



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

JORNALISMO

**NOLLYWOOD: O CINEMA NIGERIANO COMO
INSTRUMENTO DE CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE**

MARINA FERREIRA SOARES LEMOS GONZAGA

RIO DE JANEIRO

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**NOLLYWOOD: O CINEMA NIGERIANO COMO
INSTRUMENTO DE CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE.**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

MARINA FERREIRA SOARES LEMOS GONZAGA

Orientador: Prof.Dr. Paulo Oneto

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia Nollywood: O Cinema Nigeriano Como Forma de Construção de Identidade, elaborada por Marina Ferreira Soares Lemos Gonzaga.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof. Paulo Guilherme Domenech Oneto

Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ

Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. Dr. Fernando Souza Gerheim

Doutor em Letras pela UERJ

Departamento de Comunicação – UFRJ

Profa. Dra. Maria Guiomar Pessoa de Almeida Ramos

Doutora em Estudos Cinematográficos Audiovisuais pela Escola de Comunicação - USP

Departamento de Comunicação - UFRJ

Agradecimentos:

Gostaria de agradecer primeiramente à minha família. Pela paciência de escutar minhas reclamações nos “momentos Mafalda” e pelo incentivo diário para que eu cresça e amadureça. Até mesmo pelas broncas, que de vez em quando são necessárias. Sem vocês certamente eu não teria chegado aqui.

Obrigada também as três meninas que alegam meus dias: Aninha, Marcelle e Karina. Obrigada pelas conversas, pelas cervejas, pelos jantares e por estarem sempre presentes quando eu preciso.

À Paula, com quem divido grande parte dos meus objetivos. Obrigada pelas conversas sobre o futuro e pelas dicas trocadas às três da manhã.

Um agradecimento especial às minhas primas Marta e Érica pelas profundas conversas sobre o papel do cinema e por me fazer acreditar que a gente pode sim mudar as coisas. Vocês me inspiraram em cada palavra que escrevi.

Fica também um agradecimento à Luciana Medeiros e seu Vaio sem os quais com certeza esse trabalho não seria terminado.

Obrigada ao meu orientador Paulo Oneto pelas dicas e pelo apoio durante o tempo em que me dediquei a esse trabalho.

Por último, mas não menos importante, queria deixar um agradecimento especial à Arthur Hardiagon, por estar sempre disponível para me acalmar e ouvir os mais novos trechos do meu texto, mesmo que no fundo não entenda nada. Obrigada por sempre acreditar em mim. E obrigada por me mostrar que estar próximo não é necessariamente físico.

Por fim, a todos que contribuíram de alguma forma para a realização desse trabalho: meu sincero agradecimento.

FICHA CATALOGRÁFICA

GONZAGA, Marina Ferreira.

Nollywood: O Cinema Nigeriano Como Forma de Construção de Identidade. Rio de Janeiro, 2016.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.

Orientador: Prof.Dr. Paulo Guilherme Domenech Oneto

GONZAGA, Marina Ferreira. Nollywood: O Cinema Nigeriano Como Forma de Construção de Identidade. Orientador: Prof. Paulo Guilherme Domenech Oneto. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Esse trabalho procura relacionar o cinema e construção de identidades no contexto da pós-modernidade. Para essa análise tomaremos como objeto de estudo os gêneros da indústria cinematográfica nigeriana, a segunda maior do mundo em número de filmes lançados. Orientada pelos estudos de Stuart Hall e Mike Featherstone sobre as relações entre culturas locais e globais a seguinte pesquisa tem como objetivo entender o porquê do sucesso de Nollywood dentro da lógica das identidades nacionais. Tentando relacionar aspectos sociais à análise dos gêneros esse trabalho aborda principalmente os “Filmes da Diáspora” e os “Filmes Sobre Dinheiro”, gêneros de destaque na cinematografia do país. As considerações apontam para uma relação entre a abertura do país para a cultura estrangeira e uma reação cultural frente a essa invasão. Os filmes se inserem nessa dinâmica como forma de afirmação de identidade

Palavras-chave: Nollywood, cinema, identidade, globalização.

Conhecer a África pelos africanos poderia ampliar nosso entendimento, revertendo imagens estereotipadas de representação e contribuindo para um imaginário mais amplo sobre o continente. Poderia abrir-nos também para novas experiências e para a troca de vivências que poderiam nos mostrar novos meios de produção e distribuição de cinema que vão para além do modelo hollywoodiano. (Janaina Damasceno)

Sumário:

1. Introdução.....	1
2. Nollywood.....	6
2.1 A História de Nollywood.....	9
2.2 Os filmes de Nollywood.....	12
2.3 Repercussão dentro e fora do país.....	15
2.4 Novos Rumos.....	17
3. A identidade em questão.....	20
3.1 A evolução do conceito de identidade.....	20
3.2 Identidade Cultural na Pós Modernidade.....	22
3.3 A identidade e a Globalização.....	25
3.4 O Global x O local.....	28
4. O cinema como Instrumento de Construção de Identidade.....	33
4.1 O cinema nos Países em Desenvolvimento.....	35
4.2 A indústria Africana: Cinema de Autor e Nollywood.....	38
5. Os Gêneros Nollywoodianos e a Identidade.....	43
5.1 Get Rich Quick.....	43
5.2 Os Filmes da Diáspora.....	47
6. Considerações Finais.....	53
7. Referências Bibliográficas	56

1-INTRODUÇÃO

Desde a sua criação o cinema se tornou um forte instrumento de representação, busca por identidade e emancipação. Um filme não é somente estética. Suas imagens, sons, atores e histórias tem uma importância social muito forte e, por esse motivo, é necessário analisar o cinema e a indústria cinematográfica para além da arte. O cinema é uma forma de poder.

O problema é que na maior parte dos países as indústrias não tem força para competir com os grandes produtores cinematográficos, mais especificamente Hollywood. Os americanos são responsáveis por grande parte dos filmes que circulam internacionalmente. Por esse motivo Hollywood ocupa um lugar de extrema importância para a política (interna e externa) americana. Isso porque quase tudo o que conhecemos a respeito da América vem de seus filmes. Eles nos permitem emitir opiniões sobre as pessoas de Nova York ou da Califórnia sem ao menos ter estado lá. Tudo isso graças a enorme quantidade de imagens e referências que o audiovisual americano nos passa.

Nos países em desenvolvimento, a luta para produzir suas próprias imagens vem de muito tempo. Na África, por exemplo, já nos anos 60 uma geração de diretores decide pensar cinema como uma prática social, utilizando o audiovisual como instrumento de afirmação de suas identidades após a descolonização. Logo após a independência houve uma preocupação em se pensar a identidade na África, continente que foi dividido em vários países sem que para isso houvesse um processo de construção de nações como na Europa. Esses países foram formados a partir de fronteiras impostas por terceiros, misturando etnias diversas que muitas vezes tinham conflitos entre si. Os primeiros diretores africanos, embalados por um movimento que surgia em outros países em desenvolvimento, pretendiam criar uma estética africana que dialogasse com visões de identidade de pessoas que de fato faziam parte daquele continente. Eles queriam quebrar o estereótipo da África exótica e fazer um cinema voltado para a população local. Porém, o custo elevado de produção e a dependência de financiamento externo, juntamente com a rejeição de grande parcela da população tornaram o movimento, apesar de importante, restrito.

Nollywood aparece nesse contexto como uma indústria que conseguiu quebrar as barreiras da falta de representatividade e falta de recursos técnicos para começar a contar suas próprias histórias. Ela surgiu meio por acaso. Em 1992 um comerciante

precisava de um plano para vender uma pilha de fitas de vídeo estocada em seu depósito. A ideia foi fazer um filme simples para ajudar nas vendas. Funcionou. Vinte anos depois a Nigéria possui a segunda maior indústria cinematográfica do mundo. Os filmes estrangeiros têm pouquíssima penetração no país. A Nigéria se tornou o primeiro país na África, e um dos primeiros entre os países em desenvolvimento, a produzir grande parte das imagens que consome.

A influência do cinema no dia a dia é enorme. Os nigerianos assistem vários filmes por semana e o mercado acompanha esse ritmo, lançando novos títulos sem parar. Seu poder dentro do país é tão grande que há relatos que mesmo as zonas dominadas pelos grupos extremistas islâmicos (o Boko Haram é muito forte na Nigéria) abrem exceções para algumas filmagens.

Nollywood conseguiu alcançar um sucesso impressionante na Nigéria, mas também na África e na diáspora africana, apesar de extremamente criticado por sua superficialidade e pela falta de qualidade técnica. Para algumas pessoas, as histórias contadas nesses filmes faltam de uma visão crítica frente à sociedade. São comédias simples, filmes violentos, mas temas como o empoderamento feminino, a corrupção e uma análise crítica da colonização são pouco mencionados. A falta de importância em fazer um filme com boas imagens e um som claro também é criticada. Segundo algumas pessoas nollywood só serve para refletir o subdesenvolvimento de um país. Apesar dessa suposta superficialidade, esses filmes conseguem uma identificação dessas populações e por isso alcançam sucesso. Nollywood não se importa em agradar os grandes críticos do cinema mundial e nem mesmo em ser compreendido por espectadores no mundo inteiro.

Nollywood veio para suprir uma deficiência secular de imagens sobre a África com as quais as pessoas do continente se identifiquem. Os filmes são instrumento de construção de identidade, refletindo culturas que passaram muito tempo sendo mostradas somente com um olhar estrangeiro e ao mesmo tempo contribuindo para modificar essas culturas. É uma indústria feita e consumida por africanos. É claro que a linha entre ser um cinema local e acabar reproduzindo uma hegemonia que antes fora criticada por esses produtores é tênue. Para muitas pessoas Nollywood se comporta na África como Hollywood no resto do mundo. O sucesso é tão grande que acaba impedindo o crescimento de outras indústrias nacionais no continente.

A proposta desse trabalho é entender como se dá a relação entre cultura, identidade e cinema dentro do contexto de Nollywood, principalmente na perspectiva

dos gêneros desse cinema. Em nollywood a lógica dos gêneros é completamente diferente da ocidental. Ela reflete uma sociedade particular. Que relação é essa que leva um nigeriano a preferir um filme feito em três dias com uma câmera de celular do que um grande sucesso americano? Não me importa analisar os planos ou a direção dos filmes e sim entender quais as mensagens presentes nas histórias e como elas se relacionaram com as identidades presentes no cidadão nigeriano. O primeiro contato com um filme nigeriano nem sempre é fácil. Eles causam estranhamento. Porém, ao entender seu contexto eles podem se tornar uma grande fonte de conhecimento. Meu objetivo é encarar esses filmes como um fenômeno cultural e a partir disso entender como eles se relacionam com a população do país.

Essa pesquisa será feita com duas frentes: a revisão bibliográfica e a análise fílmica. Para entender Nollywood é preciso ver Nollywood. Os filmes estão, em sua grande parte, disponíveis na Internet. Em um primeiro momento me preocupei somente em ver a maior quantidade de obras possível, de todos os gêneros. Dessa pesquisa dois filmes foram escolhidos como grandes representantes de gêneros importantes, são eles *Osufia in London* e *Living in Bondage*. A parte da bibliografia é dividida entre os dois temas principais que dialogam nesse trabalho, a indústria nollywoodiana e a questão da construção de identidade.

