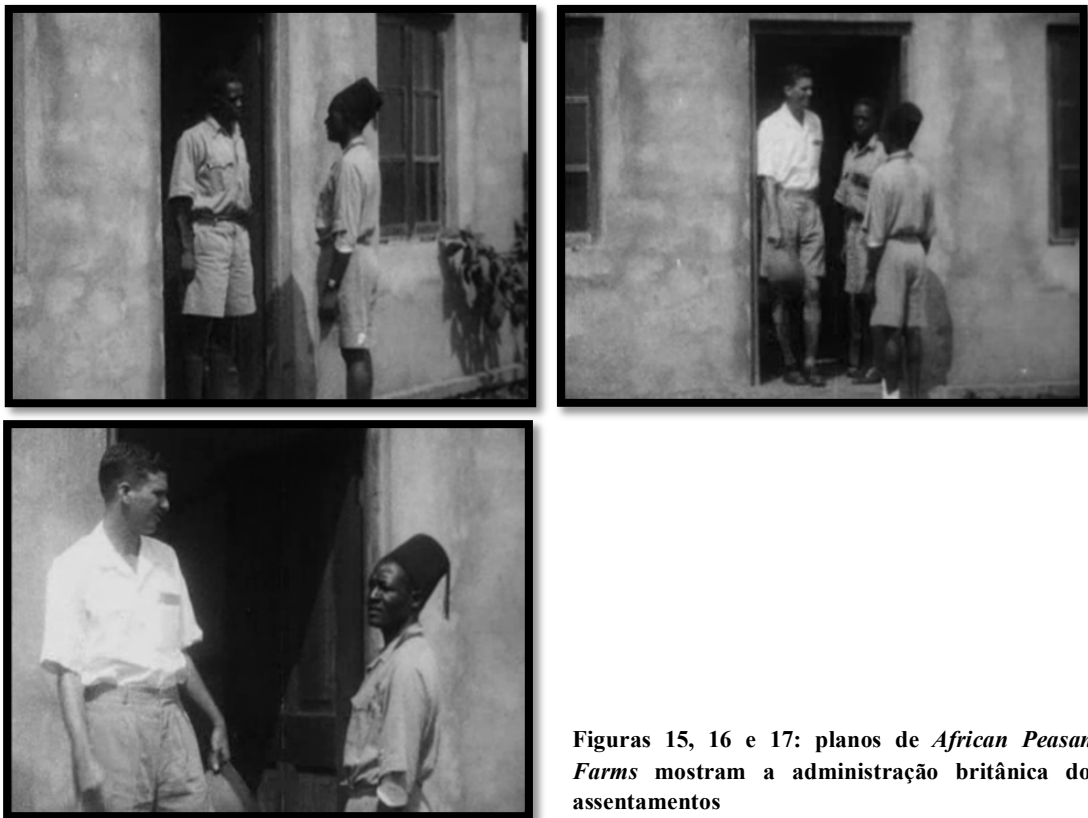
Em *Post Office Saving Banks* (o primeiro filme realizado pelo BEKE), por exemplo, temos a exposição de um formato que dominará a produção colonial a partir dos anos 1930, seja a do próprio BEKE ou a de outras unidades de produção. Tal molde faz referência a uma narrativa ancorada em personagens e situações binárias procurando expor noções de certo e errado e/ou o que deve ser feito e o que deve ser evitado. Popular em vários locais, o modelo foi introduzido na África por William Sellers em 1931 com o drama *Machi Gaba*, que conta a história de duas famílias que sofriam de ancilostomose (BURNS, 2013, p.109). Conhecido popularmente como “*Mister Wise and Mister Foolish format*” (em tradução livre, “o formato do Senhor Esperto e Senhor Tolo”),

Tal formulação dramatiza uma história apresentando dois personagens enfrentando o mesmo problema. Um personagem é aconselhado por um especialista branco e tem seu problema resolvido, enquanto o outro confia em soluções “tradicionais” e, por consequência, continua sofrendo. [...] Essa abordagem, seja na África, Ásia ou na América do Sul, decreta uma esfera ocidental adequada contra o negativo modo de vida tradicional da população rural. Em filmes feitos para os africanos, o Senhor Tolo estava geralmente sob o feitiço de um doutor-bruxo que tinha receio da influência benéfica dos especialistas brancos (ibidem, pp.109-110).

Dessa forma, em *Post Office Saving Banks* temos a história de dois nativos africanos que chegam aos seus respectivos lares após receberem o pagamento de um serviço em uma plantação. Enquanto um deles enterra o dinheiro no chão de sua cabana, o segundo deposita todas suas economias nos correios. O primeiro, no entanto, ao sair de casa com a esposa tem sua casa saqueada e o dinheiro roubado. Após uma longa perseguição ao ladrão, que havia sido reconhecido pelos moradores da aldeia, o ladrão é capturado pela vítima do roubo e preso pela polícia. O dinheiro é recuperado e, por fim, também depositado em uma poupança. Considerado um avanço necessário para que as colônias africanas participassem, de maneira mais regulada, da lógica capitalista internacional, a monetarização e o fundamento do investimento financeiro serão estimuladas em alguns filmes. Em *Tax*, outros fundamentos

políticos e socioeconômicos ocidentais também aparecem, sendo esse um filme pensado em razão de “muitos nativos estarem sob a impressão de que os impostos vão para os bolsos dos administradores locais” (NOTCUTT; LATHAM, 1937, p.35). Esse curta-metragem conta como os impostos se revertem em benefícios para a população que recebe educação, assistência médica e a manutenção da paz e da ordem. Apesar de certa popularidade em locais como Tanganica, segundo relatórios, o filme foi bastante criticado e pouco exibido.

Em filmes como *African Peasant Farms – The Kingolwira Experiment*⁵¹ e *The Veterinary Training of African Natives*⁵², a lógica eurocêntrica igualmente está presente. No primeiro, temos a exposição de um experimento prático para o estabelecimento de assentamentos em regiões afetadas pela mosca tsé-tsé. Acompanhamos então um personagem africano que vem se candidatar a participar do assentamento. Em uma das cartelas iniciais lê-se: “a agricultura é adaptada às tradições nativas, mas métodos aprimorados são introduzidos em estágios”, pontuando a colaboração trazida pela administração britânica, que melhorará os arcaicos métodos africanos. Ao procurar o responsável pelo assentamento, vemos se tratar de um homem branco. Em um patamar superior, ele aconselha ao candidato dar uma volta na região.



Figuras 15, 16 e 17: planos de *African Peasant Farms* mostram a administração britânica dos assentamentos

⁵¹ Para assistir *African Peasant Farms* acessar <http://www.cc>

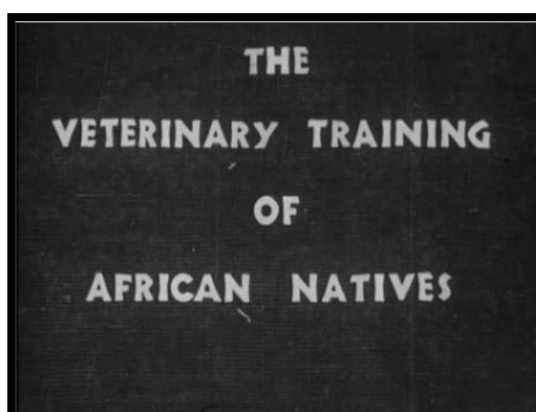
⁵² Para assistir *The Veterinary Training of African Natives*, acessar <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1533>.

O protagonista procura um assentado que o introduz as regras e obrigações do lugar, como por exemplo, o rodízio de plantio e a construção de latrinas, reforçando os métodos científicos e a necessidade de adoção de certos parâmetros de higiene. Por fim, o candidato resolve permanecer no assentamento e sob tutela do administrador britânico.



Figuras 18 e 19: “Latrinas são obrigatórias” anuncia uma cartela, reforçando o caráter de implantação de métodos de higiene e saúde presente em diversos outros filmes do BEKE e outras unidades de produção.

Em *The Veterinary Training of African Natives* também percebemos a presença de europeus em cargos de administração e ensino. Nesse curta, vemos um instrutor branco no treinamento de estudantes do Departamento Veterinário de Mpwapwa, em Tanganica. Uma cartela logo no início do filme diz que os nativos foram informados de que irão aprender “o futuro da criação africana de animais” (grifo nosso). A ocidentalização é perpetuada pelo uso de uniformes, na configuração das salas de aula que imitam um modelo europeu (logo, “global”), na adoção de métodos veterinários considerados mais avançados e corretos, no incentivo ao manufaturamento de produtos e em tantas outras situações ao longo do curta-metragem.





Figuras 20-23: planos de *The Veterinary Training of African Natives* (1936) indicam a supremacia do ponto de vista e da ciência ocidentais. Os planos selecionados aqui mostram o instrutor europeu e as ordens dadas aos alunos do curso de veterinária.

Outras ideias que perpassam *The Veterinary Training of African Natives* é o fato de que as novas práticas veterinárias ensinadas prevenirão a crueldade contra os animais, como se os africanos possuíssem métodos violentos e nocivos ao meio-ambiente em geral e, portanto, uma intervenção fosse necessária. Mais marcante é uma das cenas finais, da distribuição do alimento para uma família humilde. Essa representação da miséria africana e da necessidade de ajuda humanitária contribui para a noção de que a África não conseguia manter-se ou prosperar sozinha. Por fim, a aspiração dos alunos parece ser seguir os passos do instrutor e a solução para a África, aceitar o modelo progressista imposto pelo colonizador.

Com esses e outros tantos filmes, o BEKE antecipou uma questão cara ao cinema pós-colonial: “o conflito entre o novo e o antigo”, considerado por teóricos como Ferid Boughedir o principal tema do cinema africano (2007, p.37) ⁵³.

Em *The Chief*⁵⁴, por exemplo, narra-se a história de um chefe tribal que decide implementar uma escola em seu povoado contra a vontade do curandeiro-bruxo que vê o fato como possível enfraquecimento de seu poder. Após se sentir mal o chefe da tribo, aconselhado pelo novo professor, é levado a um hospital. Surge um boato de que o chefe morrera e o curandeiro-bruxo se aproveita para jogar a culpa na nova escola, no professor e nas tentativas de modernização da aldeia. O curandeiro-bruxo prepara uma poção venenosa

⁵³ Além do período colonial, a luta entre o novo e o antigo (transmutada em outros binarismos, como tradição/modernidade ou colonizado/colonizador) foi questão fundamental para os primeiros cineastas africanos, pois possuindo finalmente o controle de sua produção o cinema servia como acerto de contas com o passado colonial. Para Lucia Nagib (1998, p.175) essa “polaridade maniqueísta era inevitável e mesmo necessária nesse momento de emergência, em que a denúncia dos horrores do colonialismo constituía o tema básico e inadiável”.

⁵⁴ Filme não disponível *online*.

fatal e oferece ao professor. O chefe, no entanto, chega curado à aldeia salvando o professor, expulsando o curandeiro-bruxo e implementando de vez as mudanças para o progresso.

O cinema realizado pelo BEKE revela-se como um importante aporte ao colonialismo e ao imperialismo, em especial no que diz respeito ao uso estratégico dos estereótipos do discurso colonial, os quais reforçam de modo fixo e repetitivamente a diferença cultural/histórica/racial entre colonizador e colonizado, conforme denunciara Homi Bhabha em “*A outra questão*” (1998). Preocupado menos com um reconhecimento das imagens enquanto positivas ou negativas e mais com “uma compreensão dos *processos de subjetivação* tornados possíveis (e plausíveis) através do discurso do estereótipo” (BHABHA, 1998, p.106), o autor trata de reconhecer a frequência desses discursos em filmes, revistas e tantas outras manifestações socioculturais. Refletindo especificamente sobre o “discurso colonial como aparato de poder”, Bhabha tem como referência Frantz Fanon, Edward Said, Robert Stam e outros ao expor a construção representacional acerca dos povos colonizados:

O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução. Apesar do jogo de poder no interior do discurso colonial e das posicionalidades deslizantes de seus sujeitos (por exemplo, efeitos de classe, gênero, ideologia, formações sociais diferentes, sistemas diversos de colonização, e assim por diante), estou me referindo a uma forma de governamentalidade que, ao delimitar uma "nação sujeita", apropria, dirige e domina suas várias esferas de atividade. Portanto, apesar do "jogo" no sistema colonial que é crucial para seu exercício de poder, o discurso colonial produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um "outro" e ainda assim inteiramente apreensível e visível. (ibidem, p.110)

2.6 Pós-BEKE: conclusões, recomendações e sua influência para o cinema colonial

Em maio de 1937, Notcutt e Latham deixaram todos os equipamentos em Vugiri e retornaram à Londres. Seus objetivos imediatos eram montar um relatório sobre os dois anos de trabalho e apresentá-lo às autoridades britânicas, procurando prosseguir como coordenadores de uma possível continuação do projeto.

O último capítulo do relatório *The African and the Cinema: An Account of the Work of the Bantu Educational Kinema Experiment during the period March 1935 to May 1937* é destinado às conclusões do experimento e recomendações para a continuidade de uma produção específica para os súditos coloniais. Tal capítulo revela, ao mesmo tempo,

importantes avanços no pensamento pela “harmonia racial” e também preconceitos e discriminações arraigados na sociedade colonial.

Em linhas gerais, as conclusões, divididas em seis pontos, citam as grandes possibilidades de se estabelecer métodos baratos e populares de produção e exibição de filmes na África oriental; a tendência da audiência em se interessar por filmes com ambientação africana (personagens, cenários, etc.); o igual interesse pelas cenas da vida na Grã-Bretanha; a fácil obtenção de bons atores, mas a dificuldade de achar atrizes adequadas; a capacidade de jovens africanos em se envolver satisfatoriamente nas tarefas técnicas da produção e pós-produção de um filme e também operar as unidades de cinema móvel. Por último e mais importante, cita-se que “a imagem em movimento é compreendida por consideráveis nativos ‘não sofisticados’ em um grau que surpreende as pessoas que vivenciaram sua comparável inabilidade em compreender fotografias” (ibidem, p.183). Tal fato é tão revelador quanto paradoxal: afirma-se que os povos africanos são “mentalmente atrasados” em relação aos povos ocidentais, mas ao mesmo tempo, que “o africano não é essencialmente diferente de outras raças” e, portanto, com sua “crescente familiaridade com as imagens em movimento, seu entusiasmo vai crescer ao invés de declinar” (ibidem p.100). Qual se constitui então a diferença inerente ao “espectador africano” para o BEKE permanece difícil apontar de fato.

Entre as recomendações, surgem outras importantes considerações, em especial o reconhecimento da pluralidade de povos africanos e necessidade de uma produção mais voltada para o local e o nacional. Para Notcutt e Latham,

Cada território exigirá filmes que se adéquem à sua população. Em grande extensão, eles deverão ser feitos localmente. Para tal propósito, o território deverá possuir seu próprio centro de produção – uma proposição cara e difícil – ou deverá providenciar com uma organização estrangeira para que produza os filmes que eles necessitem (ibidem, p.184).

Pelas dificuldades econômicas, eles enxergavam a necessidade de que os territórios compartilhassem filmes e equipamentos, estipulando uma mesma padronização de produção e exibição em diferentes territórios. Além disso, enxergavam como fundamental a implantação de uma organização central em Londres que comandasse toda produção colonial. Tal sede deveria dar prosseguimento aos projetos feito pelas colônias, que agiriam como “produtores de campo” (ibidem, p.187). Tal fato, embora pareça incentivar o florescimento de uma produção local, a subordinaria ao comando dos britânicos, que seriam os responsáveis pela formação de novos profissionais e supervisionariam os filmes em matéria de qualidade

técnica e de tema. A recomendação para a criação de tal sede, teoricamente representada pelos mesmos membros do Conselho Consultivo do BEKE – Colonial Office, British Film Institute, missões católicas e outros – não compõe nenhum importante avanço ao passo que proporcionaria às próprias colônias pouco controle sobre sua produção.

Em 27 de maio de 1937, aconteceu, portanto, a reunião final do Conselho Consultivo do BEKE na Edinburgh House, onde foi apresentado o relatório final do experimento e confeccionada uma declaração formal endereçada ao subsecretário de Estado para as Colônias. Esse relatório procurava o apoio do Colonial Office e dos governos coloniais para que as possibilidades educacionais do cinema na África continuassem sendo experimentadas e incentivadas. Nesse momento, os filmes do BEKE já haviam sido exibidos em Londres com boas críticas da imprensa e dos órgãos governamentais ligados ao experimento, apesar do reconhecimento de que a qualidade técnica dos filmes poderia melhorar. Segundo Notcutt, “na Grã-Bretanha, a principal crítica foi que a qualidade da imagem e o do som não era boa o suficiente. Essa crítica veio principalmente de técnicos especialistas e pessoas interessadas em filmes do ponto de vista de crianças nas escolas europeias” (ibidem, p.103).

Por parte da imprensa, Gleen Reynolds (2009, p.67) cita o caso da exibição de filmes como *Post Office Saving Banks* em 1935 em Londres. A revista *Sight and Sound*, na cobertura do evento, “divulgou o sucesso em geral do BEKE, reivindicando ‘evidência definitiva do aumento de depósitos bancários na poupança depois que exibições do filme ocorreram na unidade’”. Obviamente, é preciso olhar com desconfiança para afirmações tão assertivas e sem provas concretas (como o aumento dos depósitos bancários), tanto por parte da imprensa da época, quanto pelo próprio relatório do BEKE, certamente interessado em enaltecer os aspectos positivos e promover a continuidade do trabalho.

Isso parece ainda mais relevante quando vemos que os governos africanos foram os primeiros a recusar o financiamento posterior de um projeto semelhante. Apesar do apoio do Colonial Office pelo prosseguimento do BEKE,

Em junho de 1937, na Conferência dos Governadores da África Oriental em Nairóbi, mesmo antes dos filmes da etapa final sobre agricultura financiada pelo *Colonial Development Fund* ser vista, declinou-se qualquer relação futura com o BEKE. Apesar da ‘delicada pressão’ por parte do Colonial Office, essa decisão não foi rescindida. [...] A maioria dos governos era bastante crítica com relação à qualidade técnica dos filmes, especialmente sobre a imperfeita sincronização pelo método de som em discos. O Quênia declarou que melhores filmes poderiam ser feitos localmente por amadores. Uganda era imbuída de preconceito contra o BEKE desde o início devido ao papel periférico que a colônia possuía no experimento: somente um filme se passava na colônia. Tanganica estava inicialmente entusiasmada em ver o

experimento continuar, mas mudou de ideia quando confrontada com a intransigência do Quênia e de Uganda. Em 1937, Niassalândia queria fazer uma contribuição financeira para participar da fase agrícola do BEKE, mas em 1938 voltou-se contra o experimento, declarando-o “muito amador” (SMYTH, 1979, p.445).

Ainda de acordo com Rosaleen Smyth, a Rodésia do Norte foi o único território que adotou uma atitude positiva em relação ao trabalho do BEKE. O motivo seria a enorme popularidade do cinema principalmente nas regiões mineradoras. Mesmo sem provas concretas de sua eficácia, o cinema se tornava, cada vez mais, um aliado das políticas públicas de certas colônias. Após os efeitos da Grande Depressão percorrerem o Império, administradores com poucos recursos consideraram o cinema um método barato e eficiente para amenizar problemas de saúde e da miséria, principalmente no campo.

Durante e após o fim do BEKE, o cinema colonial continuou em pauta, sendo a experiência na África um norteador para outros tantos territórios:

Em janeiro de 1938, o governo da Jamaica estabeleceu um órgão para planejar a produção de filmes educativos. Pouco depois, o governador da colônia, E.B. Dehnam, contatou o BEKE para verificar se seria possível a implementação de uma unidade de produção cinematográfica na ilha. Em resposta, L.A. Notcutt, um dos mentores do BEKE, enviou uma proposta ao governo jamaicano oferecendo o estabelecimento de uma unidade similar no Caribe. De acordo com a proposta de Notcutt, o governo jamaicano estava particularmente interessado em filmes sobre ancilostomose e educação agrícola. Notcutt também os informou que “certos problemas locais” da Jamaica eram análogos àqueles encontrados na África, embora ele reconhecesse também diferenças (ibidem, p.120).

Embora o plano tenha sido rejeitado pelo governo jamaicano após a má reputação que o experimento ganhou na África, a necessidade de filmes que atendessem à população rural se manteve e a Jamaica igualmente recebeu da Corporação Carnegie fundos para iniciar sua própria produção, que logo se tornou popular a partir de final dos anos 1930 e revela igualmente um importante, porém pouco estudado episódio na cinematografia de tal país (ibidem, p.121).

A criação de novas unidades em continuidade ao trabalho iniciado pelo BEKE também foi discutida na própria Grã-Bretanha. Curiosamente, em 1936, S.A. Hammond, um comissionário de educação nas Índias Ocidentais apresentou ao British Film Institute uma proposta detalhada para a criação de uma nova unidade cinematográfica colonial (que se chamaria “colonial film unit”). Com a ajuda de Donald Taylor, Marion Grierson e John Grierson, Hammond pretendia montar uma cinemateca de filmes coloniais, além de realizar

produções nos territórios coloniais do Império. Devido a inexistência de fundos para o projeto, a resposta do BFI foi negativa (RICE, 2010b).

Três anos depois, em 1939, com o início da Segunda Guerra Mundial, a ideia foi retomada. Porém, dessa vez, uma nova questão pareceu mais urgente que o apoio ao desenvolvimento comunitário e bem-estar dos africanos: sua participação no conflito. É buscando sobretudo o apoio dos governos e dos povos africanos que a Grã-Bretanha se envolve na construção e investimento de uma nova unidade de produção: a Colonial Film Unit (CFU). O BEKE, apesar de sua curta duração, será justamente a principal influência para tal unidade e para o subsequente uso do cinema pelo Estado Britânico, como veremos adiante.

CAPÍTULO 3:
COLONIAL FILM UNIT
(1939-1955)

O objetivo da Colonial Film Unit, assim como o de todos os braços da administração colonial, é elevar o africano primitivo a um padrão superior de cultura.

Colonial Cinema, v.1, n.4, jun. 1943, p.1

A Colonial Film Unit (CFU) pode ser considerada a maior unidade de produção cinematográfica patrocinada pelo Estado britânico que já existiu. Durante dezesseis anos de funcionamento (1939-1955) foi o principal braço de comunicação entre as colônias⁵⁵ e a Grã-Bretanha no que diz respeito ao cinema. Produziu cerca de 260 curtas-metragens (entre ficções, documentários e cinejornais) e coordenou um vasto sistema de difusão de todo este conteúdo com o uso das vans de cinema móvel pelo interior das colônias, fazendo com que vários indivíduos tivessem seu primeiro contato com imagens em movimento, em continuidade ao trabalho desenvolvido pelo Bantu Educational Kinema Experiment entre 1935 e 1937.

Em todo seu período de atividade, a CFU passou por momentos históricos decisivos, do início da Segunda Guerra Mundial até as vésperas das descolonizações na África. Estudá-la revela, portanto, a grande mudança na política imperial britânica entre as décadas de 1930 e 1950. Do Ministério da Informação e o uso massivo de propaganda de guerra, a unidade passou em 1946 para o Central Office of Information e a realização de conteúdo voltado para a educação e por último, a partir de 1950, esteve sob os comandos do Colonial Office exercendo majoritariamente um papel consultivo às unidades africanas então recém-criadas. Nesse capítulo veremos um pouco da história da unidade e exporemos como se dava seu trabalho em termos principalmente da realização e difusão dos filmes.



Figuras 24, 25, 26: Olhar para os emblemas da Colonial Film Unit ao longo dos anos pode mostrar a mudança do comando da unidade. De início, Ministério da Informação (M of I), depois Central Office of Information (COI) e por último Colonial Office. O emblema também mostra a atenção dada à África, no centro do mapa.

⁵⁵ É importante apontar que a Colonial Film Unit não exerceu sua função apenas nos territórios africanos, mas também se fez presente em territórios na América Central, Ásia e Oceania. Como nosso foco neste trabalho é o continente africano, citaremos apenas quando extremamente necessário tais atividades em outros continentes.

3.1 Sob o comando do Ministério da Informação (1939-1946)

O período entre a Grande Depressão pós-1929 e a Segunda Guerra Mundial já havia afetado diretamente as colônias africanas no aspecto econômico, principalmente pela queda da cotação mundial de matérias-primas. Tal fato provocou forte descontentamento popular e o reforço aos pedidos por reformas econômicas, sociais e políticas. Com o início da guerra, em 1939, e a promulgação de leis como o *Colonial Development and Welfare Act*⁵⁶ (em 1940 e 1945), diversas mudanças foram sentidas com maior ênfase, significando tal período para muitos teóricos como o início da descolonização. Segundo Majhemout Diop,

A II Guerra Mundial consistiu, portanto, em um acontecimento decisivo, o catalisador de uma radical transformação. A África que emergiu do conflito era bem diferente da miragem de tranquilidade que lá viram seus colonizadores. Deste ponto de vista, a década de 1935-1945 corresponde não ao apogeu do colonialismo, mas ao começo da sua decadência. (DIOP, 2010, p.62)

Assim como a Primeira Guerra Mundial, o novo conflito significou uma mudança nas políticas imperiais de modo radical. Territórios em todo continente africano se viram novamente sendo disputados pelas principais potências europeias, num momento onde os britânicos controlavam dezesseis territórios africanos⁵⁷. Além da concordância em atender algumas das reformas exigidas, a Grã-Bretanha passou a depender cada vez mais do esforço material e humano dos territórios imperiais para combater o Eixo.

Os britânicos acreditavam que o cinema era “um instrumento muito vital para ser deixado nas mãos daqueles cujos interesses são puramente comerciais” (*Colonial Cinema*, v.1, n.4, jun. 1943, p.1) e que os filmes, por sua alta capacidade de persuasão, levariam a mensagem necessária ao apoio das colônias no conflito. Segundo James Burns (2013, p.96), durante a Primeira Guerra Mundial o governo britânico já havia se esforçado para distribuir em todo o Império filmes que “encorajassem os espectadores a contribuir com o fundo de guerra e, em alguns casos, alistar-se”. Porém, como a quantidade de salas era ainda incipiente em muitos dos territórios coloniais, esses filmes acabaram sendo exibidos apenas para uma minoria elite branca.

⁵⁶ Leis relativas ao desenvolvimento e ao bem-estar social das colônias. A atenção dada a essa questão também se intensificou em razão da maior dependência britânica em relação à África com o início da guerra. Segundo Rosaleen Smyth (2004, p.418), os dois atos significaram “uma nova era de iniciativas estatais de bem-estar social”.

⁵⁷ Nessa contagem não entra o Egito, que se tornou independente em 1922 e a África do Sul, parte do Commonwealth e que se tornou independente em 1931.

Com o início da Segunda Guerra Mundial, a necessidade de filmes de propaganda para os mesmos fins foi novamente estimulada. No entanto, dessa vez havia novas questões sendo discutidas. Segundo um pensamento largamente difundido a partir dos anos 1920 desde os primeiros filmes feitos para os povos coloniais, “infelizmente, apenas uma pequena percentagem dos filmes nas bibliotecas de filmes britânicas é adequada, sem cortes consideráveis, para a circulação geral - principalmente porque a técnica é muito avançada para audiências iletradas” (*Colonial Cinema*, v.1, n.10, dez. 1943, p.1). Era, portanto, necessário que filmes com uma linguagem específica fossem realizados para os súditos coloniais. A Colonial Film Unit, procurando atender essa demanda, foi criada em outubro de 1939 sob o comando do Ministério da Informação⁵⁸.

A população do império colonial foi informada que o Rei George estava em guerra e eles responderam nobremente, mas a grande maioria era completamente ignorante sobre o que a guerra significava para o Império e em que poderiam ajudar. Ficou claro que o meio mais efetivo para comunicar-se com essas pessoas era através dos filmes. Tais filmes deveriam ser autoexplicativos e devido à multiplicidade de línguas vernáculas não poderiam ser usados comentários ou subtítulos. Os filmes deveriam ser simples em técnica e continuidade, já que a mente não sofisticada não compreende uma mudança súbita de cena ou ação. De fato, eles deveriam ser filmes infantis. (*Colonial Cinema*, v.5, n.2, jun. 1947, p.27).

O Colonial Office também possuía um importante papel sobre a unidade, já que “teria a palavra final em relação à política de propaganda colonial, com direito ao veto” (SMYTH, 1988, p.288)⁵⁹. O coordenador escolhido para a CFU foi William Sellers, já bastante reconhecido por seu trabalho com cinema na Nigéria a partir do final dos anos 1920. A ele, juntou-se o diretor de cinema George Pearson, grande nome do cinema silencioso inglês. Diferentemente do BEKE, que recebeu a maior parte de financiamento da Fundação Carnegie e dos próprios governos coloniais africanos, a CFU foi patrocinada unicamente por órgãos governamentais britânicos.