No primeiro capítulo analisaremos o fenômeno indústria nigeriana. Serão levantados números, estatísticas dados importantes sobre ela. Essa análise é extremamente necessária, visto que grande parte das pessoas pouco ouviu falar sobre Nollywood. Para entender como esses filmes se relacionam com a identidade é preciso antes entender o que são exatamente esses filmes. Quais são os temas comuns, como eles são produzidos e qual é a estética mais utilizada e como eles se relacionam com os outros países e com a população da diáspora. Também falarei brevemente da onda surgida nos últimos anos e que pretende profissionalizar a indústria na Nigéria. Para esse primeiro momento utilizaremos principalmente os textos de Matthias Krings e Onookome Okome, especialistas no tema que possuem uma linha de pesquisa voltada para o caráter transnacional da indústria. Além disso, o trabalho de Pierre Barrot, pesquisador que mais se empenha em levantar números sobre a indústria. Vale ressaltar aqui que, devido a sua extrema informalidade, é muito difícil conseguir dados concretos sobre a indústria nigeriana. O mesmo filme pode ter um número de cópias completamente diferentes se perguntarmos ao produtor, ao pesquisador e a agência nacional de censura.

Em seguida, no segundo capítulo será abordada a questão da identidade. Se partirmos do princípio que a indústria funciona porque, de alguma forma, ela se relaciona com a identidade dos africanos, temos que entender o que é identidade. Primeiramente vou analisar a formação histórica desse conceito me baseando no livro de Stuart Hall (A identidade na Pós Modernidade). De onde veio a ideia de que temos poder como indivíduos e como a centralidade do ser humano, essencial para os iluministas, foi sendo deslocada até chegar a um a um completo deslocamento na pós modernidade. Em uma segunda parte vou levantar como a identidade acontece hoje em dia, mais especificamente a identidade cultural. Novamente baseado em Stuart Hall precisamos pensar em como uma identidade nacional é construída. Como podemos nos definir brasileiros, nigerianos ou franceses quando no fundo somos um grupo completamente heterógeno. Quais são os preceitos que nos fazem criar essa unidade e como eles foram construídos ao longo do tempo.

Explicados os conceitos de identidade e de identidade nacional é importante pensar como esses preceitos se relacionam com o mundo atual. Não existem mais fronteiras fechadas. O fluxo de pessoas e informações é constante. Nossa identidade foi fragmentada e deslocada e o mesmo aconteceu com a identidade cultural. Baseado principalmente no texto de Featherstone sobre a relação entre o local e o global essa parte do trabalho procura levantar algumas questões sobre esse tema. Será que formaremos uma grande cultura global ou as identidades locais ainda serão mantidas? Como Nollywood se encaixa nessa dicotomia? Nollywood não poderia existir fora desse processo. Ela é local e global. É uma resposta de um país a um fluxo desigual, mas ainda se insere fortemente na lógica da globalização.

No capítulo seguinte, “O cinema como instrumento de construção de identidade” os conceitos de audiovisual e identidade se unem. O cinema é uma forma de representação, e como tal, ele é um instrumento importante para a formação da identidade nacional. É por isso que países como os Estados Unidos investem tanto em sua indústria do cinema. As imagens carregam conotações. Independente de sua função, um filme sempre carrega a visão de mundo da cultura que o originou. Quando um nigeriano vê um filme de Nollywood ele também se vê nos rostos, no modo de falar e caminhar, nas paisagens e nas cores. Também será discutido como essa ideia de cinema como uma “arma” contra uma dominação se desenvolveu. Deleuze e Glauber já discutiam essa relação nos anos 60. O cinema de terceiro mundismo é um objetivo para as indústrias culturais dos países em desenvolvimento. Deleuze aponta o intelectual

como grande figura nesse processo. Glauber aponta a importância da estética para o mesmo. Uma estética da fome seria a resposta a uma opressão do colonizador. Como já dissemos anteriormente, esse movimento chegou até a África. Surgiram tentativas de pensar uma indústria e que serão levantadas com mais detalhes nesse momento. Ressalto, no entanto, que em nenhum momento esse trabalho se propõe a contrapor as duas formas de se pensar o cinema. Na minha visão elas são complementares. Nollywood atingiu o público, mas ela nunca seria possível sem os primeiros diretores que sonhavam com um cinema africano.

Para completar me proponho a pensar dois dos gêneros mais relevantes para esse cinema dentro da lógica de globalização e identidade. Para esse momento serão utilizadas principalmente a análise de Hayness sobre os gêneros nollywoodianos e a relação com a sociedade. Também a serão interpretados dois filmes chaves para a indústria. Primeiramente *Living in Bondage* vai servir como exemplo para pensar os chamados “*Get Rich Quick*”, ou , filmes sobre pessoas que querem ficar ricas rápido. O primeiro filme produzido por Nollywood deu também origem a um de seus gêneros mais importantes. Ficar rico rápido se utilizando de cultos sombrios é uma ideia que está fortemente presente no imaginário do país, e que surgiu em resposta a uma abertura econômica nas últimas décadas. O estranhamento do “dinheiro virtual” vindo de bolsa de valores e ações governamentais fez a população se voltar para o que havia de mais tradicional, a magia. Por último examinarei os filmes de diáspora. Gênero chave para a questão da pós-modernidade porque mistura fluxos, intercambio de culturas e as dificuldades de adaptação em um novo país. Para isso será analisado o filme *Osufia in London*, maior bilheteria da história da Nigéria e primeiro filme feito com a lógica da diáspora.

Através desses dois gêneros particulares é possível entender a riqueza dessa indústria e sua importância para a população. Os filmes seguem padrões bem fixos tanto em estrutura de roteiro quanto em direção de arte, fotografia e atores. Mas cada uma dessas etapas se relaciona de alguma forma com a identidade nacional. Desde as roupas, as relações familiares e sociais, os valores, os sonhos e até mesmo a cor de pele de seus atores. Nollywood é nigeriano.

2- NOLLYWOOD

Nollywood – corruptela irônica que se utiliza do N de Nigéria substituindo o H de Hollywood, a meca cinematográfica americana.- é a segunda maior indústria de cinema do mundo em número de filmes produzidos, ficando atrás apenas de Bollywood¹, designação que agrega toda a produção indiana feita, sobretudo, a partir de Bombaim, daí o B inicial. Ainda pouco conhecida fora da África, a indústria nigeriana é diferente de tudo o que conhecemos a respeito de produzir, vender e pensar filmes. Nollywood é um mundo em ebulição. Em vinte e três anos de existência se tornou a segunda maior fonte de empregos no país, com um milhão de pessoas² trabalhando diretamente com os filmes, movimentando uma renda 3,3 bilhões de dólares³. Nollywood é africana e é para os africanos. Os filmes representam, com um olhar endógeno, um continente que, durante séculos, foi representado somente por uma visão estrangeira. Para além dos fatores econômicos que levaram ao crescimento dessa indústria, a proposta desse trabalho é analisar como a identificação com as histórias pode criar um cinema capaz de sensibilizar um continente inteiro.

É impossível pensar Nollywood sem se entender um pouco de onde essa indústria se encontra. A Nigéria é o país mais populoso da África – com cerca de 140 milhões de habitantes –, caracterizado pela diversidade de cunho étnico, cultural e religioso. Em seu território se encontram pelo menos 250 grupos étnicos diferentes, dos quais os principais são os Hausa (29%), os Igbo (18%) e os Iorubá (21%)⁴. O inglês é a língua oficial, porém boa parte da população ainda se comunica em dialetos. Sobre as religiões, o país está dividido principalmente entre o Cristianismo (47,2%) e Islamismo (42%)⁵. O culto das religiões tradicionais também é praticado por 10,5% da população. Em um país com tantas faces diferentes e uma população tão expressiva, produzir suas próprias imagens era, antes de tudo, buscar por uma identidade própria. E é nesse momento que aparece Nollywood.

¹Disponível em: <http://fortune.com/2015/06/24/nollywood-movie-industry/?iid=sr-link1>. Acesso em 17/10/2016

²Disponível em: <http://www.senat.fr/ga/ga87/ga8711.html>. Acesso em: 20/09/2016

³Disponível em: <http://www.theglobeandmail.com/arts/awards-and-festivals/tiff/nigerias-nollywood-film-industry-in-the-spotlight-this-year-at-tiff/article31668490>. Acesso em: 29/09/2016

⁴Disponível em: <http://travel.nationalgeographic.com/travel/countries/nigeria-facts/>. Acesso em: 19/09/2016

⁵Disponível em: <http://www.suapesquisa.com/paises/nigeria/>. Acesso em 20/09/2016

Pierre Barrot (2010)⁶ afirma que “é mais difícil tirar água de pedra do que encontrar dados precisos sobre a indústria nigeriana devido a sua extrema informalidade.” Atualmente estima-se que sejam 300 produtores fazendo entre 1500 e 1800 filmes por ano, ou seja, uma média de pelo menos 30 lançamentos por semana. E esse número vem crescendo de forma exponencial desde o surgimento oficial de Nollywood em 1992.

Mas, para além da quantidade exorbitante de filmes produzidos por ano, o que é especial sobre Nollywood é a forma como essa indústria pensa o cinema. Em primeiro lugar, não há praticamente nenhuma sala de exibição no país. Por esse motivo, diferentemente da tradição da película, os filmes nollywoodianos foram feitos usando tecnologia de vídeo. A intenção era fazer filmes populares, vistos em casa em telas pequenas, se opondo a noção de cinema que nós temos, onde o telão e os grandes festivais são o objetivo maior da distribuição. E a estratégia funcionou. Hoje em dia, em uns país onde a renda per capita gira em torno de apenas US\$ 6.351⁷ (contra, por exemplo, os R\$ 1.113,00 do Brasil), 67% das casas nigerianas possui pelo menos um aparelho de vídeo para acompanhar os últimos lançamentos. “Isto significa que existem mais casas com DVDs do que com geladeiras ou água potável”⁸ (BARROT *apud* HAYNES, 2016,p.38)

A necessidade de se fazer filmes em vídeo rege toda a indústria do cinema. Nos grandes mercados, como, por exemplo, o *Balogun Market*, em Lagos, centenas de vendedores se espalham em pequenas tendas vendendo os lançamentos da semana. E com a distribuição feita de forma tão pouco organizada a pirataria ganha cada vez mais espaço. Pratt (2015) afirma que em 2013 a UNESCO excluiu Nollywood de sua análise de mercados de cinema emergentes exatamente pelo nível de informalidade e de pirataria presente na indústria. Estima-se que de cada cópia legal sejam feitas em média de cinco a dez exemplares piratas. “70% das perdas de receitas nos filmes nigerianos são devido a pirataria” (PRATT, 2015, p.73)⁹.

Com a concorrência das cópias pirateadas e um público majoritariamente pobre, os produtores precisam arrumar formas de criar filmes baratos. Um filme em DVD pode

⁶.Disponível em: <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/nollywood-comment-le-nigeria-produit-dix-mille-films-en-quinze-ans#intertitre-6>. Acesso em: 10/09/2016. Tradução da Autora. “Il est plus facile d'extraire de l'eau d'un caillou que d'obtenir des chiffres fiables sur la production vidéo nigériane”

⁷. Disponível em: <http://www.suapesquisa.com/paises/nigeria/>. Acesso em 20/09/2016

⁸. Tradução da autora. “Pierre Barrot cites a 2003 survey that found that 67 percent of urban households had VCRs or DVD players, more than had refrigerators or potable tap water”.

⁹.Tradução da autora. “About 70% of lost revenues in Nigerian film are due to piracy.”

ser comprado em Lagos por pouco mais de dois dólares. O lucro dos filmes está ligado diretamente ao número de cópias vendidas. Mas esse é outro dado difícil de confirmar. “Em 2004 a média da venda dos filmes foi avaliada em 16000 cópias pelo ministro da informação e à 500000 pelo produtor Francis Onwochei durante o Fórum de Jovens Cinemas em Berlim” (BARROT, 2010)¹⁰. O maior sucesso de Nollywood, *Osuofia in London*, lançado em 2003, vendeu 800 000 exemplares. Um número impressionante para uma população de 140 milhões de habitantes.

Para conseguir vender um filme por um preço tão baixo os produtores nigerianos precisam repesar o que é ou não prioridade na hora de montar um orçamento. Um filme custa em torno de 15 000 e 30 000 ¹¹euros para ser feito. “Em outras palavras, um filme Nollywoodiano não custa mais de três ou quatro segundos de um grande blockbuster americano” (BARROT, 2010)¹².

Cada longa metragem leva média de sete a dez dias para ser filmado. Os atores frequentemente fazem mais de um filme ao mesmo tempo e os diretores pulam de um projeto à outro sem grandes pausas. No documentário de Ben Addelman, *Nollywood Babylon* (2008), por exemplo, a equipe acompanha um dos maiores diretores dessa indústria, Lancelot, que em 2008 já estava indo para seu 175º filme. A atriz Rita Dominic, uma das grandes estrelas da indústria, apareceu em mais de sessenta filmes em sua carreira, segundo seu agente. Mas uma busca no IMDB (*Internet MovieDatabase*) que a atriz esteve presente em pelo menos 157 filmes, sendo que em 2006 ela estrelou 26 filmes sozinha¹³. Para efeito de comparação, Woody Allen, que faz um filme por ano nos EUA, tem 50 filmes em cinquenta anos de carreira, como diretor. No Brasil do auge da pornochanchada, possivelmente o momento de maior vigor industrial do cinema nacional, um diretor como Jean Garrett, um dos mais produtivos, realizou 18 filmes em onze anos, entre 1975 e 1986.

¹⁰. Disponível em: <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/nollywood-comment-le-nigeria-produit-dix-mille-films-en-quinze-ans>. Acesso em: 15/09/2015. Tradução da autora. “La diffusion moyenne d'un film a pu être évaluée, la même année [+], à 16 000 copies vidéo par le ministre de l'Information et à 50 000 par le producteur Francis Onwochei intervenant au Forum des jeunes cinémas de Berli”

¹¹. Disponível em: <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/nollywood-comment-le-nigeria-produit-dix-mille-films-en-quinze-ans>. Acesso em 17/10/2016U

¹². Disponível em: <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/nollywood-comment-le-nigeria-produit-dix-mille-films-en-quinze-ans>. Acesso em: 15/09/2015. Tradução da autora. “Un filme ne coûte plus que trois ou quatre secondes d'un blockbuster américain”

¹³Disponível em: <http://www.theglobeandmail.com/arts/awards-and-festivals/tiff/nigerias-nollywood-film-industry-in-the-spotlight-this-year-at-tiff/article31668490/>. Acesso em: 20/09/2016. Tradução da autora. “According to Dominic’s publicists, the 41-year-old actress has appeared in more than 60 films in her career. But a more comprehensive source, the Internet Movie Database, lists her as appearing in 157 films – including a staggering 37 movies in 2006 alone.”

O sucesso de Nollywood e suas grandes estrelas levaria, inevitavelmente, à criação de suas próprias premiações. Em 2011 foi criado o NAFCA -*Nollywood and African Film Critics Awards*- conhecido também como o Oscar Africano. A premiação, que acontece nos Estados Unidos, é composta de 47 categorias diferentes. Apesar da maior parte dos prêmios oferecidos não fugir muito a regra das grandes competições do cinema (melhor ator, melhor diretor, melhor roteiro...) é interessante notar que existe uma subcategoria para filmes da diáspora, feitos por nigerianos vivendo fora de seu país. Mais de 500 mil pessoas assistam a premiação todos os anos.¹⁴

2.1-A História de Nollywood

A África foi integrada no circuito internacional do cinema há mais de cem anos. Em 1903 já há relatos de exibições feitas em Lagos. Mas essa integração veio de forma unilateral. Durante muito tempo os africanos consumiam cinema, porém, não existia dinheiro suficiente para dar conta do aparato técnico e da infraestrutura que o cinema em película necessitava. E isso impedia que eles conseguissem produzir seus próprios filmes.

Durante a época colonial os filmes importados eram escolhidos, em sua maior parte, para atender a uma elite colonial. Após esse período houve uma tentativa de criação de uma indústria. O cinema de autor africano, surgido no final dos anos 60, pretendia criar uma estética e uma linguagem que dialogassem com os problemas do continente contribuindo para a formação de identidade de países que acabaram de se tornar independentes. Porém, a enorme dependência no financiamento internacional (vindo principalmente da França) e a falta de empatia da população fizeram essa tentativa fracassar.

Foi o vídeo o responsável por tornar a Nigéria um dos primeiro países africanos a ter uma produção cinematográfica relevante. Antes do surgimento de Nollywood, no início dos anos noventa, o cinema no país tinha uma produção quase insignificante, que surgiu nos anos 70 e que, “pouco tempo depois da eclosão já apresentava sinais de agonia”¹⁵(BALOGUN *apud* BARROT, 2005, p.8). Entre 1970 e 1992 o país havia produzido cerca de cem filmes em celuloide. Inseridos numa lógica de cinema de autor pós-colonial, os poucos filmes lançados no período eram mal distribuídos, tinham pouca

¹⁴ Disponível em: <http://africanafca.com/aboutus.htm>. Acesso em: 18/10/2016

¹⁵. Tradução da autora. “A peine éclos, montre déjà des signes d’agonie.”

apelo junto à população e eram raramente elogiados pela crítica. O mercado era dominado por filmes americanos, principalmente de ação, e pelos musicais de Bollywood. Nas principais cidades, como Lagos, existiam grandes cinemas como o Rex e o Odeon.

Mas no início dos anos 80 houve uma grande mudança de cenário. Devido a recessão econômica causada pela crise do petróleo e a violência dos conflitos étnicos o público foi se afastando das salas de cinema. Muitos desses espaços acabaram dando lugar a grandes igrejas e depósitos. E os poucos que restaram sofriam com falta de estrutura e de segurança. O vídeo se tornou uma opção. O público assistia principalmente a fitas importadas de viagens ao exterior e cópias piratas vendidas nos grandes mercados. *Balogun* (2007) relata que o filme *Gandhi* de Richard Attenborough já podia ser encontrado nas ruas de Lagos antes mesmo de seu lançamento na Europa. Além disso, criou-se uma cultura de filmar eventos importantes (casamentos e cerimônias familiares). Surgiram empresas especialistas em se produzir esse tipo de vídeo, que normalmente tinham péssima qualidade. Era a atmosfera perfeita para o início de Nollywood.

Neste cenário, em 1992, o comerciante Kenneth Nnebue, que estava com problemas para vender milhares de fitas em branco que se acumulavam em seu estoque decidiu que fazer um filme seria a melhor solução. Dirigido por Chris ObiRapu, escrito pelo próprio Kenneth Nnebue e produzido por Okechukwu Ogunjifor *Living in Bondage* se tornou o marco inicial para o que conhecemos como Nollywood. O filme, que narra a história de um jovem simples, Andy Okeke, que para se tornar rico e bem sucedido acaba entrando para uma seita satânica, jurando fidelidade ao diabo e matando sua própria esposa.

Living in Bondage foi a prova de que o mercado em vídeo poderia funcionar. O filme rapidamente vendeu 750,000 cópias. Além disso, se tornou referência para os roteiros de sucesso na Nigéria. Os filmes que vieram depois desse sucesso acabam repetindo temas como ambição, riqueza, traição e magia. O lado sobrenatural, essencial para a saga de Andy Okeke funciona como uma forma especial de afirmação de identidade, porque “a confirmação da autenticidade da magia africana como um componente cultural pouco conhecido pelo ocidente torna-se uma arma de resistência”(BALOGUN *apud* SANTOS L.A, 2009, P.6).

Após 1992 houve a eclosão da indústria. Filmes começaram a surgir de todas as partes. Dez anos depois já existiam 15000 videoclubes no país. A tabela de Pierre Barrot

demonstra o crescimento da indústria em seus primeiros anos. Nota-se a explosão ocorrida na produção de filmes após a adoção do modelo nollywoodiano. Nollywood permitiu à Nigéria de produzir milhares de filmes por ano, em contraste com grande parte da África Subsaariana (excluído a África do Sul) que "produziu menos de cem filmes entre 1964 e 2006"¹⁶ (HAYNESS, 2016, p.21)

Figura 1:

Nombre de films produits en vidéo au Nigeria

films	3	177	233	214	356	389	589	843	975	761	1082	1711	1535	1588	1770
années	1995	1996	1997	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008

Número de filmes produzidos em vídeo na Nigéria. Fonte: Ina Global¹⁷

Mas a importância do surgimento dessa indústria não aparece somente nos números. Nollywood veio de uma demanda específica.

Uma enorme necessidade de imagens que refletissem a identidade nacional foi responsável pelo desenvolvimento da produção de vídeo como única forma possível e produção de imagens no contexto econômico do país. (BALOGUN In MELEIRO, 2007,p.197)

A indústria nigeriana conseguiu que, em um país onde a desigualdade social separa abruptamente dois mundos, o dos ricos e o dos pobres, uma mesma imagem satisfaça toda a população. “Nollywood e tudo o que ela representa, proclama claramente a sua importância na vida das pessoas - ricas e pobres” (OKOME, 2007, p.12)¹⁸. Isso tudo apesar das críticas externas em relação à baixa qualidade dos filmes. Pode ser que essa aceitação seja a grande prova de que o cinema nigeriano trata da construção da identidade de um país. Identidade essa que será analisada mais a frente nesse documento.

¹⁶ . Tradução da autora. “Africa) produced fewer than four hundred celluloid fictional feature films between 1964 and 2006”

¹⁷ Disponível em: <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/nollywood-comment-le-igeria-produit-dix-mille-films-en-quinze-ans>

¹⁸ Tradução da autora. “Nollywood and all that it stands for, clearly proclaims its importance in the life of the people—rich and poor.”