⁵⁸ O Ministério da Informação (MOI ou *Ministry of Information* em inglês) foi um órgão criado em 4 de setembro de 1939, apenas um dia após a entrada da Grã-Bretanha na guerra. Foi pensado para lidar primordialmente com a propaganda de guerra, procurando informar e receber apoio da população de todo o Império no conflito. O estabelecimento de uma repartição própria para o cinema – intitulada *Films Division* – selou o início de duas novas unidades de produção patrocinadas pelo Estado britânico. Primeira, a Colonial Film Unit, em 1939, e posteriormente, em 1940, a Crown Film Unit.

⁵⁹ Ainda segundo Rosaleen Smyth (1988, p.289), tal disposição não funcionava em harmonia. O Colonial Office e o Ministério da Informação discordavam em vários aspectos. Enquanto o primeiro buscava a incorporação do cinema à suas políticas de desenvolvimento e bem-estar colonial, o segundo se mantinha fiel aos princípios da propaganda de guerra.

O início da lista de filmes da CFU é composto principalmente por reedições de cinejornais e outros filmes que focavam a questão da guerra, como os filmes distribuídos sob os títulos: *The British Army*, *The Royal Air Force*, *Guns in the Desert*, *These Are Paratroops*, *This Is An Anti-Aircraft Gun*, *Our Indian Soldiers* e tantos outros. Em seus primeiros anos, o trabalho da unidade consistia na reedição e distribuição de filmes para as colônias britânicas. Assim como o BEKE, a difusão através das vans de cinema móvel foi mantida.

Além da propaganda de guerra, a unidade parecia ligada desde o início a campanhas de educação em massa e desenvolvimento comunitário, populares desde a década anterior, mas sob atenção especial durante os anos 1940. Nesse período houve 1) a publicação na Grã-Bretanha do Relatório Benveridge, em 1942, e o início do chamado Estado do Bem-estar Social, em 1945, com a vitória do Partido Trabalhista inglês 2) a promulgação de leis como o *Colonial Development and Welfare Act*, em 1940 e 1945 e que pretendia estender o Estado de Bem-Estar Social aos outros territórios do Império Britânico e 3) o lançamento do relatório *Mass Education in African Society* produzido pelo Comitê de Educação nas colônias do Colonial Office, em 1944. Esse último relatório, resumidamente, tinha como objetivos:

(1) A grande ampliação da educação escolar para as crianças, com o objetivo da escola universal dentro de um tempo mensurável. (2) A propagação da alfabetização entre os adultos, juntamente com um amplo desenvolvimento da literatura e de bibliotecas, sem as quais há pouca esperança de tornar a alfabetização permanente. (3) O planejamento da educação de massa como um movimento da própria comunidade, envolvendo o apoio ativo da comunidade local desde o início. (4) A coordenação eficaz dos planos de bem-estar e educação de massa para que eles formem um conjunto abrangente e equilibrado. (Colonial Office Advisory Committee on Education in the Colonies, 1944, p.95)

Além disso, o interesse da unidade pelo filme educativo também é visto como um sinal pessoal da direção de William Sellers e George Pearson. Conforme já sinalizado no capítulo 1, Sellers foi um dos pioneiros na utilização de filmes de saúde na Nigéria nos anos 1920, como parte da política pública local em busca da prevenção e cura de diversas doenças.

Dessa maneira, aos títulos anteriores somam-se *Mr. English at Home* (a primeira produção da CFU, sobre a rotina de uma típica família inglesa), *Progress in Colonies* (sobre os hospitais nas colônias), *Mr. Wise and Mr. Fool Go to Town* (história ficcional sobre doenças venéreas) e até reedições de dois filmes de Charles Chaplin, cujo personagem Carlitos já era popular nos bioscópios africanos (*Charlie*, *The Rascal* e *The Man Hunt*). Vários títulos também enfatizaram a relação entre Grã-Bretanha e África, procurando

demonstrar a cordialidade e a importância das colônias para a boa manutenção do Império. *English and African Life*, por exemplo, mostrava “as diferenças e similaridades da vida” nesses dois espaços e *An African in London* a história de “um africano que vem a Londres e é levado às atrações turísticas por um amigo” (*Colonial Cinema*, v.1, n.6, ago. 1943, p.2). Tais filmes estimulavam o intercâmbio dentro do Império e levavam a mensagem de que os africanos eram bem vindos à Metrópole.

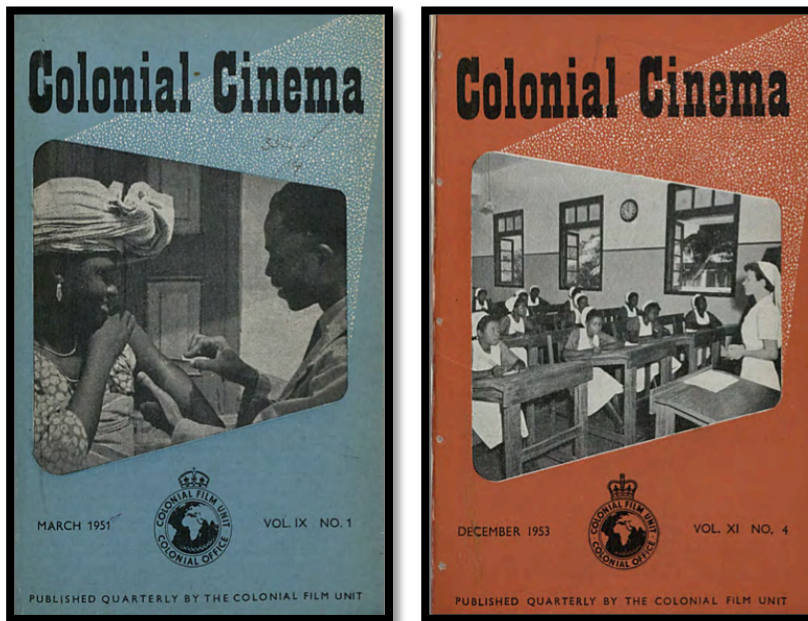
Em novembro de 1942, um novo espaço de comunicação era aberto: o primeiro exemplar do periódico *Colonial Cinema* é lançado. O “boletim mensal emitido pela Colonial Film Unit para distribuição nas Colônias” tem início explicando suas premissas e objetivos:

A *Colonial Cinema* tem estado “sob consideração” por um longo tempo. Desde que a Colonial Film Unit começou a produzir, foi notado que seu trabalho seria impossível sem a cooperação de oficiais e outros profissionais nas Colônias e alguns meios regulares de troca de informações pareciam necessários.

Esse boletim não seria justificável se fosse para ser meramente um registro do trabalho da unidade. A *Colonial Cinema* é planejada para providenciar formas convenientes para a troca de visões na produção, distribuição e exibição de filmes para um público especializado nas Colônias. [...]

Foi decidido, portanto, que a Colonial Film Unit fosse estabelecida como uma unidade separada sob os auspícios da Divisão de Filmes do Ministério da Informação para a produção de filmes especiais. Nos últimos meses, uma expansão considerável tomou forma e foi possível recrutar técnicos que não apenas possuem as qualificações profissionais necessárias, mas estão profundamente interessados na nova técnica desenvolvida pela Colonial Film Unit.

Essa nova técnica é um assunto bastante discutível de modo geral. Algumas pessoas, assistindo sua primeira produção da Colonial Film Unit, desdenham-na como um simples filme silencioso de fácil compreensão. No entanto, é claro, os filmes não são tão simples quanto parecem. Muitas coisas diferentes devem ser trazidas à mente quando se prepara um filme para os africanos e outras audiências [...] e essas questões não podem ser compreendidas por homens ou mulheres que consideram esses filmes como uma produção de terceira-categoria com um ritmo lento. A *Colonial Cinema* irá, de tempo em tempo, procurar explicar as bases nas quais a unidade constrói seus filmes. A unidade não tem pretensão de que sua abordagem nesse campo seja a única possível ou a melhor, e espera que outros possam dar sua opinião. (*Colonial Cinema*, v. 1, n.1, nov. 1942, p.1)



Figuras 27 e 28 : Algumas capas do periódico *Colonial Cinema* demonstram bem outros objetivos da produção da CFU que não somente a propaganda da Guerra. Nessas, o foco é a saúde e a educação.

Distribuída entre 1942 e 1954, a revista *Colonial Cinema* iniciou-se como uma publicação mensal de poucas páginas, tornando-se em 1945 uma publicação trimestral de 24 páginas. Ainda segundo Tom Rice (2014), por volta de 1950, 1.200 exemplares eram distribuídos para 35 territórios coloniais, 14 países estrangeiros, oito estados americanos e todos os países da Commonwealth.

No final de 1942, a CFU já distribuía então 24 curtas-metragens⁶⁰ – a grande maioria de um rolo – para treze colônias africanas: Basutolândia, Bechuanalândia, Gâmbia, Costa do Ouro, Quênia, Nigéria, Rodésia do Norte, Niassalândia, Serra Leoa, Suazilândia, Tanganica, Uganda e Zanzibar. Além disso, uma nova van de cinema móvel estava sendo construída para cada um dos seguintes territórios africanos: Nigéria, Costa do Ouro, Quênia, Uganda, Rodésia do Norte, Niassalândia, Tanganica e Zanzibar (*Colonial Cinema*, v. 1, n.1, nov. 1942, pp.2-3). Em pouco mais de dois anos de existência, a unidade já mantinha uma boa relação com os respectivos departamentos governamentais africanos e uma lista razoável de títulos em sua posse.

A “nova técnica” citada nesse primeiro número de *Colonial Cinema* já não era novidade no meio cinematográfico e refletia as presunções racistas difundidas por William há anos (e que foram absorvidas em grande parte pelo BEKE). Como exemplo, temos o popular artigo intitulado *Making Film in and for the Colonies*, publicado e apresentado em diversos

⁶⁰ Nessa edição, além desses 24 títulos que já estavam sendo distribuídos, a *Colonial Cinema* anunciava outros quatro filmes finalizados que seriam logo despachados às colônias. Em praticamente todo o número da revista, haverá uma lista com os filmes disponíveis, os que estão em produção e/ou finalização e os já prontos para o breve despacho. Dessa forma, chamava-se a atenção para o trabalho contínuo e transparente da equipe da CFU.

meios nos anos 1950, onde Sellers narrou episódios do tempo onde trabalhava com cinema na Nigéria. Segundo ele, entre as muitas dificuldades das audiências africanas estava a confusão em compreender a real escala do que se era filmado: um plano detalhe de um mosquito representava para muitos espectadores africanos um verdadeiro mosquito gigantesco. Por essas e outras conclusões, Sellers pregava aos cineastas que se limitassem a filmes com “continuidade visual clara, andamento lento e um fluxo narrativo suave” (SELLERS, 1953, p.831). Dessa maneira, os artigos em *Colonial Cinema* mencionavam que as produções da CFU eram composições simplificadas em termo formais (ex.: montagem sem grandes elipses ou mudanças bruscas de planos) e de conteúdo (ex.: poucos personagens ao redor de uma só trama), facilitando a compreensão de qualquer espectador. As escolhas de ângulos de câmera e outras questões técnicas também deveriam seguir o caminho clássico, sem grandes experimentações. *Flashbacks* e outros recursos de montagem já largamente incorporados no cinema ocidental deveriam ser totalmente evitados.

Para além do trabalho em conjunto com as colônias, a CFU era responsável por informar a população britânica sobre os territórios coloniais do Império. Durante outubro de 1943, por exemplo, uma exposição colonial abriu em Newcastle e a CFU montou um pequeno programa de seus curtas-metragens que foram exibidos. A exposição percorreu as principais cidades britânicas levando informação das colônias e seus habitantes. (*Colonial Cinema*, v.1, n.9, nov. 1943, p.4). Buscando demonstrar a relação entre Grã-Bretanha e as colônias a partir da ideia de parceria, a exibição foi pensada “para dar uma clara ideia do que são e onde estão as colônias, e como as pessoas vivem e são governadas”. Os principais temas apresentados nos filmes foram a agricultura, a educação e a saúde e em sua maioria demonstravam “como métodos aperfeiçoados de agricultura estão sendo introduzidos” e “como o sistema educacional opera desde a escola na aldeia até a universidade”, ou seja, a maneira que julgavam que a vida dos africanos melhorava com a ajuda britânica (*Colonial Cinema*, v.1, n.10, dez. 1943).

Nos anos de 1944 e 1945, o trabalho da CFU prosseguiu sem grandes mudanças. A produção no estúdio de Londres continuava normalmente, assim como o esquema de distribuição e difusão nos territórios africanos. Em dezembro de 1945, após o fim da Segunda Guerra Mundial e anteriormente a algumas mudanças que tomarão forma na CFU, a unidade possuía 82 curtas-metragens para distribuição nas colônias, isso sem contar os cinejornais *The British Empire at War* (que teve ao todo 39 edições) e o então recém-lançado *Colonial Cinemagazine*.

3.2 O pós-Guerra e o Central Office of Information (COI)

O fim da guerra significou inicialmente uma dúvida sobre o rumo da CFU, como exposto em *Colonial Cinema* no editorial de setembro de 1945: “qual será o futuro da unidade é muito cedo para dizer, mas é forte a nossa esperança de que seremos capazes de dar a devida contribuição ao grande trabalho que está esperando para ser feito nas colônias.” (p. 51). Essas incertezas, no entanto, serão logo sanadas. Em outubro do mesmo ano, respondendo a uma pergunta acerca da continuidade da unidade e de sua possível nova função, George Hall, então Secretário de Estado para as Colônias, disse:

Os presentes arranjos para a oferta de filmes para as colônias incluem filmes feitos pela Colonial Film Unit do Ministério da Informação, documentários do British Council e um cinejornal especial enviado via aérea semanalmente para os territórios coloniais. Estes filmes incluem uma proporção substancial de material ilustrando o modo de vida britânico. A Colonial Film Unit também produz filmes sobre tópicos educativos e sociais. É minha intenção manter e expandir estas disposições para garantir uma apresentação vigorosa da causa britânica nas colônias (*Colonial Cinema*, v.3, n.4, dez. 1945, p.79).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o Ministério da Informação encerrou suas atividades em março de 1946. A CFU foi passada aos comandos do Central Office of Information (COI)⁶¹, contando ainda com patrocínio e certa supervisão do Colonial Office, além de dinheiro do fundo *Colonial Development and Welfare*. Em termos de distribuição dos filmes, as mudanças ocorridas foram poucas. O COI, juntamente com a colaboração de órgãos como o Colonial Office e o Foreign Office, era responsável por um esquema de distribuição global que incluía duas opções: “1) exibições comerciais em cinemas e 2) exibições não comerciais e não pagas em clubes, instituições e sociedades ou através da agências de educação em escolas.” (*Colonial Cinema*, v.5, n.1, mar. 1946, p.22).

Anteriormente, com o Ministério da Informação era possível adquirir filmes de diversas outras fontes que não somente a CFU, como cinematecas e órgãos britânicos. A partir de 1946, as cópias distribuídas pela unidade serão somente de seus próprios filmes (*Colonial Cinema*, v.4, n.2, jun. 1946, p.43), fato enfim possível pela ida da equipe ao continente africano a partir de 1946. Não havia nenhuma cobrança para aluguel das cópias,

⁶¹ “O Central Office of Information (COI) é o centro de marketing do governo britânico. Oferece consultoria, aquisição e gestão de projetos para campanhas de informação pública. O COI foi criado em 1946, quando o primeiro-ministro, Clement Attlee, anunciou que o Ministério da Informação seria encerrado, mas que os serviços de informação oficial possuíam ‘um papel importante e permanente na máquina do governo’ e que ‘o público deve ser devidamente informado sobre os diversos assuntos em que a ação do Governo afeta diretamente as suas vidas diárias’”. Fonte: <http://www.nationalarchives.gov.uk/films/aboutfilms.htm>

tanto em 35mm quanto em 16mm, mas os exibidores deveriam arcar com custos operacionais, como por exemplo o transporte das mesmas. Em relação às vans de cinema móvel, essas continuaram em funcionamento conforme antes.

No que concerne ao conteúdo dos filmes, a propaganda de guerra foi obviamente abandonada e a atenção se voltou basicamente para o filme educativo. Grande ênfase foi dada à questão da saúde e da agricultura procurando a adoção de práticas sociais consideradas mais avançadas, o desenvolvimento econômico e um eventual caminho para a autogovernança.

Para Rosaleen Smyth

Filmes se tornaram uma parte vital da nova política desenvolvimentista do pós-guerra, inicialmente designada para legitimar a perpetuação da norma colonial e resgatar a danificada imagem internacional da tutela colonial britânica, que havia sido prejudicada por numerosas críticas nacionais e internacionais na véspera da guerra. Quando a descolonização política se tornou inevitável, o cinema teve um papel psicológico a promover na constatação de que suficiente afeição havia sido preservada para persuadir as antigas colônias a não cortar seus laços com a Metrópole e permanecer, como o Secretário de Estado para as Colônias notou em 1938 “parte do mundo Ocidental” (SMYTH, 2011, p.155)

A mudança para filmes considerados mais “altruístas” continuou causando aparente pouco impacto nas plateias africanas. As exhibições atraíam grande número de pessoas, mas os relatórios ainda constataavam certo desinteresse por diversos títulos. De fato, muitos dos filmes que se passavam na África demonstravam falta de familiaridade com os temas locais, enquanto os filmes que projetavam a Grã-Bretanha não se preocupavam com a grande lacuna entre a vida na Metrópole e a vida nas colônias. Um interessante relatório de uma professora da Costa do Ouro (*Colonial Cinema*, v.3, n.2, jun. 1945, pp.46-7), por exemplo, mostrava que uma pergunta constante após a exibição de *Mr. English at Home* era por que os britânicos dos filmes não possuíam empregados negros. Para a autora do depoimento, tais espectadores pouco compreendiam a situação social, cultural, política ou econômica dos brancos de outros lugares que não do seu próprio país. Por tal motivo, vários filmes educativos não passavam de mera curiosidade e os curtas de Charles Chaplin ou de “puro entretenimento” presentes no final dos programas continuavam de longe os mais populares e aguardados na programação.

Frente à delicada situação política do final da década de 1940 e as críticas cada vez mais comuns a seus filmes, a CFU, sob a liderança do Central Office of Information, passou por um processo de “africanização”, ou seja, por uma aproximação ao continente africano. Primeiro, a partir de 1946, as atividades da unidade ganharam um novo dinamismo com a ida de equipes para o continente africano em busca de imagens para novas produções. A partir de

1948, houve o estabelecimento de escolas de formação audiovisual em alguns territórios coloniais e a criação de unidades de produção comandadas (parcial ou totalmente) pelos próprios governos africanos. Essas iniciativas, aparentemente generosas, foram frutos de uma constatação cada vez maior de que o Império Britânico estava em seus momentos finais. Os britânicos precisavam, portanto, gerenciar a descolonização, garantindo a manutenção de sua liderança e influência sobre a África e outros territórios⁶².

De acordo com Rosaleen Smyth (1992, p.164), a entrada de Arthur Creech Jones no cargo de Secretário de Estados para as Colônias em 1947 trouxe o assunto da descolonização para o topo das discussões do Colonial Office: a expectativa de duração do Império caiu de oitenta para vinte anos. Entre os debates públicos que se seguiram nesse período está a importante conferência intitulada *The Film in Colonial Development* realizada em 16 de janeiro de 1948 em Londres⁶³. Organizada pelo BFI, a conferência contou com autoridades como Creech Jones e John Grierson, então no cargo de primeiro diretor da divisão de Comunicação e Informação da UNESCO. Além deles, William Sellers e George Pearson estiveram presentes apresentando comunicações e debatendo com os presentes.

Entre as mais esperadas falas, estava a de K. W. Blackburne (*The Film in Colonial Development*, 1948, p.35), diretor dos Serviços de Informação do Colonial Office que afirmou: “Estamos trabalhando em uma coisa principal: tentar ensinar as pessoas nas colônias a comandar o espetáculo por elas mesmas e, precisamente, a fazer isso no mundo do cinema ou em qualquer outro campo”. John Grierson (*The Film in Colonial Development*, 1948, pp.12-13) lembrou-se da “responsabilidade social do cinema” e assinalou: “minha principal proposta, portanto, é que não seja uma questão de filmes vindo de fora, mas de filmes criados do lado de dentro, por e para os próprios sujeitos coloniais” sendo necessária a criação “uma unidade genuinamente africana que possa trabalhar com unidades nativas em outras colônias”.

A convicção de que esse era um período de transição fica claro a partir de tal conferência. Nesse momento era imprescindível reavaliar os laços imperiais restantes após o desgaste da imagem do Império com a Segunda Guerra Mundial e outros episódios, como o processo de independência da Índia. A posição oficialmente adotada pela CFU e por William Sellers passou a ser no sentido de estimular constantemente que os governos africanos investissem em sua própria produção. Sellers, por exemplo, afirmava que:

⁶² É também nesse momento, mais particularmente a partir de 1947, que a Colonial Film Unit começa a operar em outros territórios do Império Britânico como as Índias Ocidentais, Fiji e outras ilhas do Oceano Pacífico.

⁶³ Para o relatório completo das falas da conferência, ver *The Film in Colonial Development*. Londres, The British Film Institute, 1948.

Se filmes para os sujeitos coloniais devem ser bem sucedidos, devem ser feito no idioma local e com uma técnica que siga de perto as características da tradição oral. Isso requer um conhecimento íntimo das pessoas e de seus hábitos e costumes que poucos, fora essas pessoas, possuem. Logo ficou óbvio que se um filme de sucesso deve ser feito *para* o povo e *com* o povo, eles devem ser feitos *pele* povo. (SELLERS, 1953, pp.832-3)

Seguindo a mesma linha de pensamento, o periódico *Colonial Cinema* escreveu que:

Se os filmes precisam atingir um propósito, devem ser realizados por aqueles que têm um entendimento completo dos processos mentais das pessoas para quais eles são feitos. Nenhuma colônia estará completamente satisfeita com muitos desses filmes, particularmente aqueles que lidam com problemas sociais, a não ser que eles sejam feitos em seu próprio território e por seu próprio povo (*Colonial Cinema*, v.6, n.4, dez. 1948, p.78)

O estabelecimento, em setembro de 1948, da primeira escola de instrução para técnicos em Acra, capital da Costa do Ouro, pode ser visto como “um dos mais importantes passos tomados em um plano a longo prazo para criação de uma unidade de produção em cada território colonial” (*Colonial Cinema*, v.6, n.4, dez.. 1948, p.76). A escola contou com professores britânicos, mas todos seus custos foram divididos entre os governos da Costa do Ouro e Nigéria. Após seis meses, formaram uma pequena turma (seis alunos) capaz de lidar com todo o processo da realização de um filme em 16mm ou 35mm e “filmar eventos locais em forma de noticiário ou produzir simples filmes instrucionais” (*Colonial Cinema*, v.7, n.2, set. 1949, p.44).

Ainda em setembro de 1948, um antigo acordo entre Rodésia do Sul, Rodésia do Norte e Niassalândia finalmente tomou forma e foi estabelecida a Central African Film Unit (CAFU). A unidade não tinha nenhuma ligação direta com a CFU e era comandada pelos próprios governos coloniais, apesar de metade de seu orçamento ser proveniente do fundo britânico *Colonial Development and Welfare* e do diretor inglês, Alan Izod, que anteriormente supervisionava as produções coloniais no COI (Burns, 2002, pp.60-68).

A boa experiência com a Escola de Acra e o início da CAFU pode ser igualmente estendida à criação de duas unidades no ano seguinte, em 1949: a Gold Coast Film Unit (CGFU) e a East African Production Unit (EAPU). Essa última contava com dez técnicos da CFU instalados em Nairóbi e era dividida em quatro subunidades (três trabalhando em 16mm e uma em 35mm), atendendo quatro territórios: Quênia, Uganda, Tanganica e Zanzibar. Em 1950 houve o estabelecimento da Nigerian Film Unit (NFU). As unidades da Nigéria e Costa do Ouro receberam grande apoio e investimento de seus respectivos governos. Enquanto isso,

a unidade que servia às colônias africanas orientais (EAPU) logo começou a ter dificuldade em se manter e foi fechada, apenas um ano após sua criação. Para Rosaleen Smyth, o fechamento da East African Production Unit “realça as tensões entre as autoridades centrais e locais” demonstrando a baixa reputação que a unidade tinha e a falta de interesse dos governos da África oriental (Uganda, Quênia, Tanganica e Zanzibar) de investirem em cinema.

Fora da África, outros cursos foram oferecidos na Jamaica, em 1950, e em Chipre, em 1951 (este último contando com estudantes de Chipre, Mauritânia, Hong Kong e Sudão). Logo, unidades foram estabelecidas na Jamaica, Chipre e Mauritânia (SMYTH, 1992, p.174).

3.3 O Colonial Office e a descolonização (1950-1955)

O caminho sem saída para a descolonização continuou refletindo nos rumos da Colonial Film Unit. Em 1º de abril de 1950, a unidade passou ao comando da Colonial Office, órgão que já mantinha certa influência e arcava com parte de seus custos desde sua criação. Ao anunciar a mudança, o editorial da revista *Colonial Cinema* informou que o “COI possui pouca importância às pessoas nas colônias, as quais tendem a considerar o Colonial Office responsável moral e administrativamente pelas atividades da CFU” (*Colonial Cinema*, v.7, n.2, jun. 1950, p.27). A aproximação da unidade ao continente africano no final da década de 1940 com o envio de equipes e a criação de escolas técnicas foi acompanhada com certa desconfiança de órgãos e instituições africanas. Ainda segundo o mesmo editorial, a desconfiança era tanto que culminou em uma resolução feita conjuntamente pelos departamentos de informação coloniais pedindo tal mudança.

Dessa forma, a CFU passou em 1950 a ser uma unidade financiada unicamente pelo fundo inglês *Colonial Development and Welfare*, sob a administração do Colonial Office. Com poucas mudanças se comparada a suas funções anteriores, foi divulgado que a CFU seria responsável por cinco assuntos principais:

- 1- Desenvolvimento de produção cinematográfica nas colônias, com especial ênfase na produção de filmes educativos para as áreas rurais.
- 2- O Raw Stock Scheme [Esquema do Filme Virgem], onde película e equipamento são fornecidos gratuitamente para uso de funcionários dos governos coloniais que sejam incapazes no estágio inicial de financiar suas próprias unidades.
- 3- Serviços consultivos e instrucionais, incluindo a publicação da revista trimestral *Colonial Cinema*.
- 4- A provisão de serviços de distribuição e montagem

- 5- A provisão de serviços de agenciamento para os governos coloniais que possuem controle administrativo e financeiro de suas próprias unidades. (*Colonial Cinema*, v.7, n.2, jun. 1950, p.27).

Olhando atentamente tais pontos, vemos que a realização de filmes voltada para o público nas colônias já não aparece entre os objetivos da CFU. De fato, com as diversas mudanças em andamento, em 1949, a unidade de produção em Londres é fechada e quase todos os poucos técnicos restantes enviados para as colônias nas equipes da Gold Coast Film Unit e da Nigerian Film Unit (RICE, 2011, p.143). Alguns poucos títulos ainda seriam finalizados e lançados pela CFU até meados de 1950, mas no ano seguinte já não havia nenhum novo filme carregando o logo da unidade.

Apesar do encerramento de sua produção, a CFU começou a investir em ideias alternativas que pudessem colaborar no desenvolvimento social nas colônias. A principal delas era a realização de *filmstrips* para serem utilizados principalmente nas escolas. Os *filmstrips*, como sua tradução literal supõe, eram tiras de filmes (às vezes contando com acompanhamento sonoro) com diferentes imagens por fotograma que seguiam uma ordem. Projetadas, narravam uma história/lição/etc. e, nesse sentido, lembram a lanterna mágica e deveriam ser utilizadas com auxílio de um professor ou instrutor. A produção de *filmstrips* pela CFU se conectava principalmente à ideia de que essa seria mais facilmente compreendida por espectadores “primitivos” com pouco ou nenhum contato com imagens em movimento.

Entre 1951 e 1952, a Colonial Film Unit, decide levar a cabo um estudo sobre as reações das audiências africanas aos próprios filmes da CFU e de outras unidades locais como a Nigerian Film Unit, a Central African Film Unit e também companhias britânicas como a Gaumont British e a Encyclopaedia Britannica Films. Entre os objetivos dessa missão, comandada pelo antropólogo Peter Morton-Williams, destaca-se a necessidade de apropriada pesquisa acerca da adequação do cinema como método de educação e a investigação de questões há tempos compartilhadas como a aparente incapacidade de algumas tribos de compreender imagens bidimensionais ou o fato de que as associações feitas pelos espectadores africanos e pelos europeus serem provavelmente diferentes – no caso, por exemplo, de risadas em momentos totalmente diferentes.