2.2- Os filmes de Nollywood

Os filmes de Nollywood são, em sua maior parte, urbanos. Os enredos falam de aspectos comuns do universo nigeriano com uma forte intensidade dramática: violência, sexo, romance, doença, traição, dinheiro, emancipação da mulher e magia. O formato normalmente é o melodrama, porém os elementos sobrenaturais são quase obrigatórios no decorrer da história. E se houver, além disso, uma oportunidade de colocar efeitos especiais, você terá um filme nigeriano perfeito.

As obras falam diretamente com seu público. Isso quer dizer que não há mediadores externos como os grandes polos de cinema mundial ou a opinião da crítica internacional. Desta forma, não interessa aos diretores tratar de tribos distantes ou da vida animal na savana. Os roteiros giram em torno de pessoas comuns. Adia Ofimon, escritor nigeriano fala em entrevista para o filme *Nollywood Babylon* (2008): “As pessoas querem contar histórias, e é ainda mais emocionante quando a história é a deles mesmos”¹⁹

Os filmes, na maior parte das vezes, falam sobre transgressões das normas sociais. Os protagonistas são guiados por uma série de desejos e compartilham sentimentos muitas vezes vividos pelos próprios expectadores (querer ser rico, desejar a mulher do próximo...), mas que são levados ao extremo: “o personagem não deseja uma mulher qualquer, e sim a mulher de seu melhor amigo, o outro para ficar rico tem que matar os pais” (KRINGS & OKOME, 2007,p.16)²⁰. Eles costumam ter uma carga emocional muito intensa. Há relatos de expectadores que tiveram que desligar a televisão durante a exibição por não aguentarem a tensão.

Em relação aos gêneros Jonathan Hayness (2016) afirma que é difícil encaixar um filme nigeriano a um formato já conhecido pelo público ocidental (drama, romance, policial) devido às temáticas pouco comuns nas outras partes do mundo, ao seu caráter melodramático e à forma com que são recebidos pelo público. Mais à frente analisaremos, de maneira mais aprofundada, alguns dos principais gêneros e o porquê

¹⁹.Tradução da autora. “People wants to tell history. And it’s more exciting when it is their own story.

²⁰. Tradução da autora. “Men or women thus lust not just after anyone, but their best friend’s wife or husband. Others don’t just aspire to become rich, but are willing to sacrifice family members to make this dream a reality.

da sua importância frente à sociedade. Porém, para facilitar a compreensão, usaremos nesse trabalho a classificação criada por Hayness para analisar os filmes. O autor classifica os principais tipos de filmes em categorias: os filmes envolvendo rituais para conseguir dinheiro, filmes sobre mulheres poderosas, filmes para a família, épicos, filmes violentos, comédias, filmes políticos e filmes sobre a diáspora - feitos por imigrantes nigerianos vivendo na Europa e nos Estados Unidos.

Mesmo tendo o conteúdo dos filmes como principal atrativo para os espectadores e suprindo, até certo ponto, a ausência de produções que apresentem perspectivas africanas para africanos, vale ressaltar que para muitos dos envolvidos na indústria cinematográfica, os filmes nigerianos não são vistos necessariamente como arte ou como expressão social. Existe uma forte crítica vinda principalmente dos intelectuais do país, a respeito da indústria. Segundo eles os filmes nollywoodianos, principalmente os dramas históricos, ajudam a perpetuar a ideia de uma África selvagem e primitiva. Há pessoas que acreditam que as impressões que esses filmes criam sobre seus países de origem pode gerar um dano incurável. Segundo Okome e Krings (2007), a *National Film and Censor Board of Nigeria* - o órgão do governo responsável por tentar organizar o conteúdo audiovisual - fez longa lista dos chamados “temas subversivos” que incluía fetichismo, venda de mulheres, vuduísmo, feitiçaria, homossexualismo (sic), e rituais de sacrifício.

Além disso, em um país onde centenas de lançamentos saem todo o mês é preciso manter o público fiel. Para isso os produtores apelam para duas estratégias principais: um sistema de estrelas muito forte, onde grandes atores funcionam como um chamariz para os filmes e também a utilização de sequências. Os filmes muitas vezes terminam no meio de uma cena forte e o espectador tem que esperar algumas semanas para comprar a próxima parte.

Um dos maiores aliados dos produtores é a forte liberdade da indústria. Não há razão para um filme que será comprado para ser visto em casa de abordar de forma consensual um sujeito, agindo sempre de acordo com os valores nacionais. Para ganhar o público é preciso chocar, impressionar e seduzir os espectadores. Contrariamente ao que se passa em programas de televisão, os filmes não tem pudores ao abordar temas polêmicos como a corrupção, violência e fanatismo religioso.

Eles não têm motivos para se questionar sobre o impacto dos filmes. Aquela cena é muito violenta e pode chocar as crianças? Não importa

essa cena não é para ser vista por eles. Cabe aos pais tomar as precauções. Os produtores de filmes em vídeo podem lavar suas mãos. (BARROT, 2005, P.47)²¹

A maior parte dos filmes é falada em inglês, mas há uma porcentagem das obras feitas especialmente para cada uma das grandes etnias. Nos grandes mercados é possível achar filmes falados em Haoussas, Yorubas e Edos, Lijaw, Kanuri, Ibibio e Tiv.

A respeito dos filmes pensados para etnias específicas, existe um debate se eles devem ou não ser considerados como parte de Nollywood. Para muitos críticos Nollywood se restringe aos filmes falados em inglês e produzidos em Lagos, Onitsha, Asaba, Egnu e Aba. Para outros, esses filmes devem ser considerados gêneros dentro de uma indústria maior.

Os Haussa controlam o outro grande polo da indústria no país, Kano, que fica ao norte de Lagos. Com a grande maioria da população muçulmana, Kano produz filmes com uma forte influência da dança e do canto, no estilo Bollywoodiano. Já os Yorubá, que têm uma tradição ligada ao teatro itinerante, possuem uma relação ambígua quanto ao modelo imposto por Lagos. Seus filmes tratam especificamente a cultura e dos hábitos dessa etnia. Para esse trabalho iremos utilizar o conceito de Nollywood como o conjunto de todas as obras cinematográficas produzidas no país depois de 1992 apesar de suas diferenças estéticas.

Em relação à qualidade técnica dos filmes, ela é tão baixa que fica quase impossível exibir um filme nollywoodiano em um grande festival ao redor do mundo. Mesmo os programadores de televisão locais encontram dificuldades para reproduzir o filme com imagem e som aceitáveis. “Às vezes não existe nem mesmo a cópia original do filme, que acaba sendo reciclada antes mesmo do lançamento” (BARROT, 2010)²²

Como surgiu de maneira completamente espontânea, a indústria nigeriana não contou, durante muito tempo, com o *know-how* de seus técnicos, que muitas vezes nunca tinham feito nenhum curso sobre o assunto. Além disso, a falta de dinheiro não permitia grandes investimentos em materiais profissionais. Os filmes são gravados em câmeras simples e até mesmo em celulares. Os microfones são de baixa qualidade. Os problemas com a energia elétrica são frequentes (apagões, equipamentos queimando...)

²¹. Tradução da autora. “Telle scène particulièrement violente pourrait choquer gravement les enfants ? Peu importe, elle n’est pas censée être vue par eux. Aux parents de prendre leurs précautions... Le producteur de films « directs-vidéo est amené à se laver les mains”.

²². Tradução da autora. “Parfois, il n’y a même plus de master, la cassette ayant été recyclée après la sortie vidéo !”

e por essa razão os diretores costumam preferir a iluminação com luz natural. A pós-produção, feita normalmente em computadores comuns resulta em um filme com uma mixagem de som quase inexistente, imagens de baixa qualidade, mal iluminadas e sem correção de cor.

2.3- Repercussão dentro e fora do país

Outro dado impressionante sobre essa indústria é o seu poder de difusão no continente africano. Nollywood não se restringe à Nigéria. Seus filmes se espalharam pelos países vizinhos e chegaram aos imigrantes na Europa e na América. Muitos pesquisadores justificam a popularidade do cinema nollywoodiano pela afinidade cultural entre o que é representado na tela e o universo em que vivem os espectadores. Mesmo em outros países ou entre os imigrantes africanos vivendo em outros continentes é possível criar essa relação. Comparada aos filmes americanos, a cultura nigeriana de fato apresenta mais familiaridade para os africanos. “Nollywood é importante para sua audiência porque trata de temas contemporâneos relacionados aos elementos que formam a África atual” (MBEMBE *apud* KRINGS e OKOME, 2007, p.13)²³

Entre os imigrantes esses filmes tem o poder de reconectar as pessoas com sua terra natal em um sentido mais literal. As histórias são repletas de símbolos e discursos que são familiares.

Para aqueles que vivem na Itália há décadas usam os filmes nigerianos para refletir criticamente sobre a cultura de sua terra natal, se distanciando de alguns valores culturais e reafirmando outros, que ainda são considerados apropriados em seu novo ambiente. (KRINGS; OKOME, 2007, p.6)²⁴

Em países com uma história colonial marcada pela escravidão, como Barbados, os filmes nigerianos também ganham muitos adeptos. Segundo Jane Bryce (2007) o sucesso de Nollywood nesse país se explica tanto por uma ligação da origem de grande parte da população quanto por um sentimento em comum de subdesenvolvimento. Os

²³ Tradução da autora. “Nollywood matters to its audiences because it is concerned with contemporary topics that constitute the “thickness of which the African present is made,”

²⁴ Tradução da autora. “Those who have lived in Italy for decades use Nigerian video films to critically reflect upon the culture of their former homeland, thus distancing themselves from certain cultural traits while reaffirming the validity of others still considered appropriate in the new environment.”

filmes tem um poder de transportar as pessoas para uma suposta terra natal “ainda marcada por um sentimento nostálgico e heróico”. (BRYCE, 2007, P.230)²⁵

Já no continente africano os filmes nigerianos conquistaram milhões de seguidores e mudaram a forma de ver e de se fazer cinema. Os temas e valores, comuns a muitos países, além de um elenco inteiro formado por africanos faz com que esse cinema seja familiar à muitas pessoas.

Mas não foi somente pelas similaridades que esses filmes se tornaram conhecidos. As diferenças culturais são igualmente importantes para esse sucesso. Em muitos países os filmes se tornaram uma forma para os indivíduos de se distinguirem das normas sociais.

Costureiras congolezas recebem o tempo inteiro pedidos de saias e vestidos no estilo nigeriano, novos prédios em Kinshasa foram inspirados na arquitetura vista nos filmes da Nigéria, nomes de atores e personagens nigerianos se tornaram apelidos comuns no Quênia e estudante Sul Africanos começaram a imitar o sotaque inglês nigeriano para definir-se além de seus compatriotas (KRINGS & OKOME, 2007, p.5)²⁶

Os filmes nollywoodianos não são interpretados da mesma forma em todo o continente. Eles possuem funções diferentes para audiências diferentes. Segundo Katrien Pype (2007) no Congo, onde existe uma igreja evangélica poderosa e carismática, os filmes são exibidos pelos pastores durante os cultos e em seus canais de TV, servindo como parábolas audiovisuais. Okome (2007) afirma que na África do Sul os mesmos filmes têm como função a conexão com um passado nostálgico pré apartheid.

Apesar de terem assumido esse caráter transnacional esses filmes ainda apresentam dificuldades, principalmente referentes à cultura e à língua, para chegar a algumas localidades. Na Tanzânia, por exemplo, existem narradores profissionais que

²⁵. Tradução da autora. “remains a contested figure in the popular imagination, as often negative as it is nostalgic and heroic.”

²⁶. Tradução da autora. “Congolese seamstresses receive requests to sew dresses and skirts in Nigerian styles, new buildings in Kinshasa are inspired by architecture seen in Nigerian video films names of Nigerian actors and film characters have become templates for nicknames in, and South African students even consciously mimic the Nigerian English accent to set themselves apart from their fellow countrymen”

mediam os filmes ao vivo. “Acrescentando detalhes e apimentando os filmes, eles adaptam o filme para uma realidade local” (KRINGS & OKOME, 2007, P.8).²⁷

Em alguns contextos esses filmes chegam até mesmo a serem editados para evitar um choque cultural muito grande. É o caso dos filmes de terror, muitas vezes relacionados à religião católica. No norte da Nigéria os clérigos são simplesmente substituídos por sacerdotes muçulmanos. Porém, membros da igreja lutando contra forças do além como bruxas e vampiros ainda é um tabu para a religião muçulmana. Por isso, em países mais conservadores como a Tanzânia, esses filmes têm que ser completamente reeditados.

Por outro lado, existem críticas em relação a essa expansão. Para muitos pesquisadores, Nollywood se comporta na África como qualquer cinema hegemônico no resto do mundo. Isso quer dizer que ele dita a forma, a estética e a narrativa de tudo que é produzido no resto do continente. E para muitos cineastas no continente fica quase impossível criar uma estética própria, já que ignorar os preceitos de Nollywood, principalmente quando falamos em cinema popular, é quase impossível.

Na República Democrática do Congo, por exemplo, o Ministério da Informação e Mídia decidiu controlar a entrada dos filmes nigerianos no país. Segundo Godefroid Bwit Lumisa (*apud* KRINGS & OKOME, 2007) ,surgiram milhares de reclamações de companhias de teatro que argumentavam que esses filmes com histórias melodramáticas e efeitos especiais foram a causa do declínio do financiamento para as peças teatrais. Em Gana, onde já existia uma indústria cinematográfica anterior a Nollywood, o cinema nacional passou por uma grave crise. A audiência preferia os filmes vindos da Nigéria, tanto pela forma, quanto pelo conteúdo. “Isso só mudou quando os diretores Ganenses adotaram a estética (roupas e locações luxuosas e efeitos especiais) e as narrativas (feitiçaria) de Nollywood”. (KRINGS & OKOME, 2007, P.11).²⁸

2.4- Novos Rumos

Após vinte anos de filmes feitos com orçamentos baixos e sem qualidade suficiente para circular nos grandes festivais, um grupo de diretores nigerianos decidiu

²⁷ Tradução da autora. “Adding observations with local inflections and personal commentary to “spice up” the movies, they are adapting the stories to a local reality”

²⁸ Tradução da autora. “This only changed when Ghanaian filmmakers adopted Nollywood aesthetics (opulent costumes and sets and special effects) and narratives (witchcraft) and began producing films in vernacular languages.”

que iria mudar os padrões e fazer filmes grandiosos. É o surgimento da *New Nollywood*, que apesar de extremamente recente, já vem provocando debates sobre os novos rumos do cinema no país.

New Nollywood nasceu de uma preocupação com os aspectos ineficientes de Nollywood, como a batalha contra a pirataria e a qualidade técnica dos filmes, e da necessidade de se pensar novas aspirações para esse cinema. Esses novos diretores, que incluem *KunleAfolayan, ObiEmelonye, JetaAmata, Stephanie Okereke e Mahmood Ali-Balogun* se preocupam com orçamentos baixos, com o fato de seus filmes não serem levados a sério no exterior, com a pirataria e com uma quantidade absurda de filmes medianos saturando o mercado.

Os filmes são consideravelmente mais caros, chegando a quase o triplo do que era investido. contando com grandes investidores e até mesmo coproduções internacionais. E o processo de produção não precisa durar no máximo dez dias. Os técnicos, muitos deles formados pelos cursos de cinema abertos após o boom da indústria, já possuem muito mais conhecimento e, devido a todos esses fatores, os filmes têm uma qualidade infinitamente maior.

Os efeitos dessa nova onda já podem ser sentidos dentro e fora do país. Este ano, pela primeira vez desde o surgimento de Nollywood, um filme nigeriano foi convidado para participar de um grande festival internacional. O Festival de Toronto selecionou oito produções do país. *76*, de IzuOjukwu, *The Arbitration* de NiyiAkinmolayan, *Taxi Driver* de OkoAshewoby Daniel EmekeOriahi, *Just NotMarried* de Uduak-Obong-Patrick, *Okafor's Law* de OmoniOboli, *Green White Green* de Abba Makama, *The WeddingParty* de KemiAdetiba e *93 Days* de Steve Gukas. Para Cameron Bailey, diretor artístico do festival “Uma nova geração de cineastas está nascendo para desenvolver e desafiar Nollywood”²⁹. Os filmes selecionados para o festival ainda contam com orçamentos pequenos segundo os parâmetros de Hollywood, mas enormes comparados a outros filmes nigerianos. O drama *76*, por exemplo, custou três milhões de dólares e teve a ajuda da rede de TV *Africa Magic*.³⁰

Atualmente existem 25 cinemas em todo o país, a maior parte inaugurada nos últimos dez anos. Apesar de mínima, a presença das salas de exibição pode ser o grande

²⁹. Disponível em: <http://www.theglobeandmail.com/arts/awards-and-festivals/tiff/nigerias-nollywood-film-industry-in-the-spotlight-this-year-at-tiff/article31668490/>. Acessado em: 29/09/2016. Tradução da autora.” A new generation of filmmakers is emerging to both advance and challenge Nollywood”

³⁰. Disponível em: <http://qz.com/780233/how-nollywood-got-ready-for-its-close-up-on-the-global-film-festival-stage/>. Acessado em 30/09/2016

ponto de virada da a indústria, obrigando os filmes a passarem em uma tela de cinema antes de chegarem aos DVDs. O maior sucesso segundo esse novo modelo é *30 days of Atlanta*, uma comédia romântica lançada em 2014 e que faturou \$434,000, o maior lucro em toda a história do cinema nigeriano.

Além dos cinemas, as plataformas de VOD também têm tido grande influencia nessa nova onda. O iROKOTv, maior site de filmes em toda a África e um dos elementos chaves para a popularidade “Alguns sites africanos pagam até 25 mil dólares pelo direito de exibir um filme de Nollywood”(YORK, 2016)³¹. Até mesmo Itunes e Netflix se renderam à indústria. No Netflix Brasil, por exemplo, podemos encontrar os dramas *Forgetting June* de Ikechukwu Onyeka, *Finging Mercy* 1 e 2, do diretor Desmond Elliot, as comédias românticas *Flower Girl*, de Michelle Bello, e *Fifty*, de Biyi Bandele, o romance *Matter Arising*, de Pascal Amanfo, o thriller *October 1*, de KunleAfolayan e o drama histórico *Metade de um Sol Amarelo*, de BiyiBandel

Porém, o efeito da Nova Nollywood pode não ser inteiramente positivo. Para muitos críticos, esses filmes podem causar uma segmentação social no mercado cinematográfico.

Há um muito a se falar sobre valores baixos de produção, mas eu sempre lembro as pessoas que, até um certo ponto, a facilidade para fazer esses filmes é exatamente a razão para seu sucesso. As audiências estavam abertas e muita gente mergulhou nessa forma de fazer cinema. Primeiro veio a história, a cultura e as conexões. As pessoas estavam menos preocupados com forma, alianças e instituições (SACCHI apud PRATT, 2015,p.75)³²

Isso quer dizer que, apesar da forma especial de se dirigir, produzir e distribuir filmes no país, as histórias sempre possuíram um apelo muito grande na população. E que “audiências com pouco poder aquisitivo (grande parte da população nigeriana) podiam acessar filmes com os quais se identificavam com um preço muito baixo” (PRATT, 2015, p. 76).

³¹. Disponível em: <http://www.theglobeandmail.com/arts/awards-and-festivals/tiff/nigerias-nollywood-film-industry-in-the-spotlight-this-year-at-tiff/article31668490/>.”Some African websites pay as much as \$25,000 for the right to stream a Nollywood film. “. Acessado em 28/09/2016

³² Tradução da autora. “There’s a lot of talk about low production values but I always remind people that, up to a certain point, the low entry barrier to make these films is exactly the reason for [their] success [...] Audiences were very forgiving, a lot of people jumped in. First came the story, the culture [and the] connection(s) and people were less worried about [form, guilds and institutions]”

3 – A IDENTIDADE EM QUESTÃO

Para compreender como Nollywood atinge seu público se baseando na tese de que o motivo principal desse sucesso é a identificação dos espectadores com o conteúdo transmitido devemos, primeiramente, entender o que é “identidade”. Neste segundo capítulo vamos introduzir alguns conceitos chave sobre a identidade para conseguir posteriormente relacionar essas ideias com o cinema e, mais especificamente, com Nollywood.

3.1 A evolução do conceito de identidade

Segundo a perspectiva de Stuart Hall, identidade não é um conceito fixo e nem fácil de lidar.

“O próprio conceito com o qual estamos lidando, “identidade”, é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto a prova” (HALL, 2006, p.10)

Começaremos nossa análise refletindo etimologicamente sobre o termo. Identidade deriva do latim “identitas”. “O termo se refere à ‘idêntico’, ou seja, o antônimo de diferente. Porém, quando pensamos nas duas palavras percebemos que na verdade a identidade é, acima de tudo, construída a partir da diferença.

Quando digo "sou brasileiro" parece que estou fazendo referência a uma identidade que se esgota em si mesma. "Sou brasileiro" - ponto. Entretanto, eu só preciso fazer essa afirmação porque existem outros seres humanos que não são brasileiros. (SILVA, 2003, p.75)

Porém, é importante ressaltar que a identidade não se esgota em si mesma. Ela passa por um processo de formação contínuo e constante que depende de contexto social para sua definição. “A identidade não pode ser concebida fora das relações sociais, pois desta forma perde o seu significado.” (KANTORSKY, FABRES; GARCIA, 2014)³³. Ou seja, é um conceito mutável e ligado a entidades histórico-sociais

O conceito de identidade pós moderna, que será abordado mais a frente nesse trabalho, e que se caracteriza pela fragmentação do sujeito também veio de uma

³³ Disponível em: <http://ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=14465&revista_caderno=24>. Acesso em out 2016.

construção social, histórica e política. Para compreender Nollywood é preciso compreender o processo histórico pelo qual esse conceito foi formado. Para isso, usaremos como base o “A identidade cultural na pós modernidade” de Stuart Hall.