Realizada na Nigéria, a pesquisa privilegiou a área rural e quatro diferentes tribos: Yoruba, Hausa, Birom e Ibo. (MORTON-WILLIAMS, 1953, p.12). Nessas áreas, Morton-Williams, influenciado por uma teoria funcionalista que dominava a sociologia americana durante as décadas de 1940 e 1950 – ele usa Robert K. Merton e Paul Lazarsfeld como principais referências – decide analisar o impacto da comunicação em massa através de três

estágios: “primeiramente, o conteúdo da comunicação (filme, rádio ou outro) é analisado; segundo, a resposta da audiência é analisada e terceiro, o esforço é feito para descobrir relações entre os conteúdos das comunicações e as respostas à eles.” (ibidem, p.1). Em relação à audiência, outras três variáveis surgiriam para compreender suas reações: 1) variáveis populacionais: características de cada audiência 2) variáveis do filme: características de cada filme e 3) variáveis externas: como por exemplo, a presença de comentaristas, falas antes ou após os filmes, etc.

A forte crença no poder dos meios de comunicação de massa, também proveniente da teoria funcionalista, é permeada em todo o relatório. “Filmes também podem ser utilizados na tentativa de se transmitir novas opiniões, atitudes e, talvez, valores” é uma de suas afirmações ao longo do relatório. Exatamente por esse motivo, grande era a procura por uma prova de que os filmes educativos das unidades de produção realmente “transformavam” seus espectadores. Entre os principais títulos exibidos estavam filmes de saúde como *Smallpox*, *Amenu’s Child*, *Mr. Wise and Mr. Foolish Go To Town*, filmes de agricultura como *Mixed Farming* e *The Two Farmers* e filmes “desenvolvimentistas” como *Daybreak in Udi* e *Village Development* (ibidem, p.5), compondo os três principais temas dos programas de educação em massa vigentes nas colônias. Na conclusão do relatório é possível ler:

As audiências rapidamente se acostumam a esse meio de comunicação e no geral, compreendem e recordam uma satisfatória alta proporção do que é apresentado. No entanto, as pessoas nem sempre agem de acordo com os novos conhecimentos adquiridos; a resposta prática aos filmes é desapontadora. A oposição pode surgir daqueles que tem zeloso interesse em manter práticas tradicionais. Há dificuldades em adaptar velhos hábitos a novas maneiras e um incômodo em modificar a tradicional divisão do trabalho. (ibidem, p.46)

Apresentado em 1953, o relatório de Peter Morton-Williams se torna uma grande “pedra no sapato” no que diz questão à produção cinematográfica colonial. Primeiro, desmentia a necessidade de uma técnica específica para os espectadores africanos e segundo, não conseguia provar a contribuição e real efetividade do cinema na educação ou no desenvolvimento social e econômico do continente. A grande impressão que algum filme causava em certa localidade era acompanhada por total desinteresse em outra. Em ambos os casos, as práticas tradicionais raramente eram postas em xeque. Frente a esses argumentos e com a produção já encerrada desde 1950, a Colonial Film Unit lentamente caminhará para seus dois últimos anos procurando manter os laços com a África no que diz respeito à uma dependência principalmente para a pós-produção.

Em seus dois últimos anos, a unidade continuou oferecendo serviço consultivo às unidades instaladas em diversas colônias, além dos serviços de finalização e distribuição de filmes. Ao mesmo tempo, o “*Raw Stock Scheme*”, melhor abordado a frente, continuou funcionando, porém em apenas poucos territórios menores como Honduras Britânica, Malta, Bahamas e Somalilândia (o único na África, aparentemente). Os membros da CFU e das unidades africanas insistiam em não interromper o treinamento técnico e outros serviços prestados. Dessa maneira, em 1955, foi estabelecido o *Overseas Film and Television Centre*, com sede em Londres. O órgão tinha como objetivo o treinamento para cinema e televisão e também era um local de venda de equipamentos e trabalhos de pós-produção. Quase toda a equipe restante da CFU foi incorporada a esse novo órgão. Manthia Diawara (1992, p.4) enxerga na criação do *Overseas Film and Television Centre* uma grande vantagem para os britânicos: primeiro, não precisariam mais bancar financeiramente novas produções para as colônias; segundo, asseguravam certa dependência das colônias para serviços e capacitação de pessoas, realizados somente na Grã-Bretanha. Tais interesses, porém, pareciam cada vez mais explícitos. A independência conquistada por várias colônias britânicas ao final da década de 1950 e início da década de 1960 revelou um distanciamento no que diz respeito à questão cinematográfica. De fato, apenas alguns anos após o fim da unidade, parecia delicado lembrá-la:

Após o fim da CFU em 1955, Sellers continuou no Colonial Office como assessor da produção cinematográfica externa. Em 1958, ele confessou numa conferência em Bruxelas sobre cinema na África subsaariana que os filmes seriam mais efetivos se tivessem sido realizados “inteiramente por africanos”. Apesar dos filmes da CFU serem “técnica e pictoricamente” de grande qualidade, despertaram “pouco interesse emocional nas mentes das audiências rurais iletradas. Os realizadores europeus, Sellers concluiu, não possuíam entendimento suficiente dos costumes e da cultura das pessoas para as quais os filmes eram feitos” (SMYTH, 1992, p.175)

3.4 Encerramento da Colonial Film Unit e mudanças no discurso oficial

No final dos anos 1940 e início dos anos 1950, próximo ao encerramento da Colonial Film Unit, é possível visualizar uma mudança no discurso oficial, principalmente em relação as noções de “espectador atrasado” e técnica específica. Um dos acontecimentos que mais revela tal mudança no meio cinematográfico britânico/colonial é a conferência *The Film in Colonial Development* realizada pelo British Film Institute em janeiro de 1948, citada anteriormente. As

discussões e debates ocorridos no âmbito do evento mostram uma mudança política na abordagem do assunto frente ao senso de que a autogovernança dos africanos chegaria em um futuro breve.

Uma primeira ideia que se lança dentro da CFU é a de que os espectadores africanos se dividiriam em várias “categorias”, principalmente o “africano urbano” e o “africano rural” – tendo enquanto diferença básica fatores como um maior contato com o cinema e grau de escolaridade dos primeiros. No entanto, mesmo os africanos das áreas rurais, considerados menos intelectualizados e civilizados, pareciam “progredir”, conforme o seguinte trecho de *Colonial Cinema* expõe:

Há toda indicação que, em muitas áreas, as audiências coloniais iletradas estejam se tornando abertas ao cinema e capazes de compreender muito do que pouco tempo atrás era estranho e confuso para elas. A técnica ou gramática da tela que vimos usando é comparativamente simples e acreditamos que esteja sendo rapidamente sendo apreendida pelos habitantes iletrados das áreas rurais. (v.9, n.3, set 1951, p.55)

Perversamente, tal trecho não assume em nenhum momento que não haja um espectador “atrasado” ou que erroneamente assumiram tal fato... Pelo contrário, espectadores que não compreendem bem o cinema existem, porém estariam se tornando “abertos ao cinema” pelo trabalho realizado pelas unidades de produção colonial. A forma encontrada para iniciar uma mudança no tratamento aos espectadores africanos surgiu como sendo um feito dos próprios britânicos: “as plateias africanas aprenderam a compreender o cinema a partir de nossos ensinamentos com filmes simplificados” – parecem dizer.

Um dos primeiros questionamentos mais críticos que aparece no periódico vem exatamente de um africano: G. B. Odunton, funcionário da Gold Coast Film Unit (surgida em 1949). A partir de um estudo de recepção iniciado na Costa do Ouro sob a unidade em questão, Odunton em 1950 rebate fortemente os estudos de recepção anteriores, a crença no espectador “atrasado” e a técnica específica:

Muito tem sido escrito sobre o africano iletrado e filmes. Quão pouco senso sólido, quantas teorias debatíveis e quanto pedantismo *nonsense!* [...] Até agora, pouca pesquisa foi desenvolvida sobre o impacto de filmes nas audiências africanas analfabetas. Os resultados são insatisfatórios porque são fragmentários e não científicos, não oferecendo nenhuma evidência conclusiva. Tais dados como estão disponíveis parecem ser opiniões pessoais de autodenominados peritos. Devo sugerir que, para alcançar algum resultado com o cinema na África, devemos abandonar os correntes métodos estereotipados, adotar novas técnicas e uma nova abordagem. [...] A suposição era que o africano não-educado não compreende os filmes e por essa razão eles deveriam ser feitos em um padrão definido e seguir certas

regras. Tais regras foram subsequentemente santificadas e dadas o nome de “Técnica Especializada”. Todos os filmes então seguiram um estilo comum: não havia oportunidade para o livre jogo da imaginação. Qualquer coisa mais complexa do que uma trama rudimentar e simples era evitada; o lado áspero da vida nunca era mostrado e a moral era sempre dolorosamente óbvia. O “mocinho” que fazia tudo certo sempre vencía (sem esforço) enquanto o “tolo” que tinha feito tudo errado devidamente percebia o erro em suas escolhas e se arrependia. (v. 8, n.2, jun. 1950, pp.29-30)

Por fim, Odunton em nome da Gold Coast Film Unit convoca “compositores, músicos, escultores, pintores e professores africanos” a colaborar na transposição de técnicas da tradição oral africana ao cinema:

A tradição oral foi, e em certos lugares continua sendo, uma arte superior e popular. Realizando filmes no modo tradicional da contação de histórias, esperamos falar de uma maneira familiar à cultura africana nativa e que é tradicionalmente uma forma de instrução e entretenimento. (ibidem, p.31)

Conforme deve ser pontuado, a tradição oral⁶⁴ sempre obteve um lugar central na vida africana, mas essa é uma das primeiras vezes em que ela surge em um depoimento, ainda no período pré-independências, como sendo uma referência conceitual para a realização de filmes em boa parte da África. Com o surgimento dos primeiros diretores africanos no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, a tradição oral logo se firmou enquanto a principal referência à forma e ao conteúdo dos filmes africanos. Diretores pioneiros como Ousmane Sembène e Djibril Diop Mambéty se identificaram com o papel dos *griots* – responsáveis numa sociedade pela transmissão da tradição oral entre gerações. Para Mambéty, por exemplo: “a palavra *griot* [...] é a palavra para o que eu faço e o papel que o cineasta tem na sociedade... O *griot* é o mensageiro do seu tempo, um visionário e o criador do futuro” (apud THACKWAY, 2003, p.58).

Outro exemplo claro da “aceitação” de ideias mais progressistas pode ser visto na publicação em 1953 do artigo *Respect for Cultural Differences* de Benjamin D. Paul, antropologista da universidade norte-americana *Harvard School of Public Health*. Em seu texto, Paul escreve como a tendência natural de cada grupo social em considerar seus métodos e valores

⁶⁴ De acordo com Amadou Hampaté Bá: “Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África” (HAMPATÉ BÁ, 2010, p. 167). Ver também VANSINA, 2010.

como os mais corretos os leva a julgar outros grupos enquanto peculiares, inadequados, irracionais e inferiores. Ele propõe a revisão de certos preconceitos e ideias envolvidos na relação entre diferentes povos, principalmente entre o “Ocidente” e “outras culturas”. Para Paul um dos conceitos que deve ser repensado é o de “atraso”:

Essa avaliação é ao mesmo tempo errônea e prejudicial à cooperação intercultural. É errônea porque falha em levar em consideração o fato de que culturas possuem aspectos qualitativos e quantitativos. Estilos, gostos, valores, padrões de comportamento, códigos de etiqueta, métodos estéticos, essas são todas qualidades culturais para as quais não cabe um ranking em escalas de superior-inferior, mais-menos, melhor-pior ou outras escalas unilineares. As culturas diferem, mas tais diferenças não podem ser expressas em uma escala avaliativa, a não ser por critérios arbitrários. (*Colonial Cinema*, v.6, n.3, set. 1953, p.64)

Obviamente, tais textos refletem um novo contexto histórico-político e social global, principalmente pela intensificação da luta anticolonial desde as décadas de 1930 e 1940, assim como o progressivo desmantelamento dos Impérios a partir de final da Segunda Guerra Mundial.

No “Ocidente” (principalmente na Europa), a presença de africanos e asiáticos era maior do que nunca e o racismo pseudocientífico, que teve seu auge entre as primeiras décadas do século XX, praticamente desaparecia dos principais e mais respeitados centros de ciências sociais (embora como herança, permaneça em nossa sociedade até hoje). Enquanto isso, na África, o nacionalismo e o pan-africanismo encontravam seus momentos de maior efervescência até então. A década anterior, entre 1935-1945, mostrou como o continente africano parecia cada vez menos disposto a continuar aceitando a dominação imperialista europeia, pois de acordo com Majhemout Diop (2010, p.87), “este período [1935-1945] viu se cristalizarem novas formas de resistência africana, notadamente: movimentos políticos, uma ebulição religiosa e cultural, uma nova atividade sindical, um crescimento dos movimentos grevistas, bem como a aparição do jornalismo político africano”.

Em grande parte do continente africano verificou-se movimentos de resistência à dominação externa. A crise econômica após a Grande Depressão, o descontentamento popular em relação à Segunda Guerra Mundial e outros fatores motivaram levantes e manifestações nas colônias, como, por exemplo, o conjunto de greves no Copperbelt da Rodésia do Norte em 1935 e a recusa em vender cacau na Costa do Ouro em 1937. Obviamente, principalmente ao sul do Saara, a luta pela soberania política embarcava outras discussões como a condição racial. A consciência negra enquanto aspecto de identidade africana em resposta ao racismo

européu pode ser visualizada em movimentos culturais como a negritude⁶⁵ e o próprio pan-africanismo. Ambos buscavam o orgulho e a valorização do “ser negro” e “ser africano” em meio a um contexto histórico que os excluía e os diminuía.

Em 1945, o nascimento da ONU (Organização das Nações Unidas) e a ratificação da Carta do Atlântico, na qual constava o Princípio da Autodeterminação dos Povos⁶⁶, eram apenas um dos indícios de que a descolonização estava próxima. Ambos eventos representaram um sentimento de “protesto global” – encabeçado pelos Estados Unidos da América, pouco interessados nas relações de exclusividade entre as Metrôpoles europeias e suas colônias – contra o colonialismo.

Nas colônias africanas do Império Britânico, onde a discriminação racial é tida como a mais aberta, o processo de descolonização ocorreu de diferentes maneiras em cada território, porém houve alguns fatores comuns cruciais à descolonização, como a força das reivindicações nacionalistas locais e certo desengajamento político dos britânicos frente ao aumento progressivo dos movimentos e partidos nacionais nos anos 1950. Tanganica, Nigéria, Costa do Ouro e Uganda passaram por processos de independências mais amenos, enquanto no Quênia, com a Revolta dos Mau-Mau, o processo foi mais hostil e violento.

Todos esses acontecimentos podem ligar-se à uma mudança, ainda que sutil em alguns momentos, ao discurso racista das unidades de produção. De fato, a maior consequência das transformações impostas à Colonial Film Unit foi o encerramento da produção dos filmes em 1950. Considerados pouco atrativos, perniciosos e incapazes de causar a transformação social e econômica que almejavam, os filmes coloniais serão cada vez mais desqualificados e menosprezados.

3.5 Modo de produção

Comparada a outras unidades cinematográficas, a CFU era “relativamente pequena” e “cada um que estivesse envolvido com uma produção em andamento deveria fazer diversas coisas que em uma unidade maior seriam divididas” (*Colonial Cinema*, v.1, n.3, maio 1943, p.1). Sua localização sempre foi em Soho Square, número 21, em Londres, dividindo inicialmente espaço e funcionários com a outra unidade cinematográfica do Ministério da Informação, a Crown Film Unit.

⁶⁵ Movimento intelectual e literário celebrado por figuras como Aimé Césaire e Léopold Sedar Senghor. Em termos gerais, o movimento procurava exaltar a identidade negra, negando contra a política de assimilação cultural europeia. Sobre a história, objetivos e dilemas do movimento ver DOMINGUES, 2005.

⁶⁶ De acordo com uma das definições do dicionário Caldas Aulete “Autodeterminação dos povos” significa: “o direito de um povo determinar sua própria vida comunitária (leis, normas, instituições, símbolos etc.) e seu próprio destino político.”

Antes contando apenas com “acomodação casual”, a Colonial Film Unit ganhou maior autonomia com a saída da Crown Film Unit para o Pinewood Studios em 1942. A partir desse momento, contratou uma equipe própria e em meados de 1943 construiu seu próprio estúdio, que “apesar de pequeno” possibilitou a facilitação de filmagens de ambientes internos. Segundo Rosaleen Smyth (1988, p.292) “como resultado da ampliação do orçamento, a Colonial Film Unit aumentou sua equipe. Duas unidades completas de câmera foram montadas e no final de 1943 a equipe contava com 23 pessoas”.

A CFU já vinha produzindo filmes desde 1940, sendo *Mr. English at Home* sua primeira produção legítima. No entanto, o primeiro filme realizado nos estúdios da CFU foi *A British Family in Peace and War* (1944), filmado na época com o título provisório de *Wartime Family*. (*Colonial Cinema*, v.1, n.4, jun. 1943, p.3).

Boys Scouts (1944; também parte do inicialmente *Wartime Family*), *Food from Oil Nuts* (1944; inicialmente intitulado *Margarine*) e outros títulos também foram realizados no mesmo estúdio, geralmente contando com fotos e textos desde a filmagem até a edição, expostos principalmente na coluna intitulada *Work in Progress*, que aparecia com certa regularidade na revista *Colonial Cinema*.



Figura 29: Foto do novo estúdio da CFU.

Todo o trabalho de pós-produção – da montagem à edição de som – era feito na própria sede da CFU. Isso possibilitava não só um maior controle de todo o processo, como o barateamento dos gastos envolvidos nas diversas etapas de realização de um filme. Além de todo o conteúdo produzido por sua equipe nos estúdios e no laboratório em Londres, a CFU

introduziu a partir de 1941 um importante esquema em conjunção com cinegrafistas (muitas vezes amadores) instalados nas colônias: o *Raw Stock Scheme* (ou em tradução livre “Esquema de Filme Virgem”). Somente a partir de 1946, equipes foram enviadas ao continente africano. Veremos a seguir como os dois episódios se deram.

3.5.1 *Raw Stock Scheme*

Devido às complicações orçamentárias e de deslocamento oriundas da Segunda Guerra Mundial, nenhuma equipe da CFU pôde realizar filmagens na própria África até 1946. No entanto, sempre foi um consenso de que filmes feitos para as audiências coloniais deveriam ser realizados nas próprias colônias, buscando atrair a atenção e a simpatia de seus espectadores⁶⁷. Segundo William Sellers,

Não há nenhuma dúvida quanto ao valor de uma cena familiar no filme educativo para pessoas iletradas. Quando mais habitual o pano de fundo, maior o impacto do filme sobre a audiência. Os filmes devem ser apresentados em termos do tipo de vida que as pessoas conhecem e de maneira que rapidamente se identifiquem com os personagens na tela. Somente assim irão compreender claramente a ideia por trás do filme. (SELLERS, 1953, p.832)

Para cumprir em parte tal necessidade, a CFU inicialmente buscou reunir informações sobre cinegrafistas (muitas vezes, amadores) de 16mm em diversas regiões da África. Em seguida, algumas dessas pessoas – principalmente funcionários coloniais que possuíam algum envolvimento com a área de educação e informação – foram escolhidas para participar do esquema. No início de 1942, os primeiros conjuntos de equipamentos foram enviados à Gâmbia, Costa do Ouro, Quênia, Serra Leoa, Tanganica e depois Uganda. Os itens enviados foram uma câmera 16 mm (Kodak 25 mm F 1.9), um tripé (da Vinten) e latas de filme virgem (da Kodak). Após as filmagens, as latas retornavam para Londres para serem reveladas e posteriormente editadas. Os cinegrafistas recebiam críticas sobre os materiais filmados e orientações para as produções, como a feitura prévia de roteiros e planos de filmagem (*Colonial Cinema*, v.3, n.4, dez. 1945, p.76).

Em função do estabelecimento do *Raw Stock Scheme*, a CFU, tendo a *Colonial Cinema* como sua principal interlocutora com as colônias, passou a divulgar sistematicamente

⁶⁷ Em certo momento, divulga-se que o ideal seria que cerca de 80% dos filmes da CFU fossem realizados nas próprias colônias (*Colonial Cinema*, v.3, n.4, dez. 1945, p.75).

informações técnicas acerca das etapas de realização de um filme. Tal necessidade encontra motivo na constatação de que tal esquema

[...] tem sido bem sucedido até certo ponto. A maior parte do material fornecido, no entanto, tem sido de interesse puramente local, compilado em forma de cinejornais sobre eventos que acontecem no momento. Muito do material é realizado sem qualquer preparação séria antes dos eventos e sem a preparação preliminar de um bom roteiro de filmagem. Tendo em vista as dificuldades de organizar produções profissionais no exterior, o momento parece particularmente oportuno para que entusiastas nas colônias deem uma atenção mais séria à realização de filmes que possam ser de interesse geral. (*Colonial Cinema*, v.1, n.5, jul. 1943, p.1)

Sendo assim, podemos encontrar inúmeras matérias sobre as etapas da realização, desde a pré até a pós-produção. Algumas são mais gerais – como *Filming in Africa* (jul. 1943, pp.1-2), *Fundamentals of Filming* (ago. 1943, p.1), *Glossary of Terms used in Cinema Work* (mar. 1944, p.12) e *Keeping Records* (jul. 1944, p.25). Entre as recomendações específicas estão aspectos relacionados principalmente ao trabalho de fotografia (ou cinematografia) como em *Continuity: How the Cameraman can help the editor* (fev. 1944, p.7), *Colour Cinematography* (mar. 1944, p.9), *The importance of the Lens* (abr. 1944, p.13), *How to Get the Best of your Exposure Meter* (set. 1944, pp.33-4), *Camera Tricks* (out. 1944, p.40) e tantos outros. Há ainda espaço para orientações técnicas sobre a gravação de som em *Sound Recordings* (abr. 1944, p.16) e sobre o trabalho de montagem e preparação de cartelas em *Continuity and Tempo* (ago. 1944, p.29) e *Film Titles* (dez. 1944, pp.45-6).

Além dessas matérias, temos outra colaboração da *Colonial Cinema* no que diz questão à conservação e a preservação de equipamentos, como câmeras e projetores, e do suporte filmico em si. O tipo de filme disponibilizado pelo esquema era o 16mm, em suporte de acetato, da Kodak e do tipo reversível, filme que depois de revelado transforma-se em um material positivo. Ao longo das edições há textos como *Storage of Film Stock* (jun. 1943, p.4), *Care of Raw Stock in the Tropics* (jul. 1943, p.2) e *The Care of Film and Projection Equipment in the Tropics* (out. 1944, p.39, nov. 1944, p.43 e dez. 1944, p.47). Realizadas a partir de um diálogo direto entre os técnicos da Kodak e da CFU, essas reportagens trazem apontamentos sobre a progressão do pensamento relacionado à preservação audiovisual, em especial da deterioração dos materiais filmicos em países tropicais, ou seja, em condições climáticas quentes e úmidas.

Um último aspecto que pode ser ligado ao *Raw Stock Scheme* foi a necessidade de aperfeiçoamento dos cinegrafistas participantes do esquema. O oferecimento de cursos na sede da CFU foi uma atividade constante até praticamente o fim da unidade. Funcionários

coloniais eram convidados a comparecer a cursos técnicos em Londres e os relatos dos participantes divulgados como meio de incentivar maior participação. Isso pode ser visualizado nas matérias *Learning to Film*, (maio 1943, p.2), *Courses of Instructions*, (nov. 1942, p.2) e *Lessons for learners*, (dez, 1943, p.1)⁶⁸. Ao todo, de acordo com George Pearson, entre 1940 e 1954, cerca de cem cinegrafistas de trinta territórios britânicos acompanharam tais cursos, aprendendo desde a teoria até à prática como realizar “filmes apropriados para africanos nativos”. (*Colonial Cinema*, v.12, n.4, dez. 1954, p.93).

O que fica evidente, principalmente em tais matérias destinadas a elaboração de roteiros e o aperfeiçoamento de técnicas fotográficas é o discurso claro acerca da incapacidade dos africanos de compreender imagens em movimentos da mesma forma que o restante do mundo (por um viés eurocêntrico). Em diversos desses textos, há indicações para, resumidamente, simplificar tudo ao máximo possível. Os roteiros, por exemplo, não deveriam conter uma multiplicidade de personagens. Os cinegrafistas deveriam enquadrar de modo a produzir pouca profundidade de campo e evitar distrair o espectador e igualmente realizar os chamados planos de “pontes”, ou seja, um plano intermediário “para ligar duas cenas diferentes em um filme e assim manter a continuidade”, como incentivado na matéria *Bridge Shots* (*Colonial Cinema*, v.3, n.1, mar. 1945, p.4).

Apesar das dificuldades com o treinamento e a orientação de cinegrafistas tão distantes e com a conservação dos filmes em ambientes tão úmidos e quentes, o *Raw Stock Scheme* era considerado importante aliado das produções da unidade. Em março de 1945, houve a substituição dos equipamentos em uso por outros, mais novos, modernos e em maior quantidade. O novo kit consistia em uma câmera 16mm da Bell & Howell – denominada Filme 70 D.A. e que possuía uma variedade de velocidade entre 8 e 64 quadros por segundo – e um conjunto de diversas lentes. Houve também o fornecimento de negativos em cartuchos que poderiam ser carregados diretamente na câmera à luz do dia, sem necessidade de manipulação do filme e a possibilidade de comprometê-los fisicamente ou expô-los inadvertidamente (*Colonial Cinema*, v.3, n.3, dez. 1945, p.77).

Grande parte dos filmes da CFU continha material proveniente do *Raw Stock Scheme*. Em 1953, por exemplo, William Sellers afirmou que o esquema tinha possibilitado a produção de cerca de 350 rolos (SELLERS, 1953, p.832). A partir dos anos 1950, o esquema foi reduzido, mas continuou vigente até o fim da unidade em 1955 em alguns territórios.

⁶⁸ Em *Learning to Film*, temos, por exemplo, o relato de H. E. Lironi, da Costa do Ouro, que diz ter aprendido a operar câmeras de 16 mm, a escrever roteiros e a pensar em uma linguagem cinematográfica específica para os sujeitos coloniais. Ao final, ele faz a recomendação de que “todo funcionário interessado no uso do cinema faça um curso similar” (*Colonial Cinema*, v.1, n.3, maio 1943, p.2).

3.5.2 Viagens à África

A partir de 1946, as primeiras equipes da CFU começaram a visitar o continente africano em busca de material para novos filmes. Segundo editorial da *Colonial Cinema* (v.4, n.1, mar. 1946, p.3):

Em 3 de janeiro⁶⁹, quatro membros da Colonial Film Unit deixaram o Reino Unido por via aérea em direção à África, chegando a Acra, na Costa do Ouro, dois dias depois. Levaram consigo apenas equipamento suficiente para começar a trabalhar imediatamente; todo o equipamento mais pesado, incluindo dois caminhões-câmera, seguiu por mar. [...] Durante esta visita à África Ocidental está previsto a realização de três filmes de dois rolos sobre “Tuberculose”, “Agricultura Mista” e “Um dia na vida de uma enfermeira”, e um filme de um rolo sobre “Cooperação”. Além disso, uma constante procura deverá ser mantida para itens de interesse que serão adequados para inclusão no [cinejornal] Colonial Cinemazine. [...]. Se os arranjos atuais forem cumpridos, dois dos quatro filmes serão feitos na Costa do Ouro, após os quais a unidade vai à Nigéria para completar o programa. A julgar pelo grande número de pedidos de filmagem feitos até agora, parece certo que uma unidade de produção será insuficiente para atender até mesmo as necessidades consideradas urgentes.

A equipe, composta por um diretor-cinegrafista, um assistente de câmera, um editor e um produtor (William Sellers), permaneceu quatro meses na Costa do Ouro após a chegada em janeiro. Pela primeira vez, a CFU promovia o uso da película 35mm em filmagens no continente africano. (*Colonial Cinema*, v.4, n.2, jun. 1946, pp.24-7). Entre as principais produções realizadas nesse primeiro tour estão *Fight Tuberculosis in the Home* e *Weaving in Togoland*.

Em outubro do mesmo ano, uma nova equipe de cinco pessoas viajou à Nigéria e em novembro, outro grupo chegou pela primeira vez à África oriental, passando por Quênia, Uganda e Tanganica. William Sellers esteve supervisionando as equipes, que permaneceram cerca de oito meses em cada local, fazendo filmes de acordos com sugestões dos departamentos locais de saúde e educação.

⁶⁹ Em outra edição, a data de saída do Reino Unido é dada como dia 5 de janeiro e a chegada à Acra dia 7 de janeiro. (*Colonial Cinema*, v.4, n.2, jun. 1946, p.24). Não foi possível estabelecer qual informação está correta.