As grandes inovações no campo da ciência e do pensamento durante o Iluminismo, permitiram o surgimento de uma nova forma de pensar o indivíduo. As percepções científicas de Nicolau Copérnico e Gaileu Galilei contestavam a visão religiosa medieval de que a Terra era o centro do universo. A reforma e a emergência das religiões protestantes tiraram a Igreja católica do papel de mediadora das relações entre seres humanos e Deus. E o Humanismo Renascentista colocou o homem como um ser individual, dotado de vontade própria e no centro do universo. Foi nesse contexto que surge o primeiro dos sujeitos modernos listados por Stuart Hall: O Sujeito do Iluminismo.

O homem colocou a si próprio como centro dos interesses e decisões de sua própria vida. Se afastando das questões transcendentais ele passa a se questionar sobre a seu mundo. E com isso ganha consciência de sua subjetividade. A época moderna contribuiu para o surgimento de uma nova forma de individualismo, dentro da qual se ergueu um sujeito centrado na sua identidade.

No século XVII, o filósofo francês René Descartes foi o primeiro a colocar a pergunta “O que sou?”. Sua máxima, “Penso, logo existo” inaugura a noção de sujeito moderno. A subjetividade torna-se o fundamento do sujeito do conhecimento. “No centro da mente ele colocou o sujeito individual, constituído por sua capacidade pra raciocinas e pensar” (HALL, 2006, p.27). O eu cartesiano é puro pensamento e o pensamento é o lugar da verdade, é o puro intelecto, pois é por meio dele que adquirimos as ideias claras e distintas.

Porém, a complexidade da sociedade moderna tornou a visão do eu único e imutável um conceito insustentável. O século VXIII foi responsável por grandes mudanças na história da humanidade, e isso se refletiu na questão da identidade. Surgiram os estados-nação, as cidades cresciam, a indústria tomava força e nasciam as duas grandes classes do capitalismo (burguesia e proletariado). O cidadão individual tornou-se enredado nas máquinas burocráticas e administrativas do estado moderno

Todas essas mudanças deram origem ao “sujeito sociológico”, marcado por uma constante interação entre seu interior e a sociedade que o cerca. A subjetividade moderna continua tendo um centro localizado no interior do indivíduo. Porém, esse núcleo não é autônomo e nem autossuficiente. A influência da sociedade ao seu redor

sobre seu intelecto e, ao mesmo tempo, a exteriorização desse interior através de ações marca a identidade desse sujeito.

O fim do sujeito moderno e o nascimento do sujeito pós-moderno se deu devido ao desenterramento completo do sujeito cartesiano. As mudanças teóricas juntamente com a tecnologia e a globalização deram origem ao indivíduo pós-moderno.

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século xx. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, faixa e nacionalidade, que no passado nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um sentido de si estável é chamada, algumas vezes, de descolamento ou descentralização dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos constituiu uma crise de identidade para o indivíduo. (HALL, 2005, p.9)

Falar de identidade na pós modernidade é falar de um conceito múltiplo, ligado a fragmentação e a descentralização do sujeito. Por exemplo, uma mulher nigeriana, negra, moradora de Lagos e mãe carregam consigo um leque de identidades que podem ser acionadas em diferentes situações. Em Nollywood, aonde os filmes não são produzidos pensando em agradar uma população inteira, mas se aproveitando da demanda em DVD para satisfazer a nichos específicos, essa mulher pode se interessar por diversas histórias que dialoguem com as diferentes facetas de sua subjetividade. “Dentro de nós há identidades contraditórias empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”.(HALL, 2005, p.13)

3.2 Identidade Cultural na Pós Modernidade

Como foi visto anteriormente, o sujeito pós-moderno é marcado pela fragmentação e pelo desenterramento. Mas como essa mudança se aplica quando falamos de identidade cultural; Nollywood faz sucesso em um país composto por diferentes etnias e uma desigualdade social muito forte. O que faz com que esses cidadãos se identifiquem com as histórias contadas é um suposto “imaginário nacional”. A identidade cultural é um sentimento de pertencimento que vem sendo estudado pelas ciências sociais e que foi definido por Tomaz Tadeu Silva da seguinte maneira

Primeiramente, a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato - seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é

homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendentais. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com as relações de poder (SILVA, 2003, p.96)

É interessante destacar que ao debater sobre identidade cultural é preciso desenvolver o conceito de nação, pois essas duas ideias estão completamente conectadas. “A palavra nação refere-se tanto ao moderno estado-nação quando a algo mais antigo e nebuloso- a natio- uma comunidade local, um domicílio, uma condição de pertencimento” (BRENNAN *apud* HALL, 2006, p.45). Ela oferece tanto a condição de membro do estado-nação político quanto uma identificação com a cultura nacional

Nós sabemos o que significa ser “inglês” devido ao modo como a “inglesidade” veio a ser representada- como um conjunto de significados- pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que reproduz sentidos- um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos legais de uma nação. Elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica o seu poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade (HALL, 2005, p.49)

Uma nação não é somente uma entidade política. Quando uma cultura nacional produz símbolos e representações com os quais podemos nos identificar as pessoas não se sentem apenas cidadãs de uma nação, elas compartilham da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional. É o caso do cinema. Nos primórdios de Nollywood os filmes eram vendidos na Europa em Salões de Beleza Afros. Os salões ficavam tão cheios de Nigerianos que logo surgiram as primeiras locadoras. O filme era uma representação da cultura. Olhar aqueles personagens e suas histórias era se reconhecer e se identificar como cidadão nigeriano, mesmo que habitante de outro continente.

Devido ao caráter subjetivo da identidade nacional, Benedict Anderson(2008) a classificou como uma “comunidade imaginada. Segundo a autora as comunidades são imaginadas devido ao fato de que mesmo nas menores comunidades, os cidadãos não se

conhecerão e nem ouvirão falar um dos outros. Porém, eles tem uma imagem de comunhão entre eles.

Em resumo, uma identidade nacional é uma comunidade imaginada. Isso acontece, pois o pertencimento a uma nação não é inato. Nós nos afirmamos como brasileiros, nigerianos ou americanos devido à um discurso, chamado de cultura nacional, que é composto de símbolos e representações com os quais nos identificamos e construímos nossas identidades. Ainda segundo Anderson (2008) as diferenças entre as nações residem nas formas diferentes pelas quais elas são imaginadas

A forma como são construídas as culturas nacionais é outro ponto importante que deve ser comentado. Essa narrativa aborda ao mesmo tempo um passado distante, um presente e uma perspectiva de futuro que une a população. “Ele se equilibra entre a tentação por retornar, às glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade” (HALL, 2005, p. 51). Quando um Sul Africano assiste um filme de Nollywood para se reconectar com um suporte passado nostálgico pré apartheid ele está inserido nesse equilíbrio de construção de uma cultura nacional. Segundo o autor, existem cinco aspectos principais para essa construção:

-A narrativa da nação, responsável por criar eventos, heróis e símbolos que dão sentido a nação e nos conecta com um destino nacional, muito mais antigo que nós e que, provavelmente, continuará existindo depois. “Não existem símbolos mais impressionantes na cultura moderna do nacionalismo do que os túmulos de soldados desconhecidos.” (ANDERSON, 1983, p.35)

- “A ênfase nas origens e na continuidade, na tradição e na intemporalidade” (HALL, 2006, p.53). Ou seja, a crença de que existem características inatas a um povo. Um povo bravo e guerreiro, por exemplo, sempre terá esses adjetivos em seu imaginário.

- A invenção da tradição. Elas não precisam ser necessariamente antigas, mas devem representar certos valores através de uma repetição.

- É preciso um mito fundacional. Ou seja, um momento crucial no passado em que algum gesto heroico inaugurou as bases de uma suposta identidade nacional. Pouco importa se os fatos assim narrados são "verdadeiros" ou não. “O que importa é que a narrativa fundadora funciona para dar à identidade nacional a liga sentimental e afetiva que lhe garante certa estabilidade e fixação” (SILVA, 2003, p. 85)

- O último ponto importante é a existência de um povo original e puro (normalmente dissociado do poder).

Inserida na disputa pela identidade está uma disputa muito mais ampla, que concerne recursos simbólicos e materiais de uma sociedade. A partir do momento em que se afirmam as identidades e as diferenças começa a competição pela garantia de privilégios e bens sociais. Por esse motivo a identidade tem grande relação com o poder. Onde há diferenciação há poder. E diferenciação é o processo central de produção de identidades. Qualquer dualidade entre o “eu” e o “outro” é uma forma de dominação. Por mais diferentes que sejam os membros, a cultura nacional procura unificá-los em uma grande família. Porém o Stuart Hall (2006) ressalta que existem três fatores a serem considerados quando pensamos a tensão entre cultura nacional e identidades de pessoas ou minorias. São eles: o fato de que grande parte das nações vem de culturas separadas, unidas por causa de conquistas violentas, as diferenças de classe e de grupos (étnicos e de gênero) presentes em um país e por último a influência das nações ocidentais sobre as culturas locais no resto do mundo.

Por esse motivo devemos parar de considerar as culturas nacionais como grupos unificados e passar a pensá-las como construtoras de um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. As diferenças entre os indivíduos são enormes mas são unificadas por diferentes formas de poder cultural.

A cultura nacional cria regras universais, define uma língua, padrões de alfabetização e a comunicação de uma nação. É impossível criar esses padrões sem suprimir, pelo menos em parte, outras identidades. O processo de homogeneização da cultura, o projeto de criação de uma cultura comum, deve ser entendido como um processo na unificação da cultura, da necessidade de ignorar ou, na melhor das hipóteses, de refinar, sintetizar e misturar as culturas locais. Por esse motivo Anderson (2008, p.33) afirmou que “a essência de uma nação consiste em que todos os indivíduos tenham coisas em comum, e também que todos tenham esquecido de muita coisa.”

3.3- A identidade e a Globalização

Globalização se refere aqueles processos atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado.

“A globalização implica num movimento de distanciamento da ideia sociológica clássica da sociedade como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma como

a vida social está ordenada ao longo do tempo e espaço”. (GIDDENS, apud HALLS, 2006,p.68)

Featherstone (1995) afirma que se tornou um clichê dizer que vivemos todos em um mesmo mundo. Segundo ele, as imagens do planeta terra feitas do espaço, a luta contra um possível desastre ambiental que possa afetar o mundo inteiro, como o efeito estufa e os “objetivos comuns”, como a paz mundial servem para nos unir como humanidade. Esse sentimento ganhou força de tal forma que foi absorvido até mesmo pelo mercado. “Nos anúncios da coca cola, com imagens características de legiões de jovens com um brilho no olhar, provenientes de varias nações, cantando juntos, “somos o mundo” (FEATHERSTONE, 1995, p.123). Esse sentimento é a prova de que, com a globalização, nos sentimos tão interdependentes que não importa mais a fronteira e nem as distancias que nos separavam. Somos todos parte da mesma humanidade.

O aumento das redes de comunicação modificou consideravelmente a relação entre o espaço geográfico e o homem social, iniciando um mundo virtual em que os interesses comuns de pessoas culturalmente distintas se encontram, mesmo que os cidadãos estejam separados por milhares de quilômetros. Estas redes tomam força pelo fato de agregarem pessoas de várias partes do globo, com poderes aquisitivos variados, de classes sociais distintas, mas que se ligam em torno do mesmo objetivo.

Durante um grande período a globalização foi vista como o processo de ocidentalização, mais especificamente, de americanização do mundo. “Via-se uma cultura global como sendo formada através da dominação econômica e política dos Estados Unidos, que estendiam sua cultura hegemônica a todas as regiões do mundo”(FEATHERSTONE, 1995, p.124). Segundo esse pressuposto, todas as culturas locais acabariam cedendo ao imperialismo norte americano haveria então uma interligação de todas as particularidades e a formação de uma “hierarquia simbólica”; São ainda imagens os artefatos e as identidades produzidas pelas indústrias culturais das sociedades ocidentais que dominam as redes globais.

Porém, apesar desse processo em que o mundo é visto, cada vez mais, como um lugar único, as culturas nacionais tem ido em direção contraria, levando a um fortalecimento da questão local. Por isso, a tese de que uma única nação se expandiria a ponto de se tornar uma “nação global” começa a ser questionada .Como conclusão desse fato Featherstone afirma que:

Não se teve inferir que existe ou existirá uma sociedade ou cultura mundial unificada, algo próximo à estrutura social de um Estado

Nação e de sua cultura nacional, só que em uma dimensão ampla. Um desfecho como este pode ter sido a ambição de determinados Estados-nação em vários momentos de suas histórias, e a possibilidade do processo de formação de um estado mundial renovado não pode ser descartada no futuro. No entanto, na atual fase é possível referir-se ao desenvolvimento de uma cultura global em um sentido menos totalizante. (FEATHERSTONE, 1995, p.144)

Por causa desse aumento de fluxos, é necessário um diálogo maior entre diferentes nações. Por outro lado, esse aumento de fluxos pode gerar uma reação inversa. O contato muito frequente com outra cultura é um dos motivos pelos quais o localismo e o desejo de permanecer em uma comunidade delimitada se torna importante. É o caso, por exemplo, dos guetos surgidos nas grandes metrópoles como Paris e Londres, onde se fala uma língua diferente, se veste de forma diferente e se come comidas típicas de outras culturas.

A globalização fez surgir uma nova forma de identidade, mais fragmentada e fluida e até mesmo contraditória (em contraste com a identidade fixa do sujeito moderno). A consequência dessa mudança de paradigma é que “a cultura não é mais vista como algo inerente ao ser humano, mas como algo construído, um produto coletivo da vida humana” (SILVA, 2003, p.83). Ao tirar a cultura de seu status estável nos deparamos com uma infinidade de possibilidades de identidade cultural. Segundo Featherstone (1995) a maior dificuldade de se criar um panorama da globalização na atualidade, encontra-se atrelada à composição diversificada das culturas existentes e de suas contínuas modificações e reações quando entram em contato umas com as outras, agindo direta ou indiretamente na vida dos cidadãos ligados a esse processo.

Para entender melhor essa relação da identidade local-global é preciso de ater a dois pontos chaves do processo de globalização: o tempo e o espaço. Uma das características principais da globalização é a compressão espaço-tempo, que, na forma de fluxos, torna as distâncias cada vez mais curtas e faz com que uma ação tenha impacto imediato em qualquer lugar do mundo.

Identidade está profundamente envolvida no processo de representação. O tempo e o espaço são também coordenadas básicas de todos os sistemas de representação. Todo meio de representação-escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização, através da arte ou dos sistemas de telecomunicação- deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais. Assim, a narrativa traduz os eventos numa sequencia temporal “começo-meio-fim”, os sistemas visuais de

representação traduzem objetos tridimensionais em duas dimensões.
(HALL, 2006, p.70)

Uma das características associadas à pós modernidade é a perda de um sentido de um passado histórico comum. A ideia de que o processo histórico é linear e sempre ligado em direção ao progresso acaba caindo quando, no final do século XX, principalmente com o aumento da importância do Japão para a economia global, houve o reconhecimento de que os povos não ocidentais têm histórias próprias. “Tem havido uma percepção crescente de que a história não é apenas ‘temporal’ ou cronológica, mas também espacial e relacional (SAKAI *apud* FEATHERSTONE, 1995, p. 126).

Em relação à espacialidade, podemos destacar a separação do espaço e do lugar. O lugar é específico, concreto, acolhedor, familiar. É onde encontramos nossos hábitos e rituais que nos moldaram e com os quais nossas identidades estarão eternamente ligadas. “Os lugares permanecem fixos, é neles que temos raízes. Entretanto, o espaço pode ser cruzado num piscar de olhos- por avião a jato, por fax ou satélite.” (HALLS, 2005, p.72)

Outra coisa importante a se levantar em relação às mudanças trazidas pela globalização é o aspecto simbólico dos limites comunitários. As imagens de “nós” e “eles” formados para unificar uma identidade excluir o de fora não ficam intocáveis dentro do intenso fluxo de informações, imagens e pessoas do mundo moderno. Isso quer dizer que as disputas entre os grupos estabelecidos se tornam cada vez mais comuns, na medida em que se ampliam os contatos com os outros, o que traz com maior intensidade a presença de grupos forasteiros para as instituições locais. “Os conceitos de culturas globais locais são relacionais. É possível nos reportamos a um conjunto de reações diferentes ao processo de globalização, que pode ser intensificado ou diminuídas dependendo de fases históricas específicas” (FEATHERSTONE, 1995, p.137)

3.4 – O Global x O local

Os fluxos culturais e a compressão do espaço e do tempo permitiram o surgimento de identidades partilhadas, ou seja, um mesmo bem e uma mesma mensagem podem ser pensados para consumidores que habitam em partes completamente diferentes do mundo. E isso tem um efeito direto com relação às culturas nacionais. “À medida que as culturas nacionais tornam-se mais expostas à

influência externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas” (HALL, 2006, p.74). Para explicar esse conceito, tomaremos novamente como exemplo uma mulher nigeriana. Ao mesmo tempo em que ela se identifica com um filme que fale sobre seu país ela pode se interessar por assuntos como direito da mulher ou até mesmo diáspora.

Quanto mais a vida social se torna medida pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas-desalojadas- de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem flutuar livremente (HALL, 2006, p.75)

O resultado é a formação de um hibridismo, que deve ser analisado, sobretudo em relação a produção de identidades nacionais, raciais e étnicas. Esse hibridismo aparece como oposição aos processos que concebem a identidades de forma separadas e segregadas. Essa nova identidade não é mais integralmente nenhuma das identidades originais, embora ainda guarde traços delas. Porém, esse processo é também uma relação de poder. A hibridização se dá em relações conflituosas entre diferentes grupos. É evidente que esse conflito não resulta em um grupo recebendo cultura sem que o outro seja minimamente afetado. O espaço que resulta da hibridização não é determinado numa unilateralmente pela identidade hegemônica, ele tem o poder de introduzir a diferença e levantar questionamentos. “O hibridismo está ligado aos movimentos demográficos que permitem o contato entre diferentes identidades: as diásporas, os deslocamentos nômades, as viagens, os cruzamentos de fronteiras” (SILVA, 2003, p.87)

A nova tecnologia da informação transcende o local físico e aproxima grupos díspares em torno de uma experiência comum. “Isso significa que a localidade já não é mais o principal referencial de nossas experiências” (FEATHERSYONE, 1995, p.162).

O caráter transcultural de Nollywood pode ser inserido nessa dinâmica. Em primeiro lugar porque a internet está permitindo que esses filmes circulem o mundo inteiro, atingindo públicos completamente distintos. Os filmes saem da esfera nacional e se difundem pela África criando uma espécie de “vizinhança psicológica” através da qual uma experiência é compartilhada. Quando um congolês faz questão de comprar uma roupa de um modelo nigeriano ele está de certa forma misturando elementos de culturas diferentes, sem que isso anule a sua identidade nacional.

Porém, é quando damos o próximo passo e presumimos que as redes de comunicação produzirão efeitos homogeneizadores semelhantes em todas as áreas e sociedades nacionais que deparamos com problemas. Isso significa pensar que a globalização vai produzir uma só cultura, interligada e unificada, se baseando numa proliferação dos bens de consumo e da mídia ocidentais. É necessário delinear algumas estratégias de absorção e resistência que as culturas periféricas podem adotar em relação às culturas hegemônicas. Isso porque a exposição de uma população à esses produtos depende também da mediação de um Estado-Nação, que empregará seus intermediários culturais na busca da criação de uma identidade nacional. Desta forma, dependendo da prioridade que o estado dá para essa “formação da nação” é possível controlar, ou não, a penetração do mercado. “Alguns Estados-Nação, por exemplo, investirão em filmes e programas de televisão produzidos localmente” (FEATHERSYONE, 1995, p.161).

Outro problema ligado a ideia de uma homogeneização é desconsiderar que, por mais que as informações e informações circulem em várias partes do globo, elas são estruturadas para públicos diferenciados. Tomando como exemplo o McDonalds, nos países árabes a carne utilizada para o hambúrguer tem que seguir os preceitos religiosos do Islã. É, mesmo se tratando de uma empresa representativa da homogeneização cultural, dançar conforme a música.

Como diria Cannaveacci (apud FEATHERSYONE, 1995, p.162) “esses recursos globais são frequentemente apropriados pelo contexto nativo e sincretizados para produzir determinadas mesclas e identificações que sustentam o senso do local”. Por esse motivo quando um filme de Nollywood passa em Gana ele normalmente é pontuado por observações de comentaristas. Por esse motivo também existe a prática comum de edição dos filmes quando estes vão ser exportados para novos países. Nollywood continua sendo nigeriana, porém sua mensagem é modificada e adaptada para ser absorvida por outra cultura.

As várias combinações, mesclas e fusões de processos aparentemente opostos e incompatíveis, tais com a homogeneização e a fragmentação, a globalização e a localização, o universalismo e o particularismo, indicam os problemas implicados nas tentativas de se conceber o global nos termos de um esquema conceitual unificado e integrado. (FEATHERSYONE, 1995, p.163)

A globalização permitiu uma nova articulação entre global e local. Estima-se que a globalização aproximará as nações a fim de que todas tenham um ponto de vista mais ou menos convergente, a exemplo da busca pela paz mundial. No entanto nota-se, em primeira instância, o fortalecimento da identidade nacional de cada país. Essa reação contrária tem início no momento em que há um contato maior com uma cultura “de fora”. Nenhuma cultura local está isenta de grupos forasteiros dentro de suas próprias instituições. Esse aspecto da globalização separa os grupos entre nós e eles. O fortalecimento de identidades locais pode ser visto na forte reação defensiva daqueles membros dos grupos étnicos dominantes que se sentem ameaçados pela presença de outras culturas.