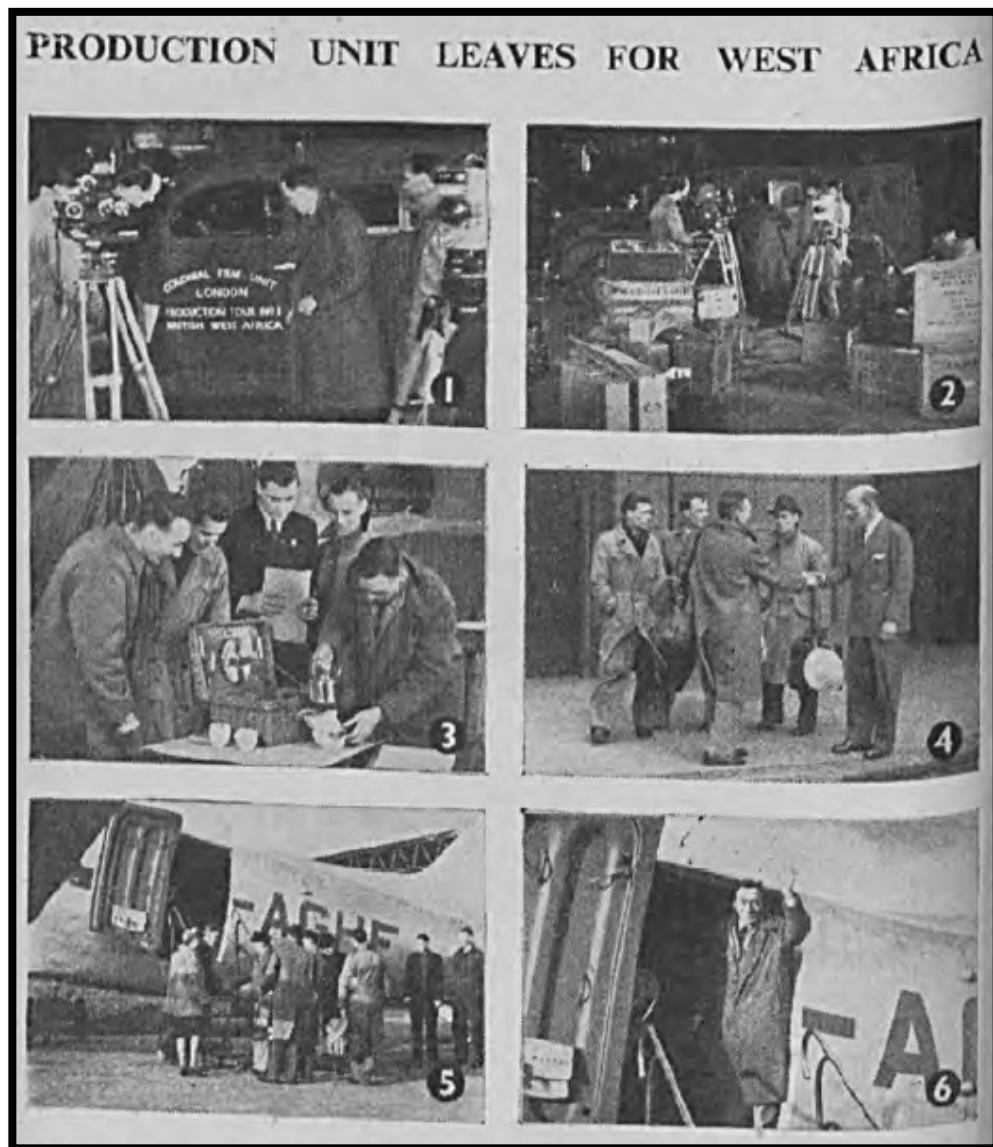


Figura 30: Fotos da primeira equipe da CFU em partida para a África ocidental. Na foto 6, William Sellers, diretor-geral da CFU e produtor responsável pela equipe.

Há poucas informações sobre a interação dos departamentos locais e a equipe da CFU, mas em geral, a relação pareceu harmoniosa. Também não há informações específicas sobre o trabalho com atores. Assim como o BEKE, a CFU empregava às vezes companhias profissionais e em outras ocasiões preferia trabalhar com não-atores. Sobre tal última escolha, igualmente surgiram dificuldades:

As pessoas possuem suas limitações como atores, provavelmente devido a seu baixo grau de sofisticação. A ação deve ser explicada pacientemente passo a passo para que aprendam uma coisa de cada vez. Eles também estão inclinados a esquecer rapidamente. Tendo ensaiado um homem e então

outro, percebe-se que o primeiro geralmente esquece sua parte quando chega a hora da ação. Há também a dificuldade usual de vestuário. Apesar das instruções mais cuidadosas e detalhadas, deve-se observar atentamente para mudanças de trajes se a filmagem é continuada em outro dia. Mas no geral, eles são um povo alegre e muito dispostos a serem úteis na realização dos filmes, particularmente quando é explicado que o que estão o fazendo estará ajudando outros africanos. (*Colonial Cinema*, v.6, n.1, mar. 1948, p.8).

As viagens à África tornaram-se regulares no final dos anos 1940 e início dos anos 1950. Após 1946, profissionais da CFU estiveram anualmente em diversas colônias africanas captando imagens para novas produções e também treinando os cinegrafistas locais que faziam parte do *Raw Stock Scheme*. Segundo William Sellers (1953, p.832), entre a primeira viagem e o ano 1953, doze unidades estiveram nos seguintes territórios africanos: Nigéria, Costa do Ouro, Serra Leoa, Zâmbia, Quênia, Uganda, Tanganica e Zanzibar e “mais de 140 rolos de filmes educacionais foram realizados”.

3.6 Os filmes da Colonial Film Unit

Um dos princípios básicos da CFU era que seus filmes “deveriam ser feitos especialmente para as audiências coloniais, com distribuição normalmente limitada aos territórios coloniais”. Dessa maneira, “em nenhum estágio, da escolha inicial do tema à gravação dos comentários, outra potencial audiência é levada em consideração” (*Colonial Cinema*, v.5, n.4, dez. 1947, p.75). Sobre o conteúdo dos filmes, pouca mudança em relação à produção colonial anterior:

Sistemas e métodos aperfeiçoados de agricultura, princípios básicos de higiene e sua aplicação à vida cotidiana, melhores e novas habitações são os temas que terão todos uma real utilidade aos africanos. Tais filmes serão realizados com o propósito de mostrar ao africano o que pode ser feito para tornar a vida mais abastada e completa estimulando-o ao esforço construtivo. (*Colonial Cinema*, v.1, n.9, nov. 1943, p.1)

Ao longo de mais dez anos de produção – entre 1940, ano de realização do primeiro curta-metragem, *Mr. English at Home*, e início dos anos 1950, quando a unidade para de produzir – a CFU teve em sua lista de filmes pouco mais de 260 títulos pensados exclusivamente para os “súditos” do Império Britânico. Além da lista numerada de 198 curtas-metragens, foram encontradas menções a 39 edições do cinejornal *The British Empire at War* e 29 edições do cinejornal *Colonial Cinemazine*. Feita a soma, seriam 266 títulos.

Excluindo os cinejornais, dessa lista de 198 curtas-metragens distribuídos pela CFU nem todos eram produções próprias. Há alguns títulos como os números 32 (*Charlie, The Rascal*) e 32a (*The Man Hunt*) que eram versões reeditadas de filmes de Charles Chaplin incluídas nos programas da unidade como “filmes de entretenimento”. Além desses, há filmes de outra procedência, como o filme de número 33 (*Farming in Russia*), “recebido da URSS e que foi reeditado pela unidade para torná-lo mais adequado às audiências africanas” (*Colonial Cinema*, v.1, n.6, ago. 1943, p.3). Filmes feitos por William Sellers na década de 1930 na Nigéria também foram reeditados e distribuídos, como é o caso do número 35, *Machi Gaba*.

A partir de 1950, os filmes incorporados para distribuição pela CFU serão apenas os provenientes das novas unidades coloniais na África, Caribe e Ásia, como é o caso desses títulos lançados em 1951: nº194 *Cocoa Rehabilitation* (primeiro filme da unidade de Trinidad e Tobago), nº195 *Give your Child a Chance* (primeiro filme da unidade de Barbados), nº196 *Co-operative Rice Farming* (primeiro filme da unidade de Guiana Inglesa) e nº197 *Farmer Brown Learns Good Dairying* (primeiro filme da unidade da Jamaica). (*Colonial Cinema*, v. 9, n.4, dez. 1951, p.96).

Apesar disso, calculamos que de 80% a 90% dos filmes foram pensados, produzidos e realizados pela CFU através de esquemas como o *Raw Stock Scheme* e ainda pelas viagens feitas à África. A análise desses filmes “originais” pode revelar certa identidade comum na produção, principalmente se considerarmos cada contexto de realização. A primeira “fase” da CFU, por exemplo, focada na propaganda de guerra pode ser dividida em outras diferentes categorias, de acordo com Rosaleen Smyth (1988, p.287): “informação, exortação, benevolência e Projeção da Grã-Bretanha”. Todos eles, no entanto, promoviam a noção de interdependência entre África/africanos e Grã-Bretanha/britânicos e, conseqüentemente, buscavam passar a mensagem de que a Segunda Guerra Mundial era um conflito concernente a todo o Império. Desse conjunto de filmes, talvez seja relevante refletir sobre os filmes que a autora enquadra nas categorias de “exortação”, “benevolência” e “Projeção da Grã-Bretanha”. Entre os exemplos da primeira, temos filmes como *We Want Rubber* (1943) e *Food from Oil Nut* (1944), que mostravam a importância de produtos de base primária, como borracha e óleo, para a indústria britânica e o esforço de guerra.

Sobre a “benevolência”, há filmes como *An African in London* (1943), *Nurse Ademola* (1943), sobre Ademola, filha do então regente de um clã tradicional na Nigéria que vai estudar e receber treinamento em um hospital de Londres, *West African Editors* (1944), sobre jornalistas da África ocidental em visita à capital britânica, *Springtime in a English Village* (1944) e tantos outros. Ao mostrar como os africanos eram bem recebidos e bem tratados na

Grã-Bretanha, pregava-se uma união imperial baseada mais na ajuda e cooperação e menos na força e na dominação.

O curta-metragem *Springtime in a English Village*⁷⁰, por exemplo, conta a história de uma pequena vila inglesa onde uma menina africana (a nacionalidade não é citada em nenhum momento), Stephanie Antie, foi coroada a “*May queen*”, ou seja, a rainha de maio, personificação feminina da tradicional festa britânica *May Day*. Os planos gerais iniciais da vila reforçam o caráter de uma típica vila inglesa. Ao longo do filme, esse lugar vai se mostrando como espaço de forte integração e “harmonia racial”, primeiro com a escolha de Stephanie pelos colegas de escola e, segundo, pela aprovação da população local que a aplaude.



Figuras 31 e 32: Stephanie Antie é coroada Queen May enquanto é aplaudida por crianças e adultos de sua vila no filme *Springtime in a English Village*

Exibido nas vans de cinema móvel, o filme foi bem recebido, como divulgado em *Colonial Cinema*: “a escolha de uma garota africana como *May Queen* [Rainha de Maio] provocou uma forte impressão e o comentário ouvido foi que o mote de Aggrey (com teclas brancas e pretas de um piano) estava sendo colocado em prática na Grã-Bretanha” (*Colonial Cinema*, v.3, n.2, jun. 1945, p.38). Restaurado pelo British Film Institute, *Springtime in a English Village* contou com recente divulgação na imprensa inglesa. O jornal *The Observer* então entrevistou Joy Baker, amiga de Stephanie que se recorda da presença da CFU na vila de Northamptonshire. Segundo Baker, “nós não sabíamos o que era propaganda, mas nos

⁷⁰ Para assistir *Springtime in a English Village* acessar <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1923>.

disseram que o filme havia sido feito para ser exibido nos países africanos e mostrar que os britânicos não eram uma raça terrível de pessoas” (*The Observer*, 21 de junho de 2009).

Já na categoria “Projeção da Grã-Bretanha” encaixam-se filmes como *The British Army*, sobre o exército britânico, *These are London Firemen*, sobre os bombeiros britânicos, *Wartime Family*, sobre uma família inglesa vivendo em meio à guerra, o popular *Mr. English at Home* (1940) e alguns outros títulos. Para Rosaleen Smyth tal estilo de propaganda é essencialmente característico da Grã-Bretanha sendo

Primeiramente promovido por Stephen Tallents quando estava no Empire Marketing Board no início dos anos 1930, e baseado na suposição da superioridade do modo de vida britânico. A propaganda da projeção da Grã-Bretanha também caracterizou o estilo do British Council, desenvolvido na década de 1930 como contraponto a propaganda mais agressiva de países totalitários que se concentrava na difamação do inimigo. A celebração de suas virtudes ao invés da denúncia dos problemas dos inimigos era considerada um modo de propaganda mais apropriado a uma democracia liberal. (SMYTH, 1988, pp.288-9)

Filmes que mostravam a vida na Grã-Bretanha eram considerados um dos mais populares entre o público africano. Não à toa *Mr. English at Home*⁷¹ é um dos melhores exemplos do que se pretendia dos filmes de propaganda da CFU. Ao mostrar a rotina de uma típica família inglesa, o curta-metragem projeta uma imagem bastante simpática dos britânicos e da Grã-Bretanha. O papel de cada membro, dividido por gênero e idade, é realizado com dedicação: enquanto o pai sai para trabalhar, a mãe cuida do lar e dos filhos. As crianças, de noite, aprendem tais funções com a filha aprendendo a tricotar com a mãe e o filho a montar um aeroplano com o pai. A família, de classe média, causa empatia ao mostrar a união e harmonia dentro do lar e torna-se, por fim, o próprio símbolo da Grã-Bretanha. A ligação comum entre a vida familiar e a vida nacional é aliás analisada por Frantz Fanon em *Pele Negra, Máscaras Brancas*:

A estrutura familiar e a estrutura nacional mantêm relações estreitas. A militarização e a centralização da autoridade de um país conduzem automaticamente a uma recrudescência da autoridade paterna. Na Europa, e em todos os países ditos civilizados ou civilizadores, a família é um pedaço da nação. A criança que deixa o meio familiar reencontra as mesmas leis, os mesmos princípios, os mesmos valores. Uma criança normal, crescida em uma família normal, será um homem normal. [...] A família é uma instituição que pressupõe uma instituição mais vasta: o grupo social ou nacional. Os eixos de referência permanecem os mesmos (FANON, 2008, pp. 127-133)

⁷¹ Para assistir *Mr. English at Home* acessar <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1808>.

Um comentário escrito por um espectador africano foi divulgado em *Colonial Cinema*, procurando reforçar que os objetivos do filme estavam sendo alcançados. Ele diz: “O senhor inglês me impressiona como um pai com grande senso de responsabilidade e sua esposa é uma verdadeira companheira, consciente e atenciosa. A influência de uma casa organizada reflete na disciplina e cultura dos mais novos” (*Colonial Cinema*, v.2, n.11, nov. 1944, p.44).



Figuras 33 e 34: Em *Mr. English at Home* vemos um dia típico na vida de uma família britânica como “modelo” a ser seguido pode ser considerado um dos melhores exemplos da propaganda pretendida pela Colonial Film Unit.

Observando outros enredos, podemos notar que muitos deles giram em torno de dois personagens antagônicos, do mesmo modo de alguns filmes do BEKE e o que ficou conhecido como “formato do Senhor Esperto e Senhor Tolo”. Esse é o caso do curta-metragem de quase mesmo título chamado *Mr. Wise and Mr. Foolish Go to Town*, pelo qual somos introduzidos a James Wise (o Senhor Esperto) e Thomas Foolish (o Senhor Tolo). O primeiro, relacionado à modernidade e aos valores ocidentais se preocupa com seus bens materiais e em “progredir” cultural e socialmente, enquanto o Tolo se mostra avesso ao mesmo comportamento e sempre acaba infeliz e afetado no final dos filmes.

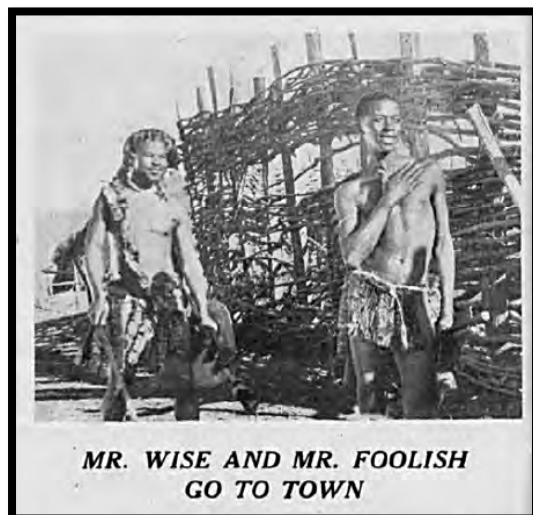


Figura 35: Foto do curta-metragem *Mr. Wise and Mr. Foolish Go to Town* divulgada em Colonial Cinema.

A partir do fim da Guerra, a CFU também enxergou a necessidade de fazer filmes de entretenimento, principalmente porque o número de bioscópios nas cidades africanas e a migração para essas estava aumentando. Charles Chaplin, John Wayne e outros astros americanos já eram conhecidos de grande parte do público de então. A primeira tentativa de comédia feita para as colônias foi *Deck Chair*, de 1946 e as reações das audiências eram favoráveis (*Colonial Cinema*, v.5, n.2, jun.1947, p.30). *Deck Chair*, por exemplo, conta a história do embate entre uma cadeira insubordinada e um homem que quer se sentar para ler.

3.6.1 Os cinejornais em série

Uma grande parcela da produção da Colonial Film Unit foram os cinejornais, especialmente destinados a informar à população colonial acerca dos acontecimentos locais e globais. O primeiro cinejornal em série da CFU, *The British Empire at War*, começou a ser distribuído quinzenalmente em maio de 1943, período do auge da Segunda Guerra Mundial. Contendo uma média de três ou quatro diferentes notícias, o cinejornal informava seus espectadores sobre o conflito dentro e fora da África, chamando atenção para a importância das tropas africanas em combate e a ameaça que o Eixo exercia sobre o continente africano. Como forma de exemplificar algum dos conteúdos desse cinejornal, listamos duas edições:

No.1: contém três histórias: (a) batalha em El Alamein (b) Artilharia africana em ação (c) S.M., o rei, inspecionando forças de combate.

No.5: contém quatro histórias: (a) Norte da África: os Aliados trazem comida para o povo; (b) Freetown: artilharia antiaérea em prática (c) Norte da África: o exército britânico avança (d) Tripoli: General Montgomery e seu exército vitorioso. (*Colonial Cinema*, v.1, n.6, ago. 1943, p.3).

Em meados de 1945, após o fim da guerra, *The British Empire at War* obviamente parou de ser produzido, sendo a 39ª edição a última realizada e distribuída. Em seu lugar, a CFU lançou o cinejornal *Colonial Cinemazine*, com “histórias que são de interesse particular das pessoas na África” e passou a distribuir *British News*⁷², cinejornal semanal do British Council⁷³. (*Colonial Cinema*, v.3, n.2, jun. 1945, pp.43,48).

Colonial Cinemazine foi produzido até 1950, num total de 29 edições. A seguir listamos três números que servem como exemplo da conexão pretendida pelo cinejornal entre Grã-Bretanha e as colônias africanas. As matérias sobre Londres acabavam tendo como tema alguma questão ligada à África, enquanto nas colônias a atenção dada era para as atividades e avanços econômicos em curso:

Número 7 (772 pés, 35 mm. ; 309 pés, 16 mm.)

(a) África Oriental: Fiação e Tecelagem no Quênia

(b) África Ocidental: Rali de escoteiros na Nigéria

Número 8 (835 pés, 35 mm. ; 334 pés, 16 mm.)

(a) Londres: Animais africanos no Zoológico

(b) África Oriental: Construção de Estrada no Quênia

Número 9 (750 pés; 35 mm.; 300 pés; 16 mm)

Londres: esse magazine é dedicado às atividades da *Gold Coast Band* durante a sua visita ao Reino Unido. A trilha sonora é uma gravação real de sua apresentação.

(*Colonial Cinema*, v.6, n.4, dez. 1948, p.93)

Uma análise do noticiário número 9⁷⁴ (1947), no entanto, pode revelar a exposição da manifestação da supremacia britânica, assim como em tantos outros filmes do BEKE e da CFU. Mostrando a banda da polícia da Costa do Ouro em visita à Grã-Bretanha em 1947, o noticiário narra que “35 *sortudos* africanos receberam uma tremenda recepção por onde passaram. Não apenas eles tocaram sua música para o povo britânico, como também viram muito da Grã-Bretanha por si mesmos”. Entre tais visitas, a banda visitou o colégio policial de Hendon, quando puderam assistir a maneira como a polícia britânica “afamada em todo

⁷² O cinejornal *British News* teve início em 1939 e foi um cinejornal produzido especialmente a partir de dez matérias semanais lançadas por cinco produtoras de cinejornal britânicas: British Movietone News, Gaumont British News, British Paramount News, Pathe Gazette e Universal News. Essas cinco companhias se revezavam em ordem alfabética num rodízio de cinco semanas na produção do cinejornal, considerado de uma duração acima da usual. As duas primeiras edições do cinejornal *British News* estão disponível online respectivamente em <http://film.britishcouncil.org/british-news-no-1> e <http://film.britishcouncil.org/british-news-no-2>.

⁷³ Órgão fundado na década de 1930 e atuante até hoje, o British Council é uma organização internacional do Reino Unido para relações culturais e oportunidades educacionais com outras nações, possuindo relações nos cinco continentes e com mais de cem países. <<http://www.britishcouncil.org/>>

⁷⁴ Para assistir *Colonial Cinemazine N°9* acessar <http://www.colonialfilm.org.uk/node/211>.

mundo, é treinada em um trabalho que executa tão bem”. Através de simulações, os africanos são introduzidos a novos métodos que irão “surpreender seus colegas quando retornarem ao seu lar”. Quando um africano é convidado a participar da simulação, o narrador diz: “um dos visitantes tenta mostrar suas habilidades, mas ele ainda tem muito a aprender”.



Figuras 36 e 37: Após um policial da Costa do Ouro tentar demonstrar suas técnicas, ele é introduzido aos truques mais avançados da polícia britânica.

Em um segundo momento, vemos finalmente a banda tocando no jardim do Palácio de Buckingham, aclamada ao fim com muitas palmas. Essa sequência reforça “a tremenda recepção” com que os africanos foram recebidos pelo povo britânico, segundo o próprio cinejornal. A grande admiração pelos africanos e comunhão entre os dois povos, como em teoria exposto pelo noticiário, procura reforçar a unidade imperial como lembra Tom Rice (2009) em um momento em que a Índia estava alcançando sua independência e o sentimento anticolonial crescia na África.

Outro cinejornal revelador do discurso colonialista é *Colonial Month*⁷⁵ (1949) sobre o “mês colonial”. O evento ocorreu entre junho e julho de 1949 em Londres e procurava estimular a parceria e interesse mútuo entre as colônias e a Grã-Bretanha, principalmente pela grande ignorância dos britânicos acerca do assunto – segundo uma pesquisa realizada pelo Colonial Office em 1948, mais de metade dos britânicos não sabia citar o nome de uma colônia sequer (Ottawa Citizen, 04 julho de 1949, p.32).

Em *Colonial Month* vemos a abertura do evento, com a “presença especial” da guarda da Costa do Ouro e de diversos visitantes provenientes das colônias, como uma menina malaia que entrega um buquê à rainha. Em seguida, o rei George VI faz um discurso a favor da unidade imperial ao lado do então Secretário para as Colônias, Creech Jones.

⁷⁵ Para assistir *Colonial Month* acessar <http://www.colonialfilm.org.uk/node/387>

Grande parte da matéria se concentra em mostrar o estande oficial de Exibição localizado no *Central Office of Information* (COI). A exposição – tão popular que seu fim precisou ser prorrogado – consistia na exposição de diferentes ambientes e bonecos em tamanho real representando os sujeitos e paisagens coloniais, como por exemplo uma floresta tropical e um boneco de um “camponês de Uganda”.

Estandes didáticos explicavam aos visitantes da exposição alguns motivos pelos quais, por exemplo, julgavam que as colônias ainda não tinham alcançado o progresso ou então a maneira como as matérias-primas provenientes das colônias se transformavam em centenas de produtos manufaturados nas fábricas do Reino Unido.

Nesses planos, vemos como a culpa para o atraso socioeconômico das colônias é transferido para fatores como a seca e doenças, tirando a responsabilidade da administração colonial pelo lento progresso da África, Ásia e outros territórios do Império Britânico. Demonstra-se igualmente uma das características da economia colonial: a negligência e o desencorajamento do processo de industrialização da África. Como destaca Albert Abu Boahen (2010b), os governos coloniais africanos, por exemplo, não possuíam ministérios da indústria até 1945 e até os produtos mais básicos como fósforos, velas e até sucos precisavam ser importados. Dependiam obrigatoriamente da exportação de suas matérias primas como fonte de renda e da importação de bens de consumo manufaturados. Tal fato “proporciona a melhor justificativa para o ponto de vista de que o período colonial foi antes um período de exploração econômica do que de desenvolvimento para a África” (2010b, p.931).



Figuras 38 e 39: “Inimigos do Progresso” mostra alguns dos fatores pelos quais a África não avançava como a proliferação de doenças – obviamente não se menciona a exploração colonial como um dos fatores principais para tal “atraso”. Na figura à direita, vemos as matérias primas das colônias e os bens de consumo feitos a partir delas, incentivando a interdependência econômica, principalmente para o benefício da Grã-Bretanha.

Em *Colonial Month* há claras evidências da demarcação da superioridade da Metrópole e da intensa exploração econômica colonial (disfarçada nos discursos de “colaboração” e “parceira”). Porém, outro fator que chama atenção é a Exibição em si que faz parte da mesma lógica das exposições universais e dos populares zoológicos humanos. Na Exibição colonial do COI, mesmo que no lugar de pessoas reais estivessem sendo exposto bonecos em tamanho real, o fato é que ambos procedimentos expõe o sujeito colonial (geralmente africanos e asiáticos) como o “Outro”, objeto a ser mostrado, analisado, observado e julgado pelo europeu. Como peças de museus, servem ao olhar do visitante, muitas vezes desconectadas de seu contexto, como é o caso da exposições de máscaras, tapeçarias, instrumentos musicais e outros objetos trazidos das colônias. Aliás, é interessante pensar como apenas três anos após *Colonial Month* um filme como *As estátuas não morrem* (*Les Statues Meurent Aussi*, 1953), de Chris Marker, Alain Resnais e Ghislain Cloquet vai criticar exatamente a retirada forçada de objetos da África, que confiscados de seu contexto sócio-histórico – onde muitas vezes são objetos com certa utilidade e não para contemplação estética – “morrem” nos museus da Europa e outras partes do mundo. Mesmo assim, parece não haver nenhum questionamento ao assunto em *Colonial Month*.



Figuras 40 e 41: Objetos como máscaras e outros instrumentos trazidas das colônias são expostos na exibição, assim como bonecos em tamanho real simulando os sujeitos coloniais - é o caso do camponês de Uganda à direita.

Por último, queremos analisar brevemente o cinejornal *Nairobi*⁷⁶ (1950) que trata da transformação pela qual passou a capital do Quênia depois da dominação britânica. Segundo o narrador, “cinquenta anos atrás, em terrenos baldios e pantanosos, os Masai⁷⁷ criavam gado, sua única fonte de renda, mas hoje, nessa terra anteriormente estéril, encontra-se Nairóbi,

⁷⁶ Para assistir *Nairobi* acessar <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1698>.

⁷⁷ Grupo étnico que habita grande parte da Tanzânia e do Quênia.

capital do Quênia, uma notável metrópole africana com mais de 120 mil habitantes, agora centro de toda crescente indústria e do comércio nacional”.

Nairobi narra os benefícios que teriam sido proporcionados pela colonização, como a grande quantidade de veículos nas ruas da cidade trazendo “centenas de homens de negócio”. Outros símbolos da modernidade e do progresso são exibidos: o aeroporto, a estação de trem, a prefeitura, a biblioteca municipal, hotéis e bancos. O narrador celebra ainda a “harmonia racial” da cidade – onde convivem “africanos, asiáticos e europeus” e a qualidade de vida na capital: “boas lojas atendem toda necessidade: comida, móveis, bens de toda a parte do mundo [...] carne e vegetais em quantidade, comida africana da melhor qualidade”.

O filme não toca no assunto da dominação política forçada que o Quênia enfrentava. Tampouco informa sobre o real impacto da urbanização na vida dos quenianos, apenas informa que “para os mais velhos, o crescimento de Nairóbi deve ser visto quase uma mágica frente ao contraste diário do novo com o antigo”. Em nenhum momento se reconhece a prosperidade e o avanço socioeconômico como uma iniciativa ou contribuição dos próprios quenianos. Afirma-se, pelo contrário, que todas as melhorias proporcionadas são um resultado do domínio britânico na região.