Tais estratégias incluem a reidentificação com as culturas de origem (no Caribe, na Índia, em Bangladesh, no Paquistão); a construção de fortes contra etnias — como na identificação simbólica da segunda geração da juventude afro-caribenha, através dos temas e motivos do rastafarianismo, com sua origem e herança africana; ou o *revival* do tradicionalismo cultural, da ortodoxia religiosa e do separatismo político, por exemplo, entre alguns setores da comunidade islâmica. (HALL, 2006, p. 85)

Nesse sentido, também podemos levantar o fenômeno dos migrantes, figuras-chaves no processo de formação de identidade na pós-modernidade. Essas pessoas têm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas essa conexão passa longe de uma vontade de retornar ao passado. O desafio é negociar com a nova cultura. Os migrantes fazem parte de uma cultura híbrida, não existe mais uma “pureza” de alguém que sempre conviveu com a mesma cultura e, ao mesmo tempo, algumas tradições do país de origem. Eles devem ter duas casas, duas línguas, duas identidades e saber traduzir entre elas. “A diferença é que elas não são e nunca serão *unificadas* no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (HALL, 2006, p.89). Esse aspecto em particular é de extrema importância para a Nigéria. O grande fluxo de nigerianos que se muda para a Europa ou Estados Unidos em busca de um futuro melhor já faz parte do imaginário do país. Inclusive, existe um gênero no cinema nollywoodiano que pretende abordar exatamente essa particularidade da identidade: os filmes de diáspora.

Os exemplos dados demonstram que a afirmação de que haverá uma homogeneização das culturas é no mínimo simplista. Para concluir esse ponto é

importante levantar as três contra tendências principais do processo de homogeneização levantadas por Stuart Hall (2005). A primeira delas diz respeito a uma mercantilização da etnia. A alteridade está sendo cada vez mais valorizada, gerando um novo interesse pelo local. “A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de nichos de mercado), na verdade, explora a diferenciação global” (HALL, 2006, p.77). A segunda diz respeito à geometria do poder e ao fato de que a globalização é muito mal distribuída ao redor do mundo. Para completar o autor afirma que a globalização é essencialmente um fenômeno ocidental, apesar de outras identidades estarem sendo relativizadas pelo impacto da mudança de tempo-espaço, mas de forma mais lenta.

Como conclusão, poderemos afirmar que a globalização tem, sim, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e "fechadas" de uma cultura nacional. Seu efeito é pluralizante e torna as identidades mais políticas, plurais, menos fixas e unificadas. Entretanto tendência em direção à "homogeneização global" tem seu paralelo num poderoso revival da etnia," algumas vezes de variedades mais híbridas ou simbólicas, mas também frequentemente das variedades exclusivas ou essencialistas (HALL, 2005, p.95)

4- O CINEMA COMO INSTRUMENTO DE CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE

Como analisamos no capítulo anterior, a identidade e a diferença estão estreitamente ligadas a um sistema de representações. Isso porque a identidade não é inata ao indivíduo, e sim, socialmente atribuída. Sobre o conceito de representação, na filosofia ocidental ele está relacionado à “busca de formas apropriadas de tomar o real presente - de prendê-lo mais fielmente possível por meios de sistema de significação” (SILVA, 2003, p.88). Para os teóricos dos Estudos Culturais a representação é um sistema de signos materiais. Isso quer dizer que ela é necessariamente um traço visível, não é nunca mental ou interior. Ela se expressa por meio de uma pintura, de uma fotografia, de um filme, de um texto, de uma expressão oral. Além disso, a representação é instável. Ela não aloja o real em seu significado, em vez disso, ela é como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido ligado a relações de poder.

A identidade e a diferença são estreitamente dependentes da representação. E por meio da representação, assim compreendida, que a identidade e a diferença adquirem sentido. É por meio da representação que, por assim dizer, a identidade e a diferença passam a existir. Representar significa, neste caso, dizer: "essa é a identidade", "a identidade é isso". É também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade. É por isso que a representação ocupa um lugar tão central na teorização contemporânea sobre identidade e nos movimentos sociais ligados à identidade. Questionar a identidade e a diferença significa, nesse contexto, questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação. (SILVA, 2003, p. 90)

Nesse contexto, os veículos de comunicação desempenham um papel fundamental na formação e afirmação das identidades culturais. O rádio, a televisão e o cinema, como produtos da indústria cultural, fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher em uma sociedade. Os materiais fornecidos pelos meios de comunicação contribuem para que as pessoas construam o seu senso de classe, etnia, nacionalidade, sexualidade e separem o “nós” do “eles”.

O cinema se insere neste contexto no sentido de representar e recriar essas culturas nacionais, de refletir os valores e as crenças que constituem uma cultura. Segundo Santos (2009) ele se constitui num veículo que auxilia na formação de opiniões e de comportamentos sociais. O maior exemplo de esse poder está na indústria

americana, que “consegue transcrever e transmitir o significado de ser norte-americano de tal forma que algumas de suas especificidades passam a ser cobiçadas e incorporadas, de maneira com que se adéque à cultura receptora destes elementos.” (BOSCHI *apud* SANTOS L.A., 2009, p.2)

Além de um meio de informação e lazer, ele exerce um papel estratégico na disseminação e afirmação das identidades culturais. Isso porque, independente da função a que o filme se propõe, seja entreter ou informar, ele sempre carrega em si a visão da cultura que o originou. O cinema dá voz à identidade nacional. Quando um nigeriano vê um filme de Nollywood ele também se vê nos rostos, no modo de falar e caminhar, nas paisagens e nas cores... E, a partir dessa visualização, o indivíduo cria conceitos sobre si mesmo e sobre os outros formando, portanto, sua identidade cultural.

O cinema pode ser visto como a representação da linguagem de cada sociedade. As imagens, assim como as palavras, carregam conotações. A representação visual está repleta de carga cultural por possui uma linguagem com códigos e convenções para fazer com que uma mensagem seja entendida pelos espectadores. O ângulo usado pela câmera, a iluminação, os efeitos visuais, possui um significado social.

Desta forma o cinema é um grande agente da sociedade para a formação de uma identidade cultural. Porém, nesse sentido, outro aspecto do audiovisual, principalmente dos filmes narrativos, chama a atenção. Segundo a psicanalista Vilela Kracke:

Os filmes são mitos modernos. E mitos, contos de fada e narrativas em geral são metáforas pelas quais buscamos entender e explicar nossas percepções da realidade, nossa origem, nosso futuro, nosso mundo. È através deles que procuramos elucidar nosso conhecimento acerca dos desejos, conflitos e medos que estão na origem tanto dos sonhos quanto das diversas ações humanas. (KRACKE *apud* AMARAL, 2011, p. 2)

Segundo essa linha de pensamento os filmes são hoje a maior forma usada para construir mitos, oferecendo assim a chance de entendermos os valores medos e conflitos compartilhados por uma sociedades. O cinema então está enraizado no processo de formação de cultura de uma determinada sociedade, a partir do momento em que na sua criação narrativa estão inseridos fatores de realidade e também de mitologia.

Em muitos casos os estudiosos chegam conclusão de que existe uma relação mais ou menos “reflexionista” entre o cinema e a sociedade. Isso quer dizer que o cinema reflete as crenças e os valores dominantes dentro de uma cultura. “O otimismo transmitido pelos musicais americanos da década de 1940 eram um reflexo do estado de espírito da sociedade daquela época. Já o expressionismo alemão é apontado como

representação das profundas divisões políticas nesse país”. (SANTOS, 2010, p.164). Isso acontece porque, em primeiro lugar, os filmes são feitos por um grupo de indivíduos dentro de uma sociedade, e, em segundo lugar eles são destinados às multidões anônimas e frequentemente procuram satisfazer aos desejos de grandes grupos.

Porém, existem estudos, principalmente derivados da corrente Marxista, que não concordam com o que foi levantado acima. Para essas pessoas o cinema não chega e registrar a realidade. Isso porque, como qualquer meio de comunicação, ele acaba por reconstruir uma realidade por meio de códigos, mitos, ideologias e convenções.

Um filme é composto de um conceito e também de uma forma pela qual ele representa, modifica ou reforça determinada realidade. As imagens são codificadas e organizadas para passar um sentido específico a um público específico, e sendo assim, possui seus próprios códigos e modos de estabelecer seus significados sociais ou narrativos. Além disso, ele é subjetivo, pois trabalha com a interpretação de um sujeito ou grupo social sobre determinadas questões sócio-políticas ou culturais de uma determinada sociedade.

4.1 – O cinema nos países em desenvolvimento

A produção de filmes em um determinado espaço geográfico resulta de uma problemática de afirmação cultural de identidade. Por esse motivo, o cinema nacional é um instrumento importante para a libertação de um país. E também por esse motivo é preciso romper a hegemonia estadunidense e fortalecer a indústria nacional.

A África negra sempre fora um cenário exótico quando mostrada nas telas, e o desenvolvimento de uma cinematografia própria é imprescindível para que haja uma identificação por quem a desenvolve e pelo público com temas cotidianos de povos daqueles locais, como a poligamia e a subordinação da mulher. São filmes simples do ponto de vista estilístico, mas condizentes com as realidades” (SANTOS, L.A., 2009, p.2)

Desse modo, os países que montarem suas próprias indústrias cinematográficas poderão recuperar a função de romper o silêncio mantido sobre suas culturas nas obras de Hollywood.

A libertação das nações ditas “em desenvolvimento” através do cinema sempre foi tema de discussão. Nos anos 60, com o surgimento dos movimentos que resultariam

no Cinema Novo no Brasil, criou-se a ideia de que o filme seria um instrumento essencial para a formação da identidade e a desvinculação com os países hegemônicos. No Brasil o grande protagonista dessa corrente foi Glauber Rocha. Glauber acreditava em um cinema cru e violento. Um cinema que quebrasse a satisfação do colonizador europeu em relação à arte no mundo subdesenvolvido.

Uma estética da violência antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. (GLAUBER, 1965, p.66)

Para Glauber, a Estética da Fome permite que o oprimido se manifesta por completo. O confronto ideológico-histórico entre colonizador e colonizado, através de uma estética que valoriza a linguagem do oprimido e que nega a cultura dominante. A fome é o indicador dos sintomas trágicos. A imagem quase sempre como um espelho do reflexo da miséria, uma miséria institucionalizada, sentida na maior parte, mas ignorada. A fome passa a ser um ingrediente revolucionário idealizado por Glauber, vista através de um olhar além da política e da moral: o campo estético.

Dentro dessa mesma lógica, Deleuze (1990) procura definir o que seria um cinema de terceiro mundo. Segundo ele, no “terceiro mundo” as nações oprimidas permaneciam eternamente como minorias e isso gerava uma grande crise de identidade coletiva. “Terceiro mundo e minorias faziam surgir autores que teriam condições de dizer, em relação a sua nação sua situação pessoal nessa nação: o povo é o que esta faltando.” (DLEEUZE, 1990, p.261). Os artistas deveriam então suprir essa consciência nacional muitas vezes quase inexistente. A constatação de que existe um povo ausente é a base pela qual o cinema de terceiro mundo se funda.

No momento em que o senhor, o colonizador, proclama “nunca houve povo aqui”, o povo