Figura 42 e 43: Planos de *Nairobi* mostram o suposto grande avanço da cidade em cinquenta anos de dominação inglesa – de terra árida à uma “notável metrópole africana”.

O curta-metragem ao final mostra um evento ocorrido em março de 1950: um cerimônia onde Nairóbi recebe uma Carta Régia pela qual ganha o título oficial de município: de “Nairobi Town para Nairobi City”, confirmando a necessidade de legitimação britânica nos acontecimentos do país. A sequência enfatiza ainda a presença britânica no Quênia – bandeiras do Reino Unido e a presença do Duque de Gloucester, irmão do então rei Jorge VI

– e percebe-se uma divisão clara nos espectadores do evento: nas arquibancadas os europeus, nas ruas os africanos. Tal configuração exemplifica os lugares destinados aos brancos (superiores) e aos negros (secundários) no Quênia.



Figura 44 e 45: A cerimônia que elevou Nairóbi ao *status* de metrópole contou com a presença de membros da família real britânica. Na foto à direita, a presença de europeus no evento, nas arquibancadas.

3.7 Modo de difusão

Assim como o BEKE, a Colonial Film Unit estimulou como principal meio de difusão de sua produção o uso das vans de cinema móvel. Tais veículos eram equipados com todo o necessário para a projeção de filmes (projektor, tela, caixas de som, cópias etc.) e contavam normalmente com equipes de três pessoas: o motorista, o operador de projetor e o intérprete⁷⁸. Este último estava preparado para lidar especialmente com a pluralidade de povos e etnias africanas ao dominar diversas línguas locais e promover durante e após as sessões comentários sobre os filmes.

Nos primeiros anos do funcionamento do Ministério da Informação e da CFU, observa-se que as vans de cinema móvel já estavam em funcionamento em diversas colônias africanas⁷⁹. Esses veículos ou foram deslocados de algum órgão local para a unidade britânica – como é o caso da Nigéria (*Colonial Cinema*, v.3, n.3, dez. 1945, p.92) – ou foram doados às colônias – como é o caso da Costa do Ouro, no início de 1940 (*Colonial Cinema*, v. 1, n.2, dez. 1942, p.2). Há ainda a informação de que durante a guerra (1939-1945) cerca de trinta vans foram enviadas e usadas preferencialmente nos centros urbanos da África britânica. Isso

⁷⁸ Em muitas equipes o próprio motorista fazia o papel de operador de câmera e havia um assistente para a operação e manutenção dos aparelhos.

⁷⁹ Vale observar que em territórios menores, como Bechuanalândia, a CFU nunca será capaz de fornecer uma van de cinema móvel, apenas equipamento para projeção e as cópias 16 mm dos filmes.

porque os primeiros veículos ainda eram considerados frágeis para percorrer as longas e rudimentares estradas do interior das colônias. Essas primeiras vans eram baseadas no formato "Luton" e foram construídas sobre um chassi de caminhão de duas toneladas e com telas semi-translúcidas montadas na extremidade traseira do veículo (*Colonial Cinema*, v.10, n.1, mar. 1952, pp.21-2).

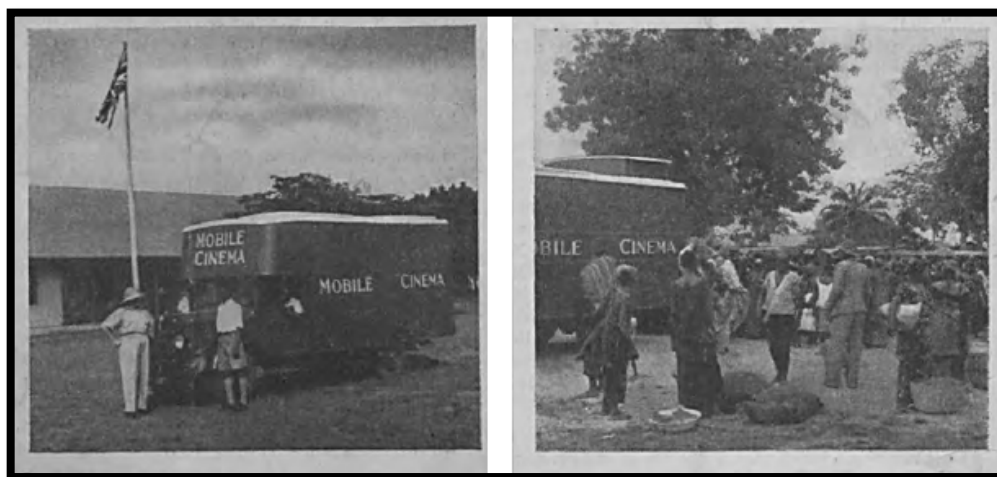


Figura 46: Van de cinema móvel na Costa do Ouro no início da década de 1940.

Logo no início de suas operações, a CFU tomou a decisão de equipar as vans móveis com projetores em 16mm, apesar de suas produções serem filmadas em 35mm. Na revista *Colonial Cinema* (v. 1, n.2, dez. 1942, p.2), justificam tal decisão como forma de diminuir o peso levado pelas vans e também pela segurança no material de acetato ao contrário do inflamável nitrato (base das cópias de 35mm).

No final de 1942, a CFU anunciou que doze novas vans de cinema móvel estavam sendo construídas. Cada uma delas seria enviada posteriormente para grandes territórios africanos como Nigéria, Costa do Ouro, Quênia, Uganda, Rodésia do Norte, Niassalândia, Tanganica e Zanzibar e ainda para ilhas em outros continentes como Barbados (na América Central), Fiji (na Oceania) e Chipre (no Mediterrâneo) e Maurícia (no Oceano Índico). (*Colonial Cinema*, v. 1, n.1, nov. 1942, pp.2-3). Diferente das antigas vans, consideradas frágeis, os novos veículos foram pensados para o trabalho pesado nas estradas rurais africanas e montados a partir de um Fordson-Thames V8, com 30 cavalos de potência.

O interior do furgão é muito mais amplo do que nos modelos anteriores. O gerador é acionado diretamente do motor principal, dispensando assim o motor auxiliar refrigerado a ar. O amplificador agora está montado no armário que forma o pedestal do projetor, no qual também é montada a mesa

do gramofone. O projetor é um B&H 16 mm sonoro, que pode lidar com filmes sonoros ou silenciosos. É equipado com uma lâmpada de 1000 watts e é mais poderoso do que os modelos silenciosos fornecidos anteriormente. O microfone, o gramofone e a carga da cabeça de som do projetor estão todos alimentados ao painel de controle e a um amplificador. [...] Lentes do projetor de várias distâncias focais são fornecidas para projeção no interior de halls e etc., juntamente com barraca portátil, transformador, tela e alto-falante. (*Colonial Cinema*, v.1, n.3, maio 1943, p.3)

Chamadas de vans sonoras (“*sound cinema vans*”), o protótipo desse novo modelo só foi finalizado no início de 1944 e aprovado pelo Ministério da Informação, pelo então subsecretário de Estado para as Colônias e pelos funcionários das colônias onde as vans atuam (*Colonial Cinema*, v.2, n.5, maio 1944, p.18). Além da nova capacidade de se exibir filmes sonoros, os novos grandes investimentos permitiram a implementação de um conjunto de receptores sem fio e a possibilidade de que “a equipe, onde quer que esteja, possa transmitir notícias atualizadas aos espectadores e chefes das aldeias” (*Colonial Cinema*, v.2, n.1, jan. 1944, p.4).

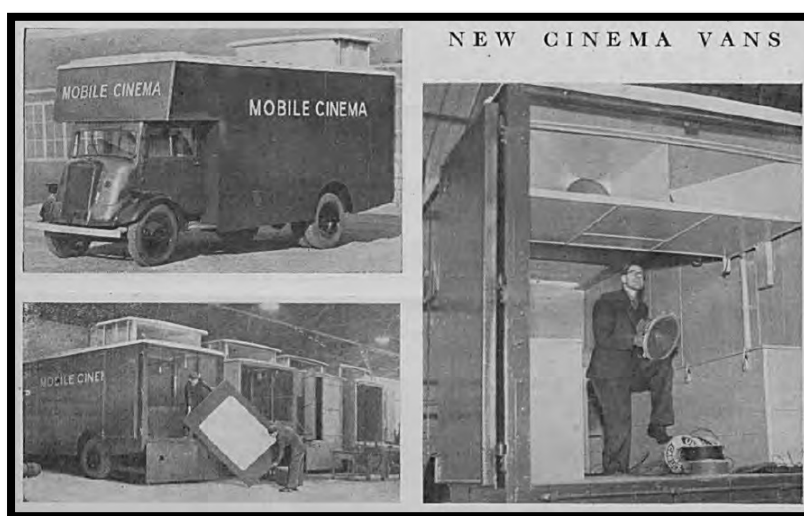


Figura 47: As novas vans de cinema móvel receberam um maior investimento, como equipamentos para projeção sonora.

Acredita-se que a maior parte dos doze territórios só receberam as vans sonoras em 1945 e 1946. Na Rodésia do Norte, por exemplo, um relatório de 1946 (*Colonial Cinema*, v.4, n.3, set. 1946, p.65) informa a chegada em maio da nova van de cinema móvel à Lusaka, capital da colônia. Algumas colônias só receberão sua primeira van de cinema móvel posteriormente, como Gâmbia, em 1948 (*Colonial Cinema*, v.8, n.3, set. 1950, p.65). A última informação sobre as vans de cinema móvel da CFU diz questão à recorrente modernização e

troca dos veículos. Segundo matéria, o último tipo de veículo adequado para tais propósitos nas colônias foi projetado sob um chassi “Austin” e diversas outras pequenas melhorias foram feitas com o intuito de diminuir seu peso, “reduzir o risco de pane e permitir que as vans possam operar por longos períodos sem a necessidade de assistência especializada.” (*Colonial Cinema*, v.10, n.1, mar. 1952, p.23).



Figura 48: O último modelo da van de cinema móvel.

As vans de cinema móvel despertavam o interesse de pessoas que muitas vezes nunca tinham presenciado imagens em movimento. Em locais onde veículos eram também poucos vistos, as vans tornavam-se um evento em si e reforçavam o discurso presente nos filmes acerca da superioridade tecnológica do colonizador britânico e a necessidade de uma modernização cultural, social e econômica. Da mesma maneira que o cinema pode ser considerado um dos símbolos máximos da modernidade (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004), meios de transporte como trens, bondes, carros e aviões serão igualmente içados a emblemas da Segunda Revolução Industrial, rapidamente incorporados principalmente ao cotidiano urbano e às ideias de progresso. Eram, portanto, verdadeiras “sensações” em diversos locais e conseguiam reunir grandes multidões para as exibições de filmes.

Além disso, as vans possuíam outras funções que não somente a de exibir filmes. A capacidade de receber e transmitir notícias constantes e atualizadas por rádio, como já mencionado, é uma dessas importantes outras funções do veículo como objeto de propaganda

e informação oficial. Também foram localizadas notícias de que algumas vans na Rodésia do Norte funcionavam como uma espécie de livraria, contendo uma razoável porção de livros e jornais vendidos ao público por uma pequena taxa. (*Colonial Cinema*, v.6, n.2, jun. 1948, p.46). O estudo de Charles Ambler sobre as vans móveis no Quênia mostra a grande impressão que as visitas deviam causar, pois segundo o autor, durante a guerra, algumas exibições contavam com membros das forças africanas uniformizados e que faziam exibições de tiros, além de “treinamento físico, demonstrações de combate, exibição de veículos militares, armas e a inspeção da unidade - até o show começar às 9 da noite” (2011, p.204). Após a guerra, os *tours* chegaram a incluir “competições atléticas, dança, aula sobre práticas agricultoras, serviços sociais e recreação, instruções esportivas e música de um toca-discos” (idem, p.205).

Das atividades anteriores aos filmes até a programação, nota-se a preocupação em mostrar aos africanos o poderio militar e a grandeza em termos econômicos do Império, buscando despertar certo patriotismo imperial ou, em último caso, temor.

Como é aparente a preocupação oficial com a localização das exibições - de preferência perto de edifícios do governo, escolas e assim por diante - e devido a presença de autoridades locais, essas exibições passaram a ser considerados importantes espetáculos do estado imperial local - um estado que tais funcionários queriam muito associar a avançada tecnologia e modernidade. Quaisquer que fossem os problemas, os espetáculos geravam enorme entusiasmo. Milhares de locais abarrotados quando a noite caía, esperando ansiosamente para a magia da tecnologia cinematográfica, trazida a eles pelos agentes do colonialismo britânico, para iluminar a tela e levá-los para outros mundos (AMBLER, 2011, p.208)

Relatórios da Costa do Ouro narram que entre 1940 e 1942 foram promovidas cerca de 1500 performances para uma audiência estimada em um milhão de pessoas. Em 1943, com quatro vans em funcionamento, o público estimado era de meio milhão em seis meses, período em que as unidades cobriam todo o país, dando uma performance em cada parada. (*Colonial Cinema*, v.1, n.10, dez. 1943, p.2).

Na Nigéria, o número de espectadores de suas duas unidades móveis em 1944 foi de 366.547 crianças e 903.925 adultos, num total de 1.270.472 espectadores. Em relação à uma população de 21 milhões de habitantes, portanto, mais de 5% da população nigeriana assistiu aos filmes da CFU em um único ano. (*Colonial Cinema*, v.3, n.3, dez. 1945, p.89). No Quênia, os dados do primeiro semestre de 1949, com quatro vans móveis em operação, contabilizam 500 shows para mais de 600 mil africanos (AMBLER, 2011, p.210).

Pesquisadores como Rosaleen Smyth e Charles Ambler fazem certas ponderações sobre os números de espectadores das unidades móveis. Para Ambler (2011, p.202), “os

funcionários podem ter inflado os números de espectadores”, buscando um respaldo para a continuidade das atividades da CFU. Smyth (1988, p.294) ainda levanta o argumento de que o cinema não era exibido isoladamente e na Nigéria, por exemplo, um dos países com grande número de vans, apenas cerca de 1.8 milhão de pessoas estiveram nas exibições frente a uma população de 21 milhões durante o ano de 1944. Ambas as opiniões não deixam de contar com sua parcela de verdade, mas, em um momento em que as poucas salas de cinema existentes no continente se concentravam apenas nos grandes centros urbanos e em número não tão expressivo, as vans de cinema móvel foram as maiores responsáveis pela difusão do cinema por toda a África Britânica, mesmo que de forma esporádica e com um conteúdo tão conformado com objetivos políticos e sociais.

A partir de 1950, a Colonial Film Unit passou aos cuidados do Colonial Office e as vans existentes em cada colônia foram incorporadas pelas novas unidades locais (como a Gold Coast Film Unit e Nigerian Film Unit), continuando a fazer parte do cotidiano dos africanos por muitos anos. Em alguns casos, a importância das vans de cinema móvel permanece inclusive até os dias de hoje. Segundo estudo realizado em 2010 pela pesquisadora Jennifer Blaylock, em Gana (antiga Costa do Ouro), as vans continuam em funcionamento e atualmente fazem suas exibições em vídeo ao invés de película e o programa está sob os cuidados do *Ghana's Information Services Department*⁸⁰.

Apesar dos altos e constantes investimentos em novos e mais modernos veículos, a esperança era de que as vans de cinema móvel fossem logo substituídas por espaços mais regulares, sendo que o “ideal deve[ria] ser um cinema fixo em cada aldeia, com programas em frequente circulação” (*Colonial Cinema*, v.1, n.4, jun. 1943, p.1).

O fato era que, além do alto custo de manutenção, cada van precisava cobrir uma vasta região pelo interior das colônias. Como consequência, mesmo os locais considerados mais importantes raramente contavam com mais de duas visitas ao ano, enquanto outros sequer viam as projeções da unidade. Procurando aumentar a possibilidade de se projetar filmes em qualquer hora do dia, a CFU incentivou a construção de cabanas (denominadas “*village cinema*”) para abrigar o projetor e também proteger a tela da incidência de luz. De acordo com *Colonial Cinema* (v.1, n.4, jun. 1943, p.2), “com o esforço real da comunidade, é possível construir um pequeno prédio como esse em um ou dois dias. Material local pode ser usado e o custo é insignificante”.

⁸⁰ Para informações mais atuais sobre as vans de cinema móvel de Gana, visitar o endereço eletrônico de Jennifer Blaylock: <https://cinemaintransit.wordpress.com>, em especial a entrada intitulada *Relevancy of Mobile Cinema Vans Today* de 27 de outubro de 2010.

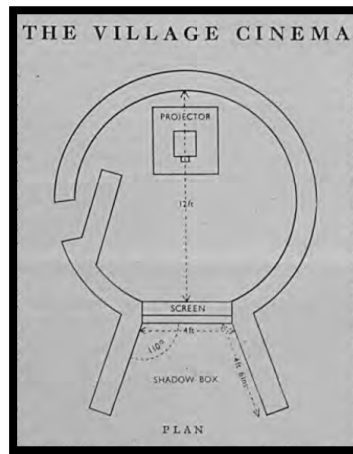


Figura 49: Planta superior do “village cinema”.

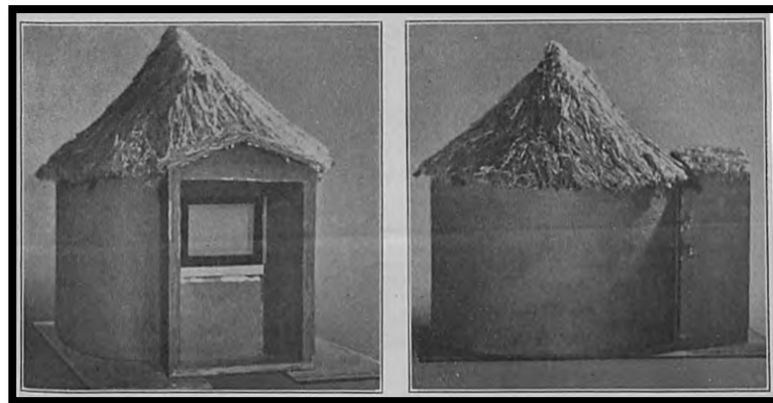


Figura 50: maquete do “village cinema”.

Há poucas informações adicionais acerca da construção desses tipos de salas. O filme de número 122 da Colonial Film Unit, intitulado “*Village cinema*” poderia nos dar alguma pista acerca do desenvolvimento desse projeto, porém o título não foi localizado na coleção da CFU existente no British Film Institute.

Além dessa experiência, houve outra tentativa na construção de salas fixas. Em 1947, a Costa do Ouro parece ter sido pioneira no estabelecimento de uma sala de cinema conduzida pelo Estado. O primeiro “cinema fixo de administração nativa” foi construído na cidade de Odumase e era gerenciado pela *Manyu Krobo Native Administration* sob o comando do Departamento de Relações Públicas da Costa do Ouro (*Colonial Cinema*, v.5, n.1, mar. 1947, p.193). Assumindo que vans móveis possuíam diversas limitações, principalmente em relação ao alto custo dos veículos e de manutenção – cita-se que “para fazer exhibções a cada seis semanas nas maiores cidades da Costa do Ouro são estimadas necessárias 17 vans com recorrentes custos de manutenção de quase £11.000 por ano” (*Colonial Cinema*, v.5, n.3, set. 1947, p.53) – optou-se pelo investimento em um espaço que funcionasse regularmente como uma sala de cinema a céu aberto, com cadeiras e uma tela em um grande pátio.

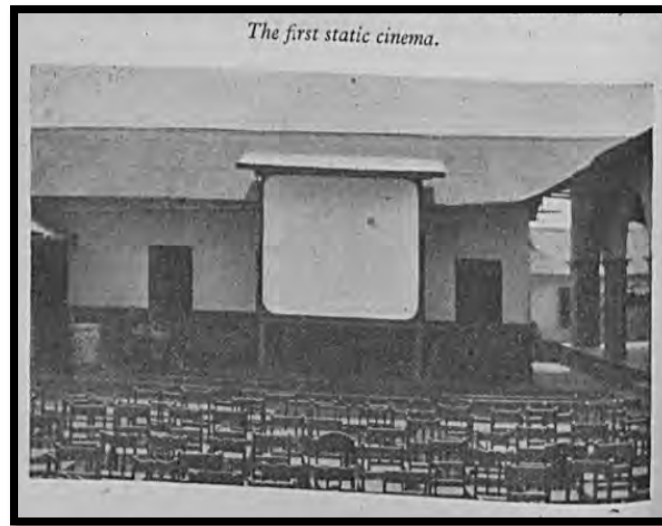


Figura 51: Sala de cinema a céu aberto comandada pelo Estado na Costa do Ouro.

Mais econômicas do que as vans móveis e, caso fossem construídas em diversas regiões espalhadas pelas colônias, a sala de cinema parecia o melhor caminho para levar uma programação regular aos espectadores locais. A maior questão, porém, era em relação à distribuição e circulação de cópias. A Costa do Ouro, tentando solucionar tal problema, implementou sua própria unidade em 1949, sendo também abastecida na época com filmes sob posse do Central Office of Information. Não localizamos outras informações sobre a construção de salas fixas por outros governos coloniais africanos até 1955.

CAPÍTULO 4:
O “OUTRO”:
ESPECTADORES “ATRASADOS”,
TÉCNICA ESPECÍFICA

O consenso de opinião parece indicar que o africano tem dificuldade em seguir um longa-metragem de ficção ou documentário produzido para as audiências ocidentais.

Colonial Cinema (v.9, n.3, set 1951, p.55)

Não deve ser presumido que pessoas não sofisticadas vejam coisas da mesma maneira que os europeus. Muitas pessoas primitivas são incapazes de relacionar imagens bidimensionais com os seus originais [...] É possível que a visão deles não tenha a mesma profundidade e variedade de foco da dos europeus. Isso, portanto, afeta o padrão de movimento e montagem de filmes para os povos coloniais.

Colonial Cinema (v.5,n.3, set. 1947, p.60)

Para que ambas as unidades de produção abordadas nesse trabalho – o BEKE e a CFU – surgissem e tivessem respaldo tanto governamental quanto da opinião pública, seja na Metrópole ou nas próprias colônias, duas noções foram amplamente desenvolvidas e disseminadas: 1) a do *espectador africano* como *atrasado* em relação a plateias europeias, tidas como o parâmetro ideal/normativo e, conseqüentemente 2) a da necessidade de uma *técnica específica* que pudesse suplantar as supostas dificuldades encontradas na compreensão dos filmes pelas audiências africanas.

Tida como uma das atitudes mais antigas do homem, segundo Claude Lévi-Strauss (2008), o etnocentrismo seria a incapacidade em relacionar-se com outras culturas, tendo perante a elas uma postura de medo, rejeição e menosprezo – o “Outro” seria sempre uma ameaça. A atitude etnocêntrica dos europeus frente aos povos africanos, desenvolvida desde o final do século XVI, foi pautada por forte tensão e preconceitos raciais⁸¹. A própria divisão da espécie humana em diferentes “raças” – a partir da cor e outros critérios morfológicos – teve como finalidade ratificar a superioridade da “raça branca”, da qual o colonizador fazia parte. A atitude eurocêntrica e racista dos povos europeus serviu de base para justificar a colonização, pois baseava-se na naturalização, validação e generalização de seus valores: haveria etapas qualitativamente superiores ou inferiores no desenvolvimento humano (mental e morfológicamente falando) e nele os europeus representariam o estágio mais avançado.

⁸¹ Foi a partir do final do século XVI, com o aumento da exploração europeia pelo mar e a conseqüente institucionalização do tráfico transatlântico de escravos, que uma mudança na relação entre Ocidente e África tomou forma. Tal relação, antes respeitosa e até lisonjeira deu lugar a cobiça, evangelização e exploração dos territórios africanos pelos europeus.

Vários são os outros teóricos que poderiam continuar nos ajudando a refletir sobre a construção pelo homem ocidental de um lugar diametralmente oposto ao seu lugar no mundo. Compreendemos aqui que a conformação do “Outro” é um ato temporal, histórico e político, muitas vezes supostamente apoiado por alguma ciência (no caso, a biologia e a antropologia). O discurso da alteridade presente em manifestações como a literatura foi bem abordado por Edward Said em *O Orientalismo*. Aqui, o autor define o termo “orientalismo” como

a instituição organizada para negociar com o Oriente – negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o: em resumo, o orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente⁸² (SAID, 1990, p.15).

A partir da noção de discurso de Michel Foucault – definida em textos como *Vigiar e Punir e Arqueologia do Saber* – Said enxerga como a Europa estabelece seus fatos e verdades a partir de uma experiência de contraste, ou seja, ao se comparar com o oriental, o europeu ganha em força e identidade, se declarando superior. Tal superioridade posicional reflete a relação entre Ocidente e Oriente como uma “relação de poder, de dominação, de vários graus de uma complexa hegemonia” (ibidem, p.17). De um lado, o europeu: civilizado, moderno. De outro, o não-europeu: selvagem, bárbaro e incapaz de prosseguir sem a ajuda do homem branco. Como frisa Said, o Orientalismo se define como um saber que o europeu possuiria acerca do Oriente que nem o próprio oriental possui. Assim, um conjunto de especialistas no Oriente (linguistas, naturalistas, folcloristas, etc) na virada do séc. XVIII para o XIX abriu o caminho para as tropas militares e os administradores coloniais.

4.1 O “Outro” espectador

A construção de sentido sobre o “espectador africano colonial” data ainda das primeiras décadas do século XX. Segundo James Burns (2000, p.198), “o primeiro experimento registrado sobre o grau de instrução cinematográfica dos africanos foi conduzido no início dos anos 1920, quando William Sellers, um oficial da saúde do governo nigeriano, começou a estudar a reação dos africanos a documentários britânicos”.

⁸² Por Oriente entende-se “uma invenção europeia” (SAID, 1990, p.13). Podemos compreender o termo como algo pautado mais por questões políticas do que propriamente por questões geográficas, o que poderia incluir todo o mundo que não faz parte “da Europa e seus desdobramentos bem sucedidos”, ou seja, o Ocidente como sinônimo de Europa, Estados Unidos da América, Canadá, Austrália e outros lugares “desenvolvidos”.

Conforme exposto nos capítulos anteriores, Sellers, que depois se tornará o coordenador da Colonial Film Unit, iniciou suas pesquisas com exibições de lanternas mágicas e fotografias, produzindo posteriormente o curta-metragem *Anti-Plague Operations in Lagos* em 1929, sobre a transmissão de doenças por ratos. Sendo, em muitos sentidos, o pioneiro no estudo da recepção dos povos africanos e, posteriormente, na realização de conteúdos específicos que se comunicassem de maneira clara com tal público, as ideias de Sellers, que flertam com o cientificismo racial da época, serão defendidas e difundidas como verdades absolutas por muitas décadas. Entre essas formulações, por exemplo, estava a existência de dois tipos de plateia, a “educada” e a “iletrada”⁸³, esta última abarcando a maior parte dos africanos. Segundo Sellers:

Iletrados não usam seus olhos para ver para a tela exatamente da mesma maneira que as pessoas educadas o fazem. Uma pessoa acostumada a ver imagens vai focar seus olhos em um ponto de um ou dois pés na frente da tela e, dessa forma tomar a imagem como um todo. As pessoas iletradas, que podem estar bastante desacostumadas a ver imagens de qualquer espécie, fixas ou em movimento, parecem fixar os olhos sobre a superfície plana da tela e então focalizar qualquer coisa que se movimenta em exclusão a todo o resto (SELLERS, 1953, p.831).

Ao longo de projeções de curtas-metragens educativos e documentais, dois famosos episódios levaram Sellers a conclusões sobre os “espectadores africanos”. Tais situações foram lembradas pelo mesmo diversas vezes, ficando conhecidas como o “episódio da galinha” e o “episódio do mosquito”⁸⁴. Em resumo, o primeiro se deu quando diversos membros de uma plateia relatam a Sellers a presença de uma galinha em um filme, sendo que ele não se recordava de ter filmado o animal. Analisando as imagens novamente, ele localizou uma galinha em rápido movimento para fora de quadro logo depois de ter sido espantada por um dos atores. Depois disso, Sellers deduziu que a audiência notou a galinha por sua posição na base da tela. As plateias africanas, concluiu, liam a tela da base para o topo, examinando-a conforme se lê uma página escrita, ao invés de focar na imagem projetada como um todo.

⁸³ A palavra “iletrada” como explicado nas observações iniciais nesse trabalho significa alguém que não sabe “ler imagens” ou “pessoas sem acesso às imagens, sejam elas fixas ou em movimento” (SELLERS, 1953). No entanto, a palavra também foi utilizada por vezes com o sentido de “analfabeto”, ou seja, alguém sem domínio da leitura e da escrita. Isso pode ser visualizado na matéria *Mobile cinemas in the Gold Coast* onde lê-se que 95% da população da Costa do Ouro não seria alfabetizada (*Colonial Cinema*, dez. 1942, p.2). Assim sendo, a palavra “iletrada” é utilizada muitas vezes como sinônimo aproximado dos sujeitos coloniais na África nesses dois sentidos.

⁸⁴ George Pearson também vai escrever sobre o assunto na matéria *Health Education by Film in Africa* em *Colonial Cinema*, v.7, n.1, mar 1949, pp.17-20.

O segundo episódio foi quando se projetou um filme sobre malária no qual havia planos-detalhes do mosquito transmissor da doença. Segundo o próprio Sellers,

Os resultados quando o filme foi exibido foram desastrosos. As pessoas ficaram alarmadas e indagavam sobre o país em que a população tinha que lutar com mosquitos tão perversos, comentando como eram muito afortunadas por terem mosquitos bem menores e comparativamente inofensivos. (SELLERS, 1953, p.831)

A partir dessa experiência, Sellers concluiu que os africanos entendiam o que viam na tela de maneira literal: um plano detalhe representaria um mosquito gigante. Dessa forma, Sellers proclamou que planos fechados, *flashbacks*, montagem paralela e outras experimentações ou técnicas de linguagem mais sofisticadas deveriam ser abandonadas na realização de filmes para as audiências africanas.

Aos estudos de William Sellers, juntaram-se outros estudos de recepção realizados ainda no período colonial por antropólogos e outros profissionais e estudiosos que viajavam com as vans de cinema móvel, coletando depoimentos orais de espectadores após a exibição dos filmes. Esses estudos teoricamente reforçavam o lado “científico”, “rigoroso” e “factual” de declarações similares a dos parágrafos anteriores e justificavam a necessidade das unidades de produção britânica e da produção de um conteúdo específico para as audiências africanas.

As conclusões de diversas pesquisas na era colonial iniciaram a conformação de um lugar inferior destinado aos espectadores africanos. Esse patamar secundário surgiu principalmente em comparação ao “espectador ocidental”, supostamente já acostumado com filmes comerciais considerados mais “modernos” e com técnicas de linguagem mais avançadas, como mudança na velocidade (*slow motion* ou *quick motion*), elipses espaço-temporais, fusões, câmera subjetiva e até mesmo movimentos de câmera como o zoom e panorâmicas. Esses filmes comerciais, destinados ao público pagante nas salas de cinema, eram considerados produtos demasiadamente complexos para as plateias africanas.

Os estudos nos cinemas comerciais eram de grande interesse. Como geralmente há uma tendência ao comentário durante o filme, os observadores permanecem em locais estratégicos na audiência para anotar qualquer observação realizada durante os filmes. Era quase evidente que a plateia média nunca compreendia totalmente um filme, mas ficava bastante contente em desfrutar de partes do filme e não se preocupava se como um todo ele era incompreensível (*Colonial Cinema*, v.6 n.1 , mar 1948, p.18)

Podemos estender a estrutura binária de oposição, característica do discurso e do mundo colonial, às referências aos espectadores africanos e europeus feitas ao longo do tempo

na revista *Colonial Cinema*. Nela, as seguintes expressões são usadas para se referir aos africanos: “iletrados” (*illiterate*), “atrasados” (*backward*), “não-educados” (*uneducated*), “primitivos” (*primitive people*) e “desafortunados” (*less fortunate people*). Do lado oposto, temos os “povos ocidentais” (*western people*), os “europeus”, referenciados em uma das passagens como “pessoas mais sofisticadas” (*more sophisticated people*). Interessantemente, tais expressões colocavam o africano num patamar inferior, mas ao mesmo tempo pareciam reconhecer nele algum potencial de ascensão. Assim como faria parte do fardo das potências europeias livrar as colônias africanas do barbarismo e atraso e guiá-las à civilização e posterior independência, seria papel das unidades de produção educar os espectadores africanos para alcançar o mesmo nível do restante das audiências globais. Um dos fatos que comprova essa tese é a existência até muito tarde de comentaristas – embora geralmente africanos treinados, pelo fato de dominarem as línguas locais – em diversas sessões, que teriam “o dever de explicar pontos obscuros, esclarecer mal entendidos e em geral serem responsáveis pelo correto impacto do filme” (*Colonial Cinema*, v.6 , n.1, mar 1948 , p.13)⁸⁵.

Outras afirmações extremamente preconceituosas presentes em *Colonial Cinema* defendiam que para os africanos a função do cinema seria “puramente informativa e didática” (v.1, n.9, nov. 1943, p.1) e que “a vasta maioria das audiências é não somente iletrada, mas extremamente ignorante sobre a vida, ações e objetos projetados para eles” (v.3, n.2, jun. 1945, p.44).

Ainda anteriormente à Colonial Film Unit, Notcutt e Latham, os dois responsáveis pelo Bantu Educational Kinema Experiment, já compartilhavam de diversos desses pensamentos. Em seu relatório oficial, entre as muitas declarações eivadas de pressupostos racistas, podemos ler as seguintes: “a velocidade em que os filmes são exibidos para as audiências ocidentais é muito rápida para os africanos tribais” (*ibidem*, p.167) e “os nativos não são críticos sobre a qualidade fotográfica” (NOTCUTT; LATHAM, 1937, p.135), ambas considerando o africano como desprovido de qualquer senso estético.

Robert Stam e Ella Shohat (2006) destacam bem os mecanismos que atuam dentro da gramática colonial, entre os quais podemos destacar “a afirmação de uma ausência, ou seja, a projeção de uma raça enquanto deficiente em relação às normas europeias, sem ordem, inteligência, decoro sexual, civilização ou mesmo história” (p.52, grifo dos autores). No caso

⁸⁵ Segundo André Gaudreault (apud ABEL, 2005), a presença de comentaristas em exibições cinematográficas foi uma prática herdada das exibições de lanterna-mágica e bastante popular em grande parte do mundo especialmente entre os anos 1904-1908, com continuidade na década de 1910. A presença tardia de comentaristas na África Britânica – entre os anos 1930 e 1950 – demonstra igualmente como os espectadores africanos eram frequentemente comparados aos espectadores “iniciantes” do início do século XX.

do espectador africano, as deficiências e ausências seriam também de ordem física/cognitiva. Para ilustrá-lo, basta retornarmos à segunda citação que abre esse capítulo, onde se alega que a visão dos africanos não possuiria a mesma profundidade e variedade de foco quando comparada à visão dos europeus. Além disso, os espectadores africanos eram ainda comparados a seres ingênuos – bem como os primeiríssimos espectadores do cinematógrafo que, reza a lenda, fugiram ao ver a imagem de um trem se aproximando. O relatório *Some Audience Reactions*, emitido na Costa do Ouro em 1943, pode nos ajudar a seguir refletindo sobre a questão:

As reações do público durante as apresentações são bastante acentuadas. Sequências emocionantes são recebidas com gritos. Algo divertido provoca o riso espontâneo. Sequências simplesmente informativas ou de apresentação são seguidas com atenção silenciosa. Sequências desinteressantes, mal apresentadas ou confusas são marcadas por questões gritadas ao intérprete, por altos comentários de desaprovação, ou por um burburinho de conversa, em uma tentativa por parte dos membros da audiência de obterem o esclarecimento de alguém. Assim, é muito fácil dizer se um filme foi, de maneira geral, apreciado e compreendido. [...] Em uma ocasião, uma unidade móvel foi enviada em viagem com uma pequena facção de recrutamento para o serviço militar. O resultado foi um aumento acentuado do número de recrutas. Os filmes empregados mostraram a vida das tropas africanas no Exército. O rumor espalhado era de que a comida do Exército não era boa ou abundante. Os filmes exibidos acabaram com tal rumor. Em outra ocasião, uma unidade entrou em uma aldeia onde uma cerimônia fúnebre estava em andamento. O intérprete informou que os moradores se reuniram para a exibição, “deixando os mortos para enterrarem-se sozinhos”. Esta é uma ocorrência notável, visto que cerimônias fúnebres têm precedência sobre tudo o mais na vida africana. (*Colonial Cinema*, v.1, n.10, dez. 1943, p.2)

Aqui, o relatório deixa subentendido o discurso de que tais espectadores eram tão ingênuos que acreditavam piamente em tudo que os filmes expunham. Também eram tão fascinados pelo cinema a ponto de abandonar um funeral, o acontecimento mais importante na “vida africana”. O “poder realista” do cinema possibilitava feitos extraordinários como o aumento do recrutamento militar – afinal, os filmes mostravam como, ao contrário dos boatos, a vida no Exército era boa e a comida abundante! Visto sob essa ótica, o cinema parecia um verdadeiro milagre, uma poderosa arma capaz de controlar as “suscetíveis mentes” dos africanos quaisquer fossem os objetivos.

Esse discurso acerca da ingenuidade dos africanos pode ser ligado ao forte discurso racista biológico (conhecido também como “darwinismo social”) que ligava as sociedades africanas a formas infantis e animais, social e racionalmente inferiores – “corpos em vez

de mentes” (STAM; SHOHAT, 2004, p.201). A designação de “crianças grandes” no mundo anglófono é explícita, por exemplo, no recorrente uso das palavras “*boy*” (menino) e “*girl*” (menina) para se referir mesmo a africanos adultos.

O comportamento das plateias africanas era também comparado ao comportamento de outras plateias como mais um elemento de comprovação de sua ingenuidade, atraso e até selvageria. Ao contrário das “audiências ocidentais” à mesma época, que durante os filmes já permaneciam geralmente em silêncio e concentradas, as exhibições cinematográficas em certas partes do continente africano foram e ainda são marcadas pela interação do público entre si e também com os personagens do filme. Os bioscópios são portanto locais de construção de sociabilidades, afetos e rituais e da “afirmação da marginalidade” (AMBLER, 2001, p.86), porém não seriam compreendidos dessa maneira pelos europeus durante muito tempo. Tal fato parece ser ainda mais marcante nas primeiras décadas do século XX. De acordo com James Burns,

Praticamente todas as discussões contemporâneas sobre as audiências do bioscópio enfatizam a sociabilidade que os distinguia dos seus compatriotas na Europa e na América. Uma crítica comum ao público africano era sua tendência a falar incessantemente durante os filmes. Oficiais coloniais geralmente citaram tal comportamento como prova de uma compreensão limitada dessas audiências. Mas é evidente que essas conversas refletem a sociabilidade nos cinemas, que marca um contraste importante com locais similares no mundo ocidental. Testemunhas em todo o continente também comentaram sobre as interações vocais realizadas pelo público com os personagens na tela. Na Cidade do Cabo, Rodésia do Norte, Tanzânia e em outros lugares, as performances nos bioscópios foram caracterizadas pelo público desafiando, alertando e conversando com as figuras na tela. [...] Isso proporcionava à experiência no bioscópio uma dimensão performativa que a separava de espetáculos semelhantes no Ocidente (BURNS, 2006, p.3)

“É o Branco que cria o Negro” declara Frantz Fanon em *Os Condenados da Terra* (1968, p.20). Seu testemunho serve que prossigamos em nossa reflexão: mais do que buscavam falar *sobre* o outro, os estudos de recepção levados a cabo pelas unidades de produção falavam *pelo* outro. Nesse sentido, se utilizaram das vozes de quem se fala para se falar acerca dos mesmos. É pouco provável, por exemplo, que as entrevistas⁸⁶ feitas com os espectadores africanos, transformadas em relatórios escritos pelos estudiosos e oficiais

⁸⁶ Usaremos o termo “entrevista” para designar os depoimentos orais colhidos pelas equipes das unidades de produção, no entanto, gostaríamos de apontar que tais atividades eram muitas vezes igual e intrinsecamente associadas a procedimentos mais impessoais e invasivos como o inquérito, a investigação e o interrogatório. Em *A África Fantasma*, espécie de diário de viagem sobre a missão Dacar-Djibuti, o autor Michel Leires reflete: “O trabalho, em essência, não difere muito de um trabalho de fábrica, firma ou escritório. Por que a investigação etnográfica com frequência me faz lembrar um interrogatório policial?” (2007, p.297)

britânicos não tenham levado em conta maiores cuidado quanto à isenção em sua ordenação e seleção. Tais escolhas, por fim, resultaram em um perspectiva essencialmente racista, pré-construída ou não, inconsciente ou conscientemente. Dessa maneira, o colonizado, apesar de ouvido, foi silenciado pela apropriação e rearticulação de suas falas; transformou-se em mero objeto de pesquisa e conhecimento por parte do colonizado, sua posição e espaço foram sublimadas e distorcidas pelas estruturas de opressão e poder. Retornando a Edward Said, trata-se da “*autoridade* sobre o Oriente no interior da cultura ocidental” (SAID, p. 31, grifo do autor).

Por último, vale apontar que, mesmo antes dos estudos de recepção em solo africano se iniciarem de fato, o espectador africano já era considerado suscetível às imagens em movimento, conforme vimos no primeiro capítulo. A censura foi inicialmente o meio encontrado pelos governos coloniais africanos para restringir “danos maiores” causados por filmes considerados imorais ou que atacassem a boa imagem do Império e/ou do branco/europeu. Isso funcionou nas primeiras décadas do século XX quando os espaços que exibiam filmes existiam em pequeno número e eram ainda normalmente limitados às zonas urbanas. O crescimento do número de salas de exibição e os primeiros estudos de recepção já iniciados nesse período na Nigéria com William Sellers chegaram a uma nova conclusão: a censura, apesar de pertinente, não bastaria. Seria preciso criar filmes específicos para as plateias coloniais. Tais produções deveriam conter não somente um conteúdo adaptado à realidade africana, mas sobretudo uma técnica adequada a uma plateia intelectualmente “atrasada”. De fato, como então deveria ser um filme feito especialmente para as plateias coloniais na África? A resposta pode ser encontrada quando analisamos o primeiro filme produzido pela Colonial Film Unit, *Mr. English at Home* (1940). Esse média metragem sobre a vida de uma típica família britânica é o que melhor reúne em si todas as características que Sellers apregoava como a técnica ideal.

4.2 A “Outra” técnica

As experiências que levaram William Sellers ainda no final da década de 1920 a afirmar que os povos africanos necessitavam de filmes com uma técnica específica já foram apresentados anteriormente. Muitas de suas recomendações foram retomadas e desenvolvidas pelo BEKE e, posteriormente, pela CFU, unidade sob sua direção. No entanto, efetivamente, quais deveriam ser os traços formais desses filmes? Que idiosincrasias surgem quando, por exemplo, comparamos os filmes das unidades de produção colonial com o cinema clássico

narrativo de Hollywood, já presente nos bioscópios africanos? Concentrando-nos em alguns aspectos técnicos, iremos analisar *Mr. English at Home* para compreender de forma mais concreta qual seria, em tese, a técnica ideal para as audiências coloniais.

Assim como haveria um “Outro” espectador, deveria haver para tal sujeito uma “Outra” técnica, simplificada e compatível às mentes coloniais. Uma matéria divulgada em *Colonial Cinema* em 1943 (v.1, n.4, p.1) tenta resumir os principais elementos da técnica ideal para o filme colonial:

Os princípios salientes dessa produção especializada são simples. O primeiro objetivo é ganhar a atenção da audiência. Embora a novidade das imagens em movimento possa rapidamente atrair interesse, esse só é mantido por uma técnica que seja habilmente relacionada à psicologia do africano. Clareza fotográfica é essencial. Os tons devem ser reais e as formas da imagem, exatas. Clareza no tema é igualmente importante e é preciso haver somente uma ideia fundamental em cada filme. Truques convencionais como panorâmicas, *dolly-shots* e outros, usados em filmes atuais para elipses temporais e espaciais certamente criarão confusão na mente da audiência iletrada. O *fade* é, na verdade, a única técnica evasiva que pode ser usada com segurança. A questão dos ângulos de câmera é também vital. Os planos devem ser feitos de um ponto de vista normal: pontos de vista de um pássaro ou de uma minhoca devem ser rigidamente evitados porque, para o africano, eles eliminam a possibilidade de entendimento da cena. Não é menos necessário que a continuidade visual de cena a cena deva ser sustentada. Todo novo plano sem uma ligação visual com seu plano predecessor inicia um fluxo de pensamento que pode excluir tudo que foi mostrado antes. As audiências mais sofisticadas têm sido educadas para uma surpreendente agilidade mental em conectar momentos desconexos, mas para os iletrados tal técnica causa extrema confusão; suas mentes não são suficientemente versáteis para compreender essas súbitas mudanças. Pela mesma razão, cada cena deve ser mais longa do que o usual para audiências já educadas. Mais tempo deve ser dado para seguir as sequências de imagens, compreendê-las corretamente e se beneficiar de seu apropriado entendimento.

Segundo esse conjunto de prescrições, um dos principais traços de um filme adequadamente produzido para as plateias coloniais era o ritmo lento para que tudo pudesse ser compreendido sem grandes problemas: “a audiência africana reage muito mais lentamente do que a europeia e uma certa lentidão no andamento do filme é geralmente desejável” (*Colonial Cinema*, v.5, n.3, set 1946, p.61). Dessa maneira, uma mesma sequência ou ação deveria ser mostrada continuamente, sem cortes/mudanças de planos a não ser quando necessário: “nunca mude o ângulo da câmera sem necessidade. Há apenas um propósito legítimo para a mudança... NOVA ÊNFASE na cena” (idem, v.7, n.1, mar. 1949, p.4). Os

filmes coloniais possuem uma duração média do plano (DMP)⁸⁷ considerada longa, se comparada a outros filmes da mesma época.

David Bordwell ao analisar a DPM de vários períodos do que chama de Hollywood clássica (entre 1917-1960) chega aos seguintes dados: entre 1917-1928 (ano em que os filmes sonoros começam a se consolidar nas indústrias mais avançadas) a DPM é de 5-7 segundos. Já entre 1929-1934, de 11 segundos e entre 1935-1946, de 9 segundos (BORDWELL, 2005, pp.61-2). Mesmo que realizado em 1940 *English at Home* é um filme sem sons diegéticos e por isso achamos relevante olhar a duração média dos planos tanto do período anterior quanto do período de sua realização.

Mr. English at Home, sem intertítulos e somente com trilha sonora, possui uma DPM de aproximadamente 20 segundos. Observa-se de imediato a utilização de planos longos. Em verdade, diversos dos planos do média-metragem possuem mais de um minuto de duração. Logo no início, por exemplo, temos um plano sem cortes do garoto no banheiro lavando seu pescoço, braços e rosto, e escovando os dentes, que dura aproximadamente dois minutos. A seguir, o plano da mãe arrumando a sala e o do pai em seu trabalho também são planos longos e que chegam aproximadamente a dois minutos de duração. A longa duração desses momentos procura sobretudo reforçar a mensagem passada: a necessidade de fazer a higienização matinal, a importância das refeições, dos afazeres domésticos da mãe e do trabalho do pai, etc. Todas essas situações cotidianas são expostas tendo em mente certo didatismo da “vida ocidental”: normatizada, correta, exemplar.

Uma continuidade exata entre os planos e ações também era um dos principais pontos apontados para que um filme pudesse ser bem compreendido por audiências sem experiência com o cinema – o que acontece no final de um plano deveria continuar no início do próximo plano:

Ao realizar filmes para mentes não sofisticadas, o cinegrafista necessita especialmente evitar erros de continuidade. Na técnica do cinema moderno, distância e angulação da câmera são empregadas de maneira muito mais livre do que anteriormente e muitos detalhes necessários para uma continuidade visual estrita podem ser omitidos devido à experiência dessas audiências. No entanto, isso é impraticável em filmes para os iletrados. Devido a tais mudanças serem conhecidas por confundir as mentes das audiências para os quais os filmes da unidade são feitos, é muito importante evitá-las. (*Colonial Cinema*, v.2, n.2, fev. 1944, p.6)

⁸⁷ O conceito de duração média do plano (DPM) utilizado aqui deriva de David Bordwell e se baseia, em suas próprias palavras, “em assistir ao filme inteiro e dividir seu tempo de duração em segundos pelo número de tomadas. Tanto as imagens quanto os intertítulos são considerados tomadas, mas os créditos de produção, não.” (BORDWELL, 2008, p.47)

Observamos em *Mr. English at Home* uma continuidade bastante rígida, por exemplo, em momentos de troca de ambientes pelos personagens. Os planos de abertura e fechamento de portas são constantes, com os personagens se movimentando por toda a casa. Como vemos nas imagens abaixo, ao sair da sala para a rua, o caminho feito pelo pai é mostrado na íntegra e não há elipse temporal ou espacial. Os cortes são exatos e continuam a ação anterior.



Figuras 52 - 55: A continuidade rígida pode ser vista na ação do pai ao sair de casa. Vemos o deslocamento feito e os planos de abertura e fechamento das mesmas postas em ambientes contínuos.

Em *Mr. English at Home*, também vale a pena olhar para as escolhas em termos de enquadramento e movimentação da câmera. Sobre o último a questão é simples: em todos os planos a câmera permanece fixa. Isso porque acreditava-se que:

Em filmes apresentados a audiências inexperientes, panorâmica e *tilt* em objetos estáticos são indesejáveis. O público sofisticado padrão, acostumado às convenções do cinema, interpreta corretamente o movimento como uma varredura do objeto pelo observador. Já para o público menos experiente, a impressão pode ser de que o objeto esteja se movimentando de uma maneira

desconcertante e não-natural: prédios podem parecer estar desmoronando ou pipocando do chão. (*Colonial Cinema*, v.4, n2, jun. 1946, p.36)

Já em relação aos enquadramentos notamos uma tendência principal: o uso de planos abertos e frontais na maior parte do filme, procurando uma ambientação mais geral. Em nenhum momento do filme há, por exemplo, o uso de planos detalhes/*close-ups* ou câmera subjetiva (ou seja, ponto de vista de algum personagem). Os enquadramentos mais próximos aos personagens ou objetos mantêm-se no máximo na escalada do plano médio.



Figuras 56 e 57: *Mr. English at Home* é composto em sua maioria por planos abertos e planos médios. Não há uso de planos detalhes ou *close-ups*.

Em um aspecto não puramente formal, o conteúdo dos filmes também seguiam certa regra: deveriam se limitar a poucos personagens e situações. *Mr. English at Home* tem uma premissa bastante inteligível: um dia completo na vida de uma família britânica de classe média. Acompanhamos desde o despertar até a hora de dormir dos cinco integrantes dessa família: o pai, a mãe e seus três filhos. As crianças vão à escola enquanto o pai trabalha e a mãe cuida de casa e do irmão mais novo. Todos se reúnem na hora do café da manhã e do jantar. Os momentos de refeição, por exemplo, são pontos importantes que se repetem, ocupando boa parte do tempo do filme sem motivo narrativo aparente para tal repetição. Não há nenhuma complexidade na narrativa ou mesmo nos personagens que sequer expressam alguma subjetividade ou profundidade psicológica.

O mesmo acontece em vários outros títulos do BEKE e da CFU. Todos possuem premissas muito simples e personagens pouco desenvolvidos psicologicamente, como em *Tropical Hookworm* (BEKE, 1936, sobre a transmissão da ancilostomose), *English Village*

(CFU, 1941, acerca da vida numa típica vila inglesa, bem aos moldes de *Mr. English at Home*), *Nigerian Cocoa Farmer* (CFU, 1948, sobre Lawani e Belo, pai e filhos fazendeiros que têm uma plantação de cacau) e tantos outros títulos.

4.3 Vozes resistentes

Até aqui, esse trabalho esteve ancorado em fontes e documentos oficiais britânicos. Isso se deve em parte porque é nosso interesse analisar o discurso colonial a partir de seu interior, manifestado tanto nesses escritos, quanto nos filmes e nos modos de produção, difusão e exibição das unidades de produção. Por outro lado, o fato é que esses são praticamente os únicos documentos da época existentes e disponíveis. Acerca da situação em geral dos estudos históricos sobre a África colonial, Valter Roberto Silvério afirma:

A independência em relação aos arquivos se mostra tão essencial para o período colonial quanto para o período pré-colonial, cuja documentação é relativamente rara. O problema da “história colonial” sempre foi que, ao contrário do que se passou e se passa na Europa ou nos Estados Unidos, os arquivos foram criados e alimentados por estrangeiros. No mundo colonial, o historiador corre o risco de chegar a resultados desastrosos, se negligenciar a possibilidade de levar em conta outro ponto de vista, que ele pode obter através de testemunhos orais de pessoas que viveram sob o domínio colonial. (SILVÉRIO, 2013, p.35)

A atenção dada nesta dissertação ao discurso oficial do colonizador europeu é portanto um retrato do descaso que atinge os discursos e documentos propriamente africanos. Tais pontos de vista foram ignorados e apagados durante a história, restando poucos rastros. É necessidade urgente “correr contra o tempo” no que diz respeito a registrar testemunhos orais de gerações passadas que viveram durante o período colonial, poucos ainda vivos. Por motivos práticos, tal dimensão não pôde ser totalmente desenvolvida nesse trabalho, mas gostaríamos de sublinhar a importância de mais estudos de recepção cinematográfica levados a cabo na própria África sobre o período colonial. É o que vem sendo feito recentemente por autores como Timothy Burke, James Burns, Megan Vaughan e outros. A partir dessas leituras, passamos a enxergar “vozes resistentes” entre os espectadores coloniais. Vozes que já enxergavam o racismo e o paternalismo latentes nos filmes coloniais e muitas vezes bradavam contra tal fato. Vozes que ironicamente fingiam não ter compreendido um filme, confundindo as equipes britânicas. Vozes que precisavam se sujeitar a uma série de filmes educativos desinteressantes para ao final poder se divertir com alguns trechos de filmes de Charles Chaplin – normalmente uma das últimas partes da programação das vans de cinema móvel. É com o que foi levantado sobre essas vozes até agora que gostaríamos de encerrar

nosso quarto e último capítulo.

Para tratar da noção de leitura de oposição (e por que não de resistência?) na recepção poderíamos iniciar pelo célebre artigo “Codificação/Decodificação” de Stuart Hall, lançado em 1980. Em termos gerais, as suposições de Hall se opunham a uma noção unilinear e unidirecional da recepção, pela qual uma mensagem de conteúdo pré-formatado e fixo se dirigia do emissor para o receptor de maneira transparente e direta. “Codificação/Decodificação” contribuiu para o entendimento de que o significado não é algo fixo e, sendo o sentido multirreferencial, entre emissor e receptor poderia haver discrepâncias sobre a mensagem. Passou-se, com maior clareza, a compreender a decodificação como algo não homogêneo e a entender que as leituras sobre um mesmo conteúdo poderiam ocorrer de diferentes maneiras. Em sua concepção, o autor delimitou três tipos de posições hipotéticas a partir das quais a decodificação de um discurso pode ser construída: 1) hegemônica-dominante 2) negociada e 3) de oposição.

Em resumo, a posição hegemônica-dominante se daria quando o espectador receberia “de forma direta e integral” o sentido conotativo de um programa e decodificaria a mensagem nos mesmos termos em que foi codificada. A posição negociada, atravessada por contradições, se daria quando o espectador “confere posição privilegiada às definições dominantes dos acontecimentos, enquanto se reserva o direito de fazer uma aplicação mais negociada as ‘condições locais’ e as suas próprias posições mais corporativas”. Por último, a posição de oposição, quando o espectador mesmo compreendendo perfeitamente os termos em que a mensagem foi codificada, a decodifica “de uma maneira globalmente diferente” (HALL, 2003, p.4. grifo do autor). Como exemplo, Hall cita um espectador que assiste a um debate sobre o controle dos salários e a cada menção ao interesse nacional, ele enxergaria o interesse de classe.

Considerado pelo próprio Hall um modelo que precisaria ser empiricamente testado e refinado, a teoria do artigo guiou vários estudos subsequentes sobre recepção e espectadorialidade, gerando novas abordagens e indagações. A concepção de diferentes leituras posteriores atentou para o fato de ser igualmente necessário considerar características de cada espectador como gênero, sexualidade, classe, raça, nação, religião e uma infinidade de outros aspectos. Essa atenção a “formas socialmente diferenciadas de espectadorialidade” (STAM, 2003, p.255) é marcante principalmente nos anos 1980 e 1990 e igualmente fruto de uma conexão com outras teorias ascendentes, como os estudos feministas, *queer* e pós-coloniais.

Oito anos depois de “Codificação/Decodificação”, um dos ensaios seminais que

aborda a recepção a partir de questões raciais é lançado na revista britânica *Screen*. Trata-se de *Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance* de Manthia Diawara (1988). No artigo, o autor afirma que certos espectadores – principalmente negros, mas não somente – se recusam a identificar-se com as narrativas *mainstream* (especialmente hollywoodianas) que omitam personagens negros ou os representem de maneira perniciosa. Utilizando-se do termo “espectador resistente”, o autor analisa filmes como *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915) e *A cor púrpura* (*The Color Purple*, Steven Spielberg, 1986) que expõe os personagens negros como vilões/inferiores/ameaçadores (no primeiro caso) ou disciplinados/domesticados pelo branco (no segundo caso).

Selecionando diversas cenas e falando a partir de sua experiência pessoal como espectador, Diawara explicita o fato de que ao ver tais filmes, parte da audiência certamente refuta e discorda das narrativas que constroem a naturalização das punições ou “castrações” ao personagens negros. Os protestos feitos aos filmes de Griffith e Spielberg, por exemplo, evidenciam tal fato e servem para “demonstrar como aspectos de um filme do cinema dominante podem ser lidos diferentemente uma vez que as leituras alternativas de espectadores afro-americanos são levadas em conta” (1988, p.67)⁸⁸.

Dessa forma, quando Diawara afirma que é possível haver uma rejeição do espectador negro a filmes com cenas racistas e liga esse distanciamento – consciente ou inconscientemente – à noção de resistência, ele revela uma importante dimensão política e social da espectadorialidade. Tal dimensão começa a servir como possibilidade para revisitar e reinterpretar o passado e pode ser iniciada ao olhar para outros estudos de recepção da era colonial, alguns dos quais possuem uma visão antagônica a visão racista das unidades de produção e de seus funcionários. Além disso, os discursos racistas sobre as audiências africanas estão sendo igualmente revistos por diversos pesquisadores e teóricos contemporâneos que acreditam numa forma “velada” de resistência desses espectadores, quando, por exemplo, propositalmente fingiam não compreender os filmes das unidades de produção. Momentos de resistência e negação às imagens britânicas podem ser encontrados nos exemplos a seguir.

⁸⁸ Quando “O Nascimento de uma Nação” estreou em 1915, os afro-americanos se uniram no que ficou conhecido como um dos primeiros movimentos de protesto em massa do século XX. Ver: <http://chnm.gmu.edu/episodes/the-birth-of-a-nation-and-black-protest/>

Um dos primeiros episódios no qual encontramos o que julgamos vozes africanas resistentes ocorreu em fevereiro de 1940, quando o jornalista britânico L. H. Ross acompanhou diversas exhibições dos filmes da CFU na Nigéria. Em matéria publicada no *United Empire*, Ross descreve sua surpresa ao ver africanos gargalhando, mesmo em filmes que mostravam doentes e enfermos. Em vez de apontar tal fato como ignorância ou até ingenuidade, Ross relaciona as risadas a uma ausência de identificação com os filmes:

Essa multidão riu porque, em sua simples lógica, eles rejeitaram a autenticidade dos filmes. Onde alguém já viu uma aldeia tão completamente miserável e desamparada? Se mostrassem uma vila normal, com alguns homens ricos e outros pobres, alguns bons alguns maus, alguns limpos alguns sujos. Então, eu creio que os espectadores teriam se impressionado. (apud BURNS, 2000, p.200)

Episódios que reforçam o caráter resistente e a pouca identificação das audiências africanas igualmente são citados em outras pesquisas. Charles Ambler, por exemplo, conta que em outubro de 1946, três participantes de um curso sobre bem-estar social acompanharam um *tour* pelo Quênia. Suas considerações sobre as exhibições de filme mostra outro lado das unidades de produção. Além de concluírem que o cinema servia como entretenimento, mas não instrução,

Eles notaram especialmente “efetiva hostilidade à instrução quando, na exibição de um filme de terraceamento, *askarias* [a polícia africana] tiveram que reprimir membros da audiência que usavam uma linguagem agressiva e antagonica em sua língua nativa” para argumentar como eles já sabiam cuidar de sua própria terra. Embora o terceiro observador, Mwangi, tenha sido mais otimista em relação aos benefícios educacionais dos filmes, todos os três notaram que documentários sobre a educação na Grã-Bretanha eram frequentemente interpretados politicamente, como ilustração, neste caso, da disparidade de riqueza e recursos entre a metrópole e a colônia. Eles também reportaram que em algumas das mais remotas áreas, as vans eram recebidas com uma “suspeita geral” com respeito à intenção do oficial branco e de sua equipe. Essa suspeita não era de toda forma equivocada, visto que as equipes dos Serviços de Informação aproveitavam as oportunidades que as turnês cinematográficas apresentavam para coleta de informações e vigilância – mesmo que a administração distrital já estivesse ciente de tais atividades. (AMBLER, 2011, p.206).

Aqui, um novo elemento é trazido à tona: a desconfiança frente aos eventos promovidos nos âmbitos da incursão das vans de cinema móvel pelo interior das colônias. Trata-se sobretudo de um quadro bastante diferente dos divulgados pelos meios oficiais. Ao lermos o relatório do BEKE ou o periódico *Colonial Cinema* a impressão dada é que as vilas recebiam com entusiasmo e gratidão as equipes das unidades de produção. Seria verdade? De

fato, muitas fotografias provam a popularidade dessas exposições que chegavam a atrair centenas e às vezes milhares de pessoas. No entanto, isso não atesta nenhuma confiança nas unidades. Os próprios relatórios afirmam que a curiosidade sobre as imagens em movimento é o fator primordial de atração do público em qualquer lugar.

Quem sabe não poderíamos ligar os registros da boa receptividade nos relatórios das equipes do BEKE e da CFU ao mito de que os povos africanos aceitaram de bom tom a colonização? Certamente a citação de Ambler poderia ajudar a desconstruir tal ideia, da mesma maneira que os estudos no campo da História já confirmaram que a imensa maioria das autoridades e dirigentes africanos se opuseram com hostilidade à conquista europeia e repetidamente reivindicaram sua liberdade e independência.

Em um estudo recente, intitulado *Curing Their Ills: Colonial Power and African Illness* a historiadora Megan Vaughan (1991) também reforça o lado crítico dos espectadores africanos e a falta de identificação com os filmes britânicos. A autora se utiliza de um estudo de recepção dos filmes coloniais feito em 1945 por W. V. Brelsford na região de Lusaka, capital da Rodésia do Norte para afirmar que

As audiências em Lusaka claramente não tinham dificuldade em entender o conceito. Como Brelsford pontua muitos deles eram espectadores cinematográficos regulares e acostumados a assistir filmes ficcionais e educativos. O verdadeiro problema pareceria recair na recusa em se identificar com as imagens dos africanos apresentados na tela. (VAUGHAN, 1991, p.186).

Timothy Burke (2002), Megan Vaughan (1991) e James Burns⁸⁹ falam ainda da possibilidade de ironia das audiências africanas em relação aos filmes das unidades de produção. Episódios como os mosquitos gigantes na tela poderiam ser somente uma brincadeira e ingenuamente foi levada a sério pelos entrevistadores, que julgaram precocemente uma incapacidade em compreender corretamente imagens em movimento. Brincar, enganar ou mentir para os que estavam ligados ao poder colonial era aliás uma constante e uma forma de se defender dos povos colonizados:

A fórmula “pôr na palha”, que consiste em enganar uma pessoa com alguma história improvisada quando não se pode dizer a verdade, foi inventada a partir do momento em que o poder colonial passou a enviar seus agentes ou representantes com o propósito de fazer pesquisas etnológicas sem aceitar

⁸⁹ Entrevista dada à Jeff Worley: “*Selling soaps and saving souls: How white filmmakers misread black audiences in the early days of film*”. Disponível em <http://glimpse.clemson.edu/2374/>. Acessado em 17 de julho de 2014.

viver sob as condições exigidas. Muitos etnólogos foram vítimas inconscientes desta tática... Quantos não pensavam ter compreendido completamente determinada realidade quando, sem vivê-la, não poderiam verdadeiramente tê-la conhecido. (HAMPATÉ BÁ, 2010, p.183)

Outro pertinente fato que poderia relativizar as ideias sobre o “atraso do espectador africano” é a popularidade dos filmes de Charles Chaplin, que também compunham a lista de títulos exibidos e distribuídos pela Colonial Film Unit. Esse possivelmente era um dos momentos preferidos do público diante de uma programação de uma hora composta basicamente por filmes didáticos ou cinejornais, conforme foi notado por um relatório vindo da Nigéria: “foi a comédia de Charlie Chaplin, colocada ao final da programação que roubou o show e não nossos filmes educativos” (*Colonial Cinema*, v.7, n.1, mar. 1949, p.9).

Os pedidos por mais filmes de Charles Chaplin eram tão constantes que a Colonial Film Unit precisou emitir um comunicado (v.1, n.2, dez. 1942, p.3) pelo qual afirmava estar procurando outros novos títulos de Chaplin que pudessem servir aos espectadores coloniais, porém encontravam dificuldades pelo fato de que muitos desses filmes possuíam uma linguagem considerada avançada e/ou cenas “proibidas” – como Carlitos ou outro personagem masculino vestidos de mulher, cenas cômicas de clérigo/padres ou cenas que mostravam a polícia de maneira negativa. Outro fato que dificultava o envio de filmes de Charles Chaplin, segundo a matéria, era a proibição da empresa detentora de direitos de se confeccionar cópias em 16mm dos filmes mais recentes de Chaplin.

Que os motivos dados acima fossem verdadeiros é questionável. Na realidade, as películas de Charles Chaplin, os faroestes hollywoodianos ou mesmo títulos esteticamente ousados mais como *Olympia* (de Leni Riefenstahl, 1938) já eram exibidos sem problemas em parte do continente africano a partir dos anos 1930 e 1940⁹⁰. O que parece mais plausível parece ser a tentativa dos britânicos e dos governos coloniais africanos em afastar os espectadores africanos – principalmente os do meio rural – de filmes com maior apelo comercial/de entretenimento, os quais poderiam “prejudicialmente introduzi-los aos poderosos meios de persuasão do cinema” (DIAWARA, 1992, p.1). O crítico J. Koyinde Vaughan escreveu em 1957:

⁹⁰ No artigo *Popular Film and Colonial Audiences: The Movies in Northern Rhodesia* (AMBLER, 2001, p.1) é possível ver que “durante as décadas de 1940 e 1950, nenhum visitante nas cidades mineradoras de cobre da Rodésia do Norte (atual Zâmbia) na África Central podia escapar das visíveis marcas dos filmes norte-americanos”. Já o cineasta Ousmane Sembène, por exemplo, recorda ter visto *Olympia* (1938, dir.: Leni Riefenstahl) em Dakar (Senegal) no ano de 1938, como propaganda antinazista. (GADJIGO, 2010, p.44).

As audiências africanas, que crescem diariamente, quando confrontadas com a escolha entre assistir “narrativas simplificadas” produzidas pela “Colonial Film Unit” ou “filmes comerciais de entretenimento” estrangeiros indiscutivelmente se decidiram a favor desses últimos produtos, a despeito das “complicadas convenções técnicas”. Em cidades africanas como Freetown, Acra, Kumasi, Lagos ou Nairóbi, Charles Chaplin e muitas populares estrelas cinematográficas já são nomes familiares (apud DIAWARA, 1992, p.4)

Entre filmes que lhes lembrassem de sua “condição subdesenvolvida” ou filmes que os divertissem e os tornassem parte do “mundo moderno”, a opção era certamente pela participação na modernidade com toques de “*American dream*”. Tendo o caso da Rodésia do Norte como exemplo, Charles Ambler (2001) cita a inserção de símbolos e elementos do cinema hollywoodiano na vida cotidiana colonial: jovens com roupas de caubói chamavam uns aos outros de “Jeke” (em uma referência a Jack), andavam em bando imitando as gangues e utilizavam gírias norte-americanas. Lembremos também do filme *Eu, um negro* (*Moi, um noir*, 1958) de Jean Rouch, no qual os jovens imigrantes e recém-urbanizados da Costa do Marfim que participam do filme (uma “etnoficção”) se autonarram como se fossem personagens ou atores hollywoodianos: Tarzan, Eddy Constantine e Edward G. Robinson são algumas das estrelas norte-americanas escolhidas.

O poder de escolha, possível principalmente no meio urbano, significou uma resistência e uma recusa em aceitar não só a presença física do colonizador com as vans de cinema móvel, mas os estereótipos, a visão racista e o discurso imperialista colonial presente nos filmes das unidades de produção, como a Colonial Film Unit e o Bantu Educational Kinema Experiment.

CONCLUSÃO

Em uma conclusão, certas perguntas deixadas em espera, clamam por ser retomadas e respondidas. Aqui, poderíamos indagar: qual seria o balanço geral dos projetos como o Bantu Educational Kinema Experiment e a Colonial Film Unit? Promoveram avanços importantes ou apenas reforçaram o discurso a favor da dominação colonial, impedindo as colônias africanas e seus povos de progredirem? Tiveram impactos importantes no período colonial? E no período pós-colonial?

Em *O colonialismo na África: impacto e significação*, o historiador Albert Abu Boahen (2010b) faz um balanço do período colonial abarcando o âmbito econômico, político e social. O autor adianta logo no início de seu texto que “o impacto do colonialismo tanto é positivo como negativo”, porém logo pontuando que os impactos positivos foram/são em sua maioria consequências acidentais e os impactos negativos em maior número e duradouros. Em nosso âmbito, a mesma sentença poderia ser dita se substituirmos “colonialismo” por “unidades de produção cinematográfica colonial”. Examinaremos, portanto, os dois lados de tal empreitada realizada pelos britânicos em suas colônias na África em busca de um balanço conclusivo.

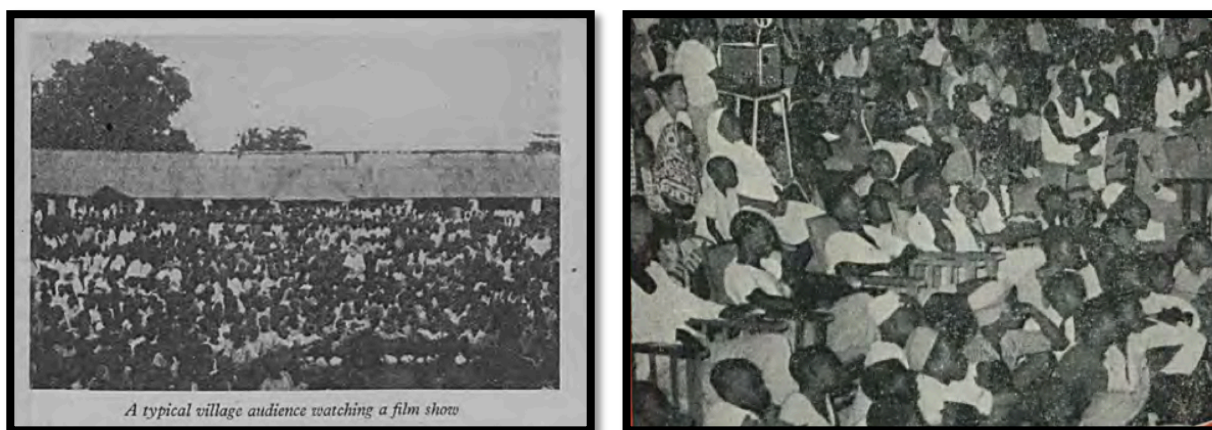
Aspectos e impactos positivos

Como primeiro aspecto positivo poderíamos citar a difusão do cinema pelo interior das colônias africanas. Independentemente do contexto colonial, o cinema muito provavelmente chegaria rapidamente à África – como aliás chegou, na virada do século XIX para o XX, em um momento em que a dominação ainda estava em seus estágios iniciais – porém, por já se tratar de uma atividade econômica, provavelmente se manteria apenas nas áreas mais populosas, ou seja, confinado ao litoral do continente.

A disseminação do cinema pelo interior da África só foi possível pela existência de projetos como o BEKE e a CFU, os quais não tinham um caráter comercial e não precisavam depender de um público pagante nos povoados, quem sabe incapazes ou mesmo desinteressados em pagar pela novidade das “imagens em movimento” (vale lembrar que os custos do projeto não eram baixos, pois precisavam contar com carros potentes, projetor, tela, caixas de som, cópias, etc).

O desinteresse do mercado exibidor para além das grandes zonas urbanas era tão significativo que cerca de 90-95% dos espectadores dos filmes do BEKE, entre 1935 e 1936, afirmaram nunca terem visto um filme antes. Nas décadas de 1940 e 1950, os funcionários da Colonial Film Unit testemunharam um quadro similar, apesar do aumento de pessoas já

introduzidas ao cinema em função de visitas ocasionais às cidades. Por tal motivo, recebidas com cautela ou animação, as vans de cinema móvel atraíam grande público, chegando a contar com mais de 2.000 pessoas em algumas exhibições. Os veículos, que eram doados aos governos coloniais, inclusive funcionaram por muitos anos após as independências e ajudaram a difusão das primeiras produções pós-coloniais.



Figuras 58 e 59 : Fotografias mostram a grande quantidade de espectadores presentes nas exhibições da Colonial Film Unit.

Outro aspecto positivo foi a promoção do bem estar social através do cinema com a produção de filmes educativos, aliados principalmente a campanhas de agricultura, educação e saúde (na prevenção e tratamento de doenças como malária, febre amarela, febre bubônica etc.). Mesmo que muitos desses filmes perpetuassem uma ideia de subdesenvolvimento, miséria e atraso da África e fossem vistos às vezes com desconfiança e indiferença por uma plateia pouco disposta a repensar suas tradições, eles cooperaram na redução da fome, do analfabetismo e das taxas de mortalidade, entre outros relevantes avanços sociais na época.

Os últimos aspectos positivos que levantamos e que podem ser perfeitamente discutíveis são: 1) a formação técnica de africanos promovida na sede do BEKE em Tanganica, na sede da CFU em Londres e na Escola de Cinema de Acra (Costa do Ouro) e 2) a assimilação de africanos enquanto parte das equipes de produção. Tal assunto pode ser debatido porque poder-se-ia pensar que se não fosse o colonialismo, os africanos poderiam ter desenvolvido suas próprias instituições de ensino cinematográfico. Apesar de perfeitamente plausível, essa é uma ideia hipotética. Vemos tal ponto como positivo principalmente em comparação com o tratamento dado ao assunto por outras Metrôpoles europeias. Portugal e

França, por exemplo, procuraram ao máximo barrar a produção local e o envolvimento de africanos em atividades cinematográficas. É o caso do decreto Laval, em vigor nas colônias francesas a partir de 1934 e que dava ao Ministério Colonial “o direito de examinar os roteiros e as pessoas envolvidas na produção antes de dar autorização às filmagens” (DIAWARA, 1992, p.22), retardando os realizadores e produções nativas.

A formação de profissionais nativos teve como impacto principal a criação das próprias unidades coloniais africanas, a exemplo da *Nigerian Film Unit* (NFU), a *Gold Coast Film Unit* (GCFU), a *Central African Film Unit* (CAFU) e a *East African Production Unit* (EAPU). Todas elas tiveram apoio consultivo ou mesmo pessoal e financeiro do Colonial Office, como é o caso da EAPU que contava com dez técnicos da Colonial Film Unit instalados em Nairóbi e em 1949 recebeu quatro novas vans de cinema móvel para operar em Quênia, Uganda, Tanganica e Zanzibar (RICE, 2010b).

Além das equipes, outro impacto positivo foi a incorporação pelos governos africanos pós-coloniais de toda a estrutura de produção montada pelos britânicos, mesmo que bastante simplória em alguns territórios. Nem todos os governos independentes, no entanto, fizeram bom proveito de tal oportunidade e em alguns territórios como Quênia, Uganda, Zâmbia, Tanzânia, Malawi e Zimbabuê a produção local a partir da década de 1960 permaneceu estagnada. As exceções são Nigéria e Gana, nações onde a herança intelectual da experiência e da estrutura física da *Nigerian Film Unit*, da *Gold Coast Film Unit* e da Escola de Cinema de Acra foram decisivas para que o apoio às indústrias cinematográficas tivesse continuidade. Como exemplo, após a independência em 1957, a produção e distribuição de filmes em Gana foi nacionalizada pelo presidente Kwame Nkrumah, que implementou até 1966, ano de sua saída do poder, “a infraestrutura mais sofisticada de produção cinematográfica na África”. Em 1969, Sam Aryetey, graduado na Escola de Cinema de Acra, tornou-se o diretor da *Ghana Film Corporation* (DIAWARA, 1991, p.6).

Já na Nigéria, a televisão, despontada em 1959, e a iniciativa de empresários e diretores como Ola Balogun e Francis Oladele conseguiram montar a partir dos anos 1970 uma indústria autossuficiente, ou seja, que já se mantinha economicamente com base no consumo local dos filmes. Esse quadro se mantém até hoje, sendo a Nigéria um dos maiores polos de produção e consumo de conteúdo audiovisual do mundo. Em ambos os países, a atual relevância do cinema, anteriormente com o vídeo e agora com o digital, igualmente pode ser pensado como ligada a um legado positivo da era colonial.

Aspectos e impactos negativos

Os aspectos e impactos negativos do colonialismo e das unidades de produção cinematográfica são não somente mais numerosos, como também mais profundos e complexos. Primeiramente, a empreitada cinematográfica colonial foi responsável por contribuir para a noção de “atraso” e incultura dos povos africanos. Acreditava-se tanto no poder de persuasão do cinema sobre tais populações “pouco sofisticadas” e “ingênuas”, como na inabilidade dessas em compreender corretamente a linguagem cinematográfica já em curso no mundo ocidental. O rígido controle de censura de filmes, o pequeno número de bioscópios fora das zonas urbanas e outros fatores instituíram uma experiência particular frente ao cinema que talvez tenha impacto até hoje. A África Subsaariana continua tendo um papel secundário no mercado exibidor, distribuidor e mesmo produtor (esse último, com exceção de Nigéria e talvez África do Sul). Na última década, a participação de mercado da produção cinematográfica africana do mundo foi de apenas 3% contra 70% para os filmes americanos (ALARÇON, 2011). Dados de 2015 também afirmam que a fatia do mercado dedicada ao cinema africano no Reino Unido é de apenas 1% (NELSON, 2015). De todos os impactos, esse talvez seja o que permaneça como maior desafio a ser superado pelas indústrias cinematográficas africanas.

Em segundo lugar, a dominação colonial não permitiu o florescimento das indústrias cinematográficas locais. Os únicos campos passíveis de exploração econômica, a distribuição e a exibição, rapidamente foram ocupados por profissionais e empresas provenientes da Europa e dos Estados Unidos da América.

Os filmes exibidos nos bioscópios da África Britânica eram em sua maioria igualmente europeus e norte-americanos, com uma participação secundária no mercado de filmes egípcios ou indianos. Os primeiros exemplos exibiam a vida ocidental do ponto de vista considerado o mais positivo possível, como era o desejo dos órgãos de censura preocupados com a honra das mulheres e homens brancos.

Em toda a primeira metade do século XX, ir ao cinema na África Subsaariana era uma experiência complexa. Conforme Robert Stam e Louise Spence analisam, alguns dos problemas na produção audiovisual “derivam tanto da *presença* de estereótipos distorcidos quanto da *ausência* da representação de certo grupo oprimido” (STAM, SPENCER, 1983, p.7, grifo dos autores). Isso significa que os personagens negros estavam ausentes da maioria dos filmes ou, quando raramente apareciam, representavam papéis secundários, como a empregada doméstica, o amigo(a) do(a) mocinho(a) ou ainda vilões. Quando alguma história

se passava no próprio continente africano, esse era retratado enquanto território homogêneo, onde reinavam as savanas e desertos. O interesse recaía sobre os animais ou “tribos selvagens” que mostravam a grande diferença entre a “vida ocidental” e a “vida africana”. Eis o comentário do cineasta etíope Haile Gerima sobre tal fato:

Normalmente, as pessoas do Terceiro-Mundo são apenas pano de fundo para Tarzan, John Wayne e outros heróis do faroeste. Elas são parte da paisagem e usados para uma função – como trazer suco de laranja para o mestre – e então somem de cena. Nós nunca somos seres humanos. Nós somos personagens subdesenvolvidos. Nossa vida sexual, nossos sentimentos de amor e ódio não são explorados porque não nos veem como parte de uma sociedade. (PFAFF, 1977, p.28)

Em uma sociedade dominada pelo eurocentrismo, a imagem foi por extensão contaminada por esse modo de enxergar, julgar e viver no mundo. Trata-se da “invasão cultural”, para utilizar a definição de Paulo Freire sobre essa “tática de dominação” e já dominação em si, compreendida como “a penetração que fazem os invasores no contexto cultural dos invadidos, impondo a estes sua visão do mundo, enquanto lhes freiam a criatividade, ao inibirem sua expansão” (FREIRE, 1987, p.86).

Quais teriam sido as consequências do cenário racista perpetuado tanto pelo cinema comercial quanto pela produção estatal analisada nesse trabalho para a “alma”/psiquê dos africanos? Para responder a mais essa pergunta, talvez seja fundamental retomar Frantz Fanon neste momento. A partir de sua formação como psiquiatra, Fanon colocou a esfera psicológica da dominação colonial no centro de suas pesquisas⁹¹. Sendo o racismo o elemento estrutural do dualismo entre colonizador e colonizado, afetaria esse último por instigar nele uma negação de si mesmo e um desejo de “ocupar o lugar do outro”:

Culpabilidade e inferioridade são as consequências habituais desta dialética. O oprimido tenta então escapar-lhes, por um lado, proclamando a sua adesão total e incondicional aos novos modelos culturais e, por outro lado, proferindo uma condenação irreversível do seu estilo cultural próprio [...] A luta do inferiorizado situa-se a um nível nitidamente mais humano. (FANON, 1980, pp.43-8)

⁹¹ Frantz Fanon inclusive em diversos momentos do conjunto de sua obra reflete os efeitos de certos filmes sobre os sujeitos coloniais, como *Em Pele negra, máscaras brancas*: “Aconselhamos a experiência seguinte [...]: assistir à projeção de um filme de Tarzan nas Antilhas e na Europa. Nas Antilhas, o jovem negro se identifica de fato com Tarzan contra os negros. [...] O preto sente que não é negro impunemente” (FANON, 2008, p.135).

Fragilizada, a estrutura psíquica do africano negro propicia um “desmoronamento do ego” e ele “cessa de se comportar como indivíduo racional. O sentido de sua ação estará no Outro (sob forma do branco), pois só o Outro pode valorizá-lo” (FANON, 2008, p.136). A implantação do regime colonial, portanto, não teria o objetivo de “aniquilar” a cultura tradição africana. Pelo contrário, sua busca é pelo rebaixamento e opressão da cultura autóctone para que o oprimido enxergue na cultura ocidental um desejo e, frente a sua própria, um desprezo e um sentimento de inferioridade. O negro tornar-se-ia dependente do reconhecimento do branco e almejaria alcançá-lo, sem nunca poder atingir tal sonho.

Enxergamos tal quadro em alguns dos filmes das unidades de produção nos quais colonizados ou colonizadores são representados. Não há dúvida de que alguns deles mostram a vida africana com algum interesse nas tradições e costumes locais. Esta cultura é valorizada, por exemplo em *Tribal Elders* (1950) e *Sukumaland Dances* (1950). Apesar de não localizados para visualização, é possível encontrar suas sinopses. O primeiro trata da importância da blasfêmia em algumas cerimônias pagãs realizadas pelos anciãos da etnia Kikuyu, a maior do Quênia. Já *Sukumaland Dances* mostra danças tradicionais da etnia Wakusuma, de Tanganica. Não à toa, essas e outras produções similares são citadas como extremamente populares entre as audiências locais. Estariam contentes por assistir a si mesmos, obviamente, mas, talvez seja possível afirmar, também devido ao reconhecimento do branco frente aos seus modos de vida.

Outros filmes afamados pelas plateias africanas são aqueles que, segundo Rosaleen Smyth, promovem a “Projeção da Grã-Bretanha” (SMYTH, 1988, p.287). Produções como *Mr. English at Home* (1940), *English Village* (1941) e *A British Family in Peace and War* (1943) exaltavam o modo de vida ocidental (britânico) dando-os uma mostra do que deveria ser desejado e perseguido pelos sujeitos colonizados. Além de projetar a Grã-Bretanha como pátria benevolente, tais filmes reforçavam as disparidades entre britânicos e outros súditos imperiais, criavam uma ideia de “centro” (eles) e “periferia” (os “Outros”). Reforçavam lados opostos para Grã-Bretanha e África, mesmo que em teoria parte do mesmo Império – há inclusive títulos que mostram “as diferenças e similaridades” dessas sociedades como *English and African Life* (1940). Além disso, projetavam a autoridade imperial enquanto símbolo da modernidade tecnológica – justamente através do cinema, outro emblema da vida moderna – e alimentavam o discurso eurocêntrico colonial, afetando a maneira com que os africanos eram vistos pelo mundo e viam a si mesmos.

O interesse estrangeiro no continente africano foi conformado desde então pela procura do exótico e do mítico, quando há o olhar para as tradições e belezas naturais e pela

procura de aspectos negativos e inferiorizantes, quando há o olhar para a miséria, doenças e guerras civis – ou seja, um olhar “afropessimista”. No artigo *Afropessimism: a genealogy of discourse*, os autores Boulou Ebanda de B’béri e P. Eric Louw, abordam os diferentes discursos correntes sobre o conceito do afropessimismo na mídia⁹². Segundo os mesmos,

Como discurso, o afropessimismo produz o sentido de que algo está errado com os africanos. O coração desse discurso deriva do fato de que os africanos não vivem de acordo com o conjunto de critérios gerados pelos ocidentais que querem desenvolver a África. Especificamente, os ocidentais querem que a África funcione social e economicamente de maneira que o continente se entrose perfeitamente com a economia globalizada construída pelos europeus e americanos ao longo dos últimos dois séculos (B’BÉRIE; LOUW, 2011, p.337).

Tanto as visões externas quanto as dos próprios africanos acerca do continente e de si mesmos ainda não foram totalmente superadas. Basta lembrar episódios de 2015, quando as notícias sobre o surto de ebola na África, os ataques do grupo islâmico radical Boko Haram na Nigéria e os conflitos no âmbito de Burkina Faso contra o presidente Blaisé Compaoré estiveram entre as notícias mais divulgadas no mundo sobre o continente, reforçando o caráter negativo dessa representação. Tentativas dos próprios africanos de afastamento de suas raízes podem ser visualizadas nos processos de remoções simbólicas e materiais de sua “africanidade” como os tratamentos de branqueamento da pele, o abandono de tradições e o fenômeno migratório.

Seria o cinema portanto tão ou mais colonizador quanto o colonialismo? Visto que a empreitada eurocêntrica e racista continua a todo vapor presente nos meios de comunicação, ‘É possível afirmar que sim,. A descolonização da mente, que Ngugi Wa Thiong’O (2007) invocou como fator central da superação colonial e pré-requisito para a prática criativa do cinema africano certamente ainda não foi totalmente alcançada e continua afetando, com pouca distinção, a África e os africanos.

[A colonização] foi um processo completo que invadiu o ser colonizado, de forma geográfica, econômica, cultural, política e psicológica. [...] Há muito que se discutir sobre qual dos aspectos do colonialismo era o pior. Alguns talvez considerem o aspecto econômico, outros o político, ainda há aqueles que optam pelo cultural. A questão central é, na verdade, que eles estão todos inter-relacionados. Mas de certa forma, o psicológico, o aspecto do

⁹² O conceito de afropessimismo surgiu com os estudos pós-coloniais para atestar os impactos do colonialismo mesmo após seu fim. Para os autores, os tipos de discursos afropessimistas analisados são os ativos desde as grandes transformações políticas, econômicas, sociais e culturais oriundas da descolonização, porém enxergamos a mesma configuração dessas ideias já no período colonial e achamos pertinente aplicar o termo aqui.

olhar, das imagens, é o mais importante. Quando não se pode ver claramente, quando a memória do que foi e do que poderia ter sido foi completamente distorcida, então não sabemos o que fazer para nos libertarmos em outros aspectos. (THIONG'O, 2007, p.30)

Considerações finais

O uso do cinema pelos britânicos foi o mais “o mais sustentado e extensivo uso do cinema para propósitos governamentais por um estado liberal” (GRIEVESON, 2011b, p.2). Apesar dessa relevância e do estudo sobre cinema na África colonial não ser um tema recente, o número de pesquisadores interessados no assunto vem crescendo apenas nos últimos anos. Na década de 1980, pouquíssimos eram os estudiosos que dedicavam maior atenção ao assunto como Rosaleen Smyth. Juntaram-se a ela nos anos 1990 pesquisadores oriundos da própria África, sendo Manthia Diawara e Nwachukwu Frank Ukadike os principais nomes dessa geração. Foi somente a partir dos últimos dez ou quinze anos que investigadores como James Burns, Tom Rice, Glenn Reynolds, Lee Grieveson, Charles Ambler e outros levaram o tema a um reconhecimento mais amplo. O projeto *Moving Images of the British Empire*, realizado em 2010 pelo British Film Institute, Imperial War Museum e Empire Commonwealth Museum, foi a celebração maior dos esforços e estudos de todos os pesquisadores citados acima.

Esse trabalho se inscreveu na premissa de analisar e revisar toda a dimensão correspondente ao cinema na África colonial Britânica, em incluir o período como relevante para a História do cinema (“africano”, britânico e por que não mundial?) e em reaproximar o Brasil e o continente africano, relação que julgamos atualmente distante apesar de a composição racial brasileira ser em sua maioria de afrodescendentes.

O tema também é pertinente porque confirma a ligação entre cinema, imperialismo e colonialismo e o uso ideológico imposto aos filmes em um mundo essencialmente eurocêntrico. Em muitos momentos, comprovamos como o cinema e a empreitada colonial são atividades interconectadas e que se refletem. Da mesma maneira, os lapsos produzidos por essa produção ajudaram a descobrir significados latentes pouco aparentes à primeira vista. Para nós, os filmes coloniais incorporaram as tensões de ambos os lados, ou seja, tanto os discursos de dominação por parte do colonizador, quanto as práticas de resistência por parte dos colonizados. O Bantu Educational Kinema Experiment e a Colonial Film Unit são apenas uma pequena parte dessa história. Outras unidades de produção surgidas posteriormente, como a Nigerian Film Unit, a Gold Coast Film Unit ou a Central African Film Unit, podem

reservar novos apontamentos. A presença do cinema comercial estrangeira no continente africano também é uma faceta ainda pouco explorada. Em conjunção, essas pesquisas possibilitariam análises ainda mais aprofundadas sobre a África colonial, sobre o qual muito resta a ser discutido.

Referências bibliográficas

- ABEL, Richard (Ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. Londres: Routledge, 2005.
- AMBLER, Charles. *Projecting the Modern Colonial State: The Mobile Cinema in Kenya*. In: GRIEVESON, Lee; MACCABE, Colin (Org.). *Film and the End of Empire*. Londres: British Film Institute, 2011.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas - Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANTHONY, Scott. *Imperialism and Internationalism: The British Documentary Movement and the Legacy of the Empire Marketing Board*. In: GRIEVESON, Lee; MACCABE, Colin (org.). *Empire and Film*. Londres: British Film Institute, 2011.
- ARMES, Roy. *African Filmmaking - North and South of the Sahara*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006.
- _____. *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.
- 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 Editora, 2007.
- B'BERI, Boulou Ebanda de; LOUW, P. Eric. *Afropessimism: a genealogy of discourse*. Critical Arts Projects & Unisa Press, 25 (3), pp.335-346, 2011.
- BETTS, Raymond F. *A dominação europeia: métodos e instituições*. In: BOAHEN, Albert Adu (Org.). *História geral da África volume VII: África sob dominação colonial, 1880-1935*. Brasília: UNESCO, 2010.
- BLACKBURNE, K. W. *Financing problems and future policy in British Colonies*. In: *The Film in Colonial Development*. Londres: The British Film Institute, 1948, pp. 33- 35.
- BOAHEN, Albert Adu (Org.). *História geral da África volume VII: África sob dominação colonial, 1880-1935*. Brasília: UNESCO, 2010a.
- _____. *O colonialismo na África: impacto e significação*. In: BOAHEN, Albert Adu (Org.). *História geral da África volume VII: África sob dominação colonial, 1880-1935*. Brasília: UNESCO, 2010b.
- BORAIE, Sherif. *The Golden Years of Egyptian Film: Cairo Cinema 1936-1967*, Cairo: The American University in Cairo Press, 2008.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.

BORDWELL, David.; STAIGER, Janet; THOMPSON. *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. Nova York: Columbia University Press, 2005.

BORTHA, Martin. *South African Cinema 1896-2010*. Bristol: Intellect Books, 2012.

BURKE, Timothy. "Our Mosquitoes are not so Big": *Images and Modernity in Zimbabwe*. In: LANDAU, Paul Stuart; KASPIN, Deborah D (Eds.). *Images and Empires*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2002.

BURNS, James. *Cinema and Identity in Colonial Zimbabwe*. Athens: Ohio University Press, 2002.

_____. *Cinema and Society in the British Empire, 1895-1940*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

_____. *The African Bioscope – Movie House Culture in British Colonial Africa*. *Afrique & Histoire*, v.5, pp. 65-80, jun. 2006.

_____. *The Rockefeller foundation and early colonial film making*. In: GRIEVESON, Lee; MACCABE, Colin (Org.). *Empire and Film*. Londres: British Film Institute, 2011.

_____. *Unhooking the Hookworm: The Making and Uses of a Public Health Film*. In: Rockefeller Archive Center Research Reports Online, 2009.

_____. *Watching Africans Watch Films: theories of spectatorship in British Colonial Africa*. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, v.20, n.2, pp.197-211, 2000.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHRISTIE, Ian. *The captains and the kings depart': Imperial Departure and Arrival in Early Cinema*. In: GRIEVESON, Lee; MACCABE, Colin (Org.). *Empire and Film*. Londres: British Film Institute, 2011.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CROWDER, Michael. *A Primeira Guerra Mundial e suas consequências*. In: BOAHEN, Albert Adu (Org.). *História geral da África volume VII: África sob dominação colonial, 1880-1935*. Brasília: UNESCO, 2010.

DIAWARA, Manthia. *African Cinema: Politics & Culture*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1992.

_____. *Black spectatorship: problems of identification and resistance*. In: *Screen*, v. 29, n. 4, 1988.

DIOP, Majhemout. *A África tropical e a África equatorial sob domínio Francês, espanhol e português*. In: MAZRUI, Ali A. (Org.). *História geral da África volume VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010.

DOMINGUES, Petrônio. *Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica*. Mediações – Revista de Ciências Sociais, Londrina, v. 10, n.1, pp. 25-40, jan.-jun. 2005.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo: ensaio sobre as noções de poluição e tabu*. Lisboa: Edições 70, 1991.

DRUICK, Zoë. *At the Margins of Cinema History: Mobile Cinema in the British Empire*. In: *Public Journal*, v.40 (Screens), pp. 118-125, 2009.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Em Defesa da Revolução Africana*. Lisboa: Sá da Costa, 1980.

_____. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FAIR, Laura. *Cinema, Community and Zanzibari Capitalism: a history of the film exhibition and distribution industries in East Africa*. Disponível em: http://www.irim.eur.nl/fileadmin/irim_content/documents/Cinema_community_and_Zanzibari_Capitalism.pdf. Acesso em 10/07/2014.

FERGUSON, Niall. *Império - Como os britânicos fizeram o mundo moderno*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GADJIGO, Samba. *Ousmane Sembène: The Making of a Militant Artist*. Bloomington: Indiana. Indiana University Press, 2010.

GRIEVESON, Lee. *Empire Marketing Board*. Colonial Film: Moving Images of the British Empire, 2010. Disponível em: <http://www.colonialfilm.org.uk/production-company/empire-marketing-board>. Acesso em 17 de maio de 2014.

_____. *The Cinema and the (Common) Wealth of Nations*. In: GRIEVESON, Lee; MACCABE, Colin (org.). *Empire and Film*. Londres: British Film Institute, 2011a.

_____. *Introduction: Film and the End of Empire*. In: GRIEVESON, Lee; MACCABE, Colin (org.). *Film and the End of Empire*. Londres: British Film Institute, 2011b.

GRIERSON, John. *The Film and Primitive Peoples*. In: *The Film in Colonial Development*. Londres: The British Film Institute, 1948.

HAGGITH, Toby; SMITH, Richard. *Sons of Our Empire: Shifting Ideas of 'Race' and the Cinematic Representation of Imperial Troops in World War I*. In: GRIEVESON, Lee; MACCABE, Colin (org.). *Empire and Film*. Londres: British Film Institute, 2011.

HALL, Stuart. *Codificação/Decodificação*. In: SOVIK, Liv (Org.). *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HAMPATÉ BÁ, Amadou. *A tradição viva*. In: Joseph Ki-Zerbo (editor) *História Geral da África I. Metodologia e pré-História da África*, São Paulo, Ática/UNESCO, 2010.

HERBERT, Stephen; MCKERMAN, Luke. *Who's Who of Victorian Cinema: A Worldwide Survey*. Londres: British Film Institute, 1996.

HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Impérios (1875-1914)*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

HOLLINS, T.J. *The Conservative Party and Film Propaganda Between the Wars*. In: *English Historical Review*, v. 96, n.379, p.359-369, 1981.

LEIRIS, Michel. *A África Fantasma*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Raça e História*. Lisboa: Editorial Presença, 2008.

MAINGARD, Jacqueline. *South African National Cinema*. Nova York: Routledge, 2007.

MAZZARELA, William. *Making Sense of the Cinema in Late Colonial India*. In: KAUR, Raminder; MAZZARELA, William. *Censorship in South Asia: Cultural Regulations from Sedition to Seduction*. Bloomington: Indiana University Press, 2009.

MAZRUI, Ali A. (Org.). *História geral da África volume VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010.

MORETTIN, Eduardo Victorio. *"Colonizar é civilizar": o cinema e a Exposição Colonial Internacional (Vincennes, 1931)*. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 61, p. 233-249, jul./dez. 2014.

MORTON-Williams, Peter. *Cinema in Rural Nigeria: A Field Study of the Impact of Fundamental-Education Films on Rural Audiences in Nigeria*. Lagos: Federal Information Services, 1953.

NOTCUTT, L.A.; LATHAM, G.C. *The African and the Cinema : An Account of the Work of the Bantu Educational Cinema Experiment during the period March 1935 to May 1937*. Londres: Edinburgh House Press, 1937.

REYNOLDS, Glenn. *Colonial Cinema in Africa: Origins, Images, Audiences*. Jefferson: McFarland & Company, 2015.

_____. *The Bantu Educational Kinema Experiment and the Struggle for Hegemony in British East and Central Africa, 1935-1937*. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, v.29, n.1, pp.57-78, 2009.

REINWALD, Brigitte. *“Tonight at the Empire” Cinema and urbanity in Zanzibar, 1920s to 1960s*. In: *Afrique & histoire*, Vol. 5, pp.81-109, 2006.

RICE, Tom. *Colonial Cinema*. University of St. Andrews, [201-] Disponível em: <http://cinemastandrews.org.uk/archive/colonial-cinema/>. Acesso em: 15 ago. 2014.

_____. *Bekefilm*. Colonial Film: Moving Images of the British Empire, 2010a. Disponível em: <http://www.colonialfilm.org.uk/production-company/colonial-film-unit>. Acesso em 06 ago. 2014.

_____. *Colonial Film Unit*. Colonial Film: Moving Images of the British Empire, 2010b. Disponível em: <http://www.colonialfilm.org.uk/production-company/colonial-film-unit>. Acesso em 18 out. 2014.

_____. *Exhibiting Africa: British Instructional Films and the Empire Series (1925-8)*. In: GRIEVESON, Lee; MACCABE, Colin (Org.). *Empire and Film*. Londres: British Film Institute, 2011.

_____. *Gold Coast Film Unit*. Colonial Film: Moving Images of the British Empire, 2010b. Disponível em: <http://www.colonialfilm.org.uk/production-company/gold-coast-film-unit>. Acesso em 20 dez. 2014.

_____. *Nigerian Film Unit*. Colonial Film: Moving Images of the British Empire, 2010c. Disponível em: <http://www.colonialfilm.org.uk/production-company/nigerian-film-unit>. Acesso em 05 jan. 2015.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANOOGO, Aboubakar. *Colonialism, Visuality and the Cinema: Revisiting the Bantu Educational Kinema Experiment*. In: GRIEVESON, Lee; MACCABE, Colin (Org.). *Empire and Film*. Londres: British Film Institute, 2011.

SELLERS, William. *Making Films In and For the Colonies*. In: *Journal of the Royal Society of Arts*, Vol. 101, No. 4910, pp.829-837, 1953.

_____. *Films For Primitive People*. In: *Documentary News Letter*. pp.173-4, setembro de 1941.

SHAFKI, Viola. *Arab Cinema: History and Cultural Identity*. Cairo: American University in Cairo Press, 2007.

SHAKA, Femi Okiremuete. *The Politics of Cultural Conversion in Colonialist African Cinema*. In: *Cineaction*, nº37, 1995.

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

SILVÉRIO, Valter Roberto. *Síntese da coleção História Geral da África : Pré-história ao século XVI*. Brasília: UNESCO, MEC, UFSCar, 2013.

SKINNER, Rob. *'Natives are not critical of photographic quality': Censorship, Education and Films in African Colonies Between the Wars*. In: *University of Sussex Journal of Contemporary History*, No 2, 2011.

SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.

SMYTH, Rosaleen. *Grierson, The British Documentary Movement and Colonial Cinema in British Colonial Africa*. In: *Film History: An International Journal*, v.25, n.4, pp.82-113, 2013.

_____. *Images of Empire on Shifting Sands: The Colonial Film Unit in West Africa in the Post-war Period*. In: GRIEVESON, Lee; MACCABE, Colin (Org.). *Film and the End of Empire*. Londres: British Film Institute, 2011b.

_____. *The British Colonial Film Unit and sub-Saharan Africa, 1939-1945*. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, v.8, n.3, pp.285-298, 1988.

_____. *The Central African Unit's images of Empire, 1948-1963*. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, v.3, n.2, pp.131-147, 1983.

_____. *The Development of British Colonial Film Policy 1927-1939, with Special Reference to East and Central Africa*. In: *The Journal of African History*, vol. 20, No 3, pp.437-450, 1979.

_____. *The genesis of public relations in British colonial practice*. In: *Public Relations Review*. Vol. 27, pp.149-161, 2001.

_____. *The Post-War Career of the Colonial Film Unit in Africa: 1946-1955*. In *Historical Journal of Film, Radio and Television*, v.12, n.2, pp.163-177, 1992.

_____. *The Roots of Community Development in Colonial Office Policy and Practice in Africa*. *Social Policy & Administration*, Vol. 38, No. 4, pp.418-436, 2004.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP : Papirus, 2003.

STAM, Robert. SPENCER, Louise. *Racism, colonialism and representation*. *Screen 24*, No 2, março-abril 1983.

THACKWAY, Melissa. *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2003.

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

TURNER, Graeme. *O cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

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

UZOIGWE, Goldfrey N. *Partilha europeia e conquista da África: apanhado geral*. In: MAZRUI, Ali A. (Org.). *História geral da África volume VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010.

VANSINA, J. *A tradição oral e sua metodologia*. In: Joseph Ki-Zerbo (editor) *História Geral da África I. Metodologia e pré-História da África*, São Paulo, Ática/UNESCO, 2010.

VAUGHAN, Megan. *Curing Their Ills: Colonial Power and African Illness*. Stanford: Stanford University Press, 1991.

WINDEL, Aaron. *The Bantu Educational Kinema Experiment and the Political Economy of Community Development*. In: GRIEVESON, Lee; MACCABE, Colin (org.). *Empire and Film*. Londres: British Film Institute, 2011.

ZAMPARONI, Valdemir. *A África e os estudos africanos no Brasil: passado e futuro*. In: *Ciência e Cultura*, vol.59, 2007. Disponível em http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252007000200018&script=sci_arttext. Acesso em 10 de dez. 2015.

Endereços eletrônicos

ALARÇON, Céline. *FESPACO 2011 : inquiétudes sur l'avenir du cinéma africain*. In: *Ina Global*, 14/03/2011. Disponível em <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/fespaco-2011-inquietudes-sur-lavenir-du-cinema-africain>. Acessado em 20/01/2016

BLAYLOCK, Jennifer. *Relevancy of Mobile Cinema Vans Today*. Disponível em <https://cinemaintransit.wordpress.com/2010/10/27/relevancy-of-cinema-vans-today/>. Acessado em 15/06/2014.

NELSON, Daniel. *Pushing up African cinema's 1% market share*. In: *One World*, 25/10/2015. Disponível em <http://oneworld.org/2015/10/25/pushing-up-african-cinemas-1-market-share/>. Acessado em 20/01/2016

THORPE, Vanessa. *Propaganda coup of England's first black May Queen*. *The Observer*, 21 de junho de 2009. Disponível em <http://www.theguardian.com/world/2009/jun/21/black-may-queen-youtube>. Acesso em 15/06/2015.

WORLEY, Jeff. *Selling soaps and saving souls: How white filmmakers misread black audiences in the early days of film*. Disponível em <http://glimpse.clemson.edu/2374/>. Acessado em 17/07/2014.

Filmografia

Filmes coloniais citados ao longo do trabalho e disponíveis online:

AFRICAN PEASANT FARMS - THE KINGOLWIRA EXPERIMENT. Direção: L. A. Notcutt. Produção: Bantu Educational Kinema Experiment, 1936, 11 minutos, 16mm, p&b. Disponível em: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/230>. Acesso em: 06/05/2014.

ANTI-PLAGUE OPERATIONS, LAGOS. Direção: William Sellers. Produção: - . 1937, 16 minutos, 16mm, p&b. Disponível em: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1526>. Acesso em: 14/02/2016.

COLONIAL CINEMAGAZINE No.9. Direção: - . Produção: Colonial Film Unit. 1947, 7 minutos, 35mm, p&b. Disponível em: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/211>. Acesso em: 19/11/2015.

COLONIAL MONTH. Direção: - . Produção: Colonial Film Unit. 1949, 9 minutos, 16mm, p&b. Disponível em: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/387>. Acesso em: 23/08/2014.

MR. ENGLISH AT HOME. Direção: - . Produção: Colonial Film Unit. 1940, 38 minutos, 35mm, p&b. Disponível em: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1808>. Acesso em: 17/09/2014.

NAIROBI. Direção: - . Produção: Colonial Film Unit. 1950, 8 minutos, 35mm, p&b. Disponível em: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1698>. Acesso em: 16/03/2015.

SPRINGTIME IN AN ENGLISH VILLAGE. Direção: - . Produção: Colonial Film Unit. 1944, 7 minutos, 16mm, p&b. Disponível em: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1923>. Acesso em: 21/09/2014.

TROPICAL HOOKWORM. Direção: L. A. Notcutt. Produção: Bantu Educational Kinema Experiment, 1936, 12 minutos, 16mm, p&b. Disponível em: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/735>. Acesso em: 06/05/2014.

UNHOOKING THE HOOKWORM. Direção: - . Produção: International Health Division e The Rockefeller Foundation, 1920, 10 minutos, p&b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aqBoT_DyOsI. Acesso em: 02/05/2014.

VETERINARY TRAINING OF AFRICAN NATIVES. Direção: L. A. Notcutt. Produção: Bantu Educational Kinema Experiment, 1936, 25 minutos, 16mm, p&b. Disponível em: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1533>. Acesso em: 06/05/2014.

ANEXO 1

Lista de filmes produzidos pelo Bantu Educational Kinema Experiment

1. *Post Office Saving Banks*
2. *Tanga Travel*
3. *Tax*
4. *Hides*
5. *Tea*
6. *The Chief*
7. *A Farce*
8. *Co-operatives*
9. *Soil Erosion*
10. *Gumu*
11. *The Hare and the Leopard*
12. *Food and Health*
13. *More Milk*
14. *Healthy Babies*
15. *Progress*
16. *Soil Erosion at Machakos*
17. *Anaesthesia*
18. *Peasant Holdings*
19. *Preserving Eggs*
20. *Native Veterinary Assistants*
21. *Infant Malaria*
22. *Hookworm*
23. *Improved Agriculture*
24. *Coffe under Banana Shade*
25. *High Yields from Selected Plants*
26. *Coffee Marketing*
27. *Msukuma Farmer*
28. *Farm Implements*
29. *Labour Conditions at Geita Mine*
30. *Agricultural Education at Bukalasa, Uganda*
31. *Uganda Boy Scouts*
32. *Milk from Native Cows*
33. *Cattle and Disease*
34. *Articial Insemination of Cattle*
35. *Marketing Expost Native Maize*

ANEXO 2:**LINHA DO TEMPO****-1884/85**

- Partilha do continente africano pelas principais potências europeias na Conferência de Berlim.

-1896

- Primeiras exibições de imagens em movimento no continente africano – na África do Sul, na Argélia e no Egito.

-1912

- Inauguração do cinema *Royal* em Mombaça, Quênia. Provavelmente o primeiro nesta colônia britânica.

-1914

- Início da Primeira Guerra Mundial.

-1917

- Provável surgimento do primeiro cinema (ao ar livre) na Rodésia do Norte.

-1918

- Fim da Primeira Guerra Mundial.

-1920

- Lançamento de *Unhooking the Hookworm*, um dos primeiros filmes a serem realizados tendo como consideração as plateias coloniais.
- Provável surgimento do primeiro cinema permanente de Zanzibar.

-1921

- Provável surgimento do primeiro cinema permanente na Costa do Ouro.

-1925

- O Partido Conservador sobe ao poder na Inglaterra e investe em propaganda e nas chamadas vans de cinema móvel como parte de difusão de seus ideais políticos.

-1926

- Criação do *Empire Marketing Board*.
- No Quênia, o Departamento de Serviço Médico e Sanitário produz um filme em 16 mm sobre a ancilostomose, comandado pelo Dr. A. R. Paterson.

-1927

- Criação do departamento cinematográfico do *Empire Marketing Board*, desenvolvido posteriormente por John Grierson.
- Promulgação da “lei das cotas” (*Cinematograph Act*) na Grã-Bretanha.
- Primeira reunião da *Colonial Office*, onde o cinema surge proeminentemente na pauta.

-1929

- A Grande Depressão: a quebra na Bolsa de Nova York nos Estados Unidos da América afeta todo o mundo, inclusive os territórios africanos.
- Provável surgimento do primeiro cinema permanente em Tanganica.
- O *Colonial Office* cria um comitê para as questões relativas ao cinema nos territórios coloniais chamado *Colonial Office Films Committee*.
- Julian Huxley exhibe três filmes do *Empire Marketing Board* nas colônias britânicas da África Oriental. No ano seguinte, divulga o relatório *Report on the Use of Films for Educational Purposes in East Africa*, sobre a importância do uso do cinema como meio de educação.
- Na Nigéria, William Sellers (membro do *Nigerian Medical Health Service*) produz o curta-metragem *Anti-Plague Operations in Lagos*. Nos anos seguintes, a partir de fundos britânicos, viaja com veículos ao interior da colônia exibindo filmes no âmbito de campanhas de erradicação de doenças e outros assuntos de saúde pública.

-1932

- Encerramento das atividades do *Empire Marketing Board*.
- Publicação na Grã-Bretanha do relatório *The Film In National Life*, enfatizando a importância de um “instituto nacional de cinema”.

-1933

- Fundação do *British Film Institute*.

-1934

- O *British Film Institute* cria o Conselho Consultivo sobre “Índia, Domínios e Colônias” para tratar do cinema em tais territórios do Império Britânico.

-1935

- Início das atividades do *Bantu Educational Kinema Experiment* (BEKE) no litoral de Tanganica.

-1937

- Fim das atividades do *Bantu Educational Kinema Experiment* após a realização de 35 filmes (sendo 34 curtas-metragens).

-1939

- Início da Segunda Guerra Mundial.
- Início das atividades do Ministério da Informação (*Ministry of Information*).
- Criação da *Colonial Film Unit* (CFU).

-1940

- Realização do primeiro filme da *Colonial Film Unit*: *Mr. English at Home*.

-1942

- O periódico oficial da CFU, intitulado *Colonial Cinema* é lançado e distribuído em praticamente todo o Império Britânico.
- Início do *Raw Stock Scheme*, onde enviava-se filme virgem e equipamentos para cinegrafistas nas colônias

-1945

- Fim da Segunda Guerra Mundial.

-1946

- A *Colonial Film Unit* passa ao comando do *Central Office of Information*.
- Ocorrência da primeira viagem ao continente africano (especificamente para a Costa do Ouro) de uma equipe da CFU. Posteriormente, as viagens se tornaram mais constantes e abarcaram outros territórios.

-1948

- Conferência *The Film in Colonial Development*, realizada em Londres.
- Fundação da *Central African Film Unit* (CAFU) englobando os territórios de Rodésia do Norte, Rodésia do Sul e Niassalândia.
- Fundação da Escola de Cinema de Acra na Costa do Ouro

-1949

- Fundação da *Gold Coast Film Unit* (GCFU) na Costa do Ouro.
- Fundação da *Nigerian Film Unit* (NFU) na Nigéria.

-1950

- *Colonial Film Unit* passa para o comando do *Colonial Office* e sua produção de filmes é encerrada.

-1953

- Apresentação do relatório *Cinema in Rural Nigeria: A Field Study of the Impact of Fundamental-Education Films on Rural Audiences in Nigeria* pelo antropólogo Peter Morton-Williams após dois anos de pesquisas.

-1954

- Encerramento do periódico *Colonial Cinema*.

-1955

- Fechamento da *Colonial Film Unit*.
- Criação do *Overseas Film and Television Centre* dando continuidade ao trabalho da CFU.
- Conferência de Bandung.

-1957

- Independência da Costa do Ouro (atual Gana).

-1960

- Independência da Nigéria.

-1961

- Independência de Serra Leoa, Tanganica (atual Tanzânia) e Camarões (sul do Camarões britânico).

-1962

- Independência de Uganda, Quênia, Zanzibar (atual Tanzânia, em união com Tanganica), Niassalândia (atual Malawi) e Rodésia do Norte (atual Zâmbia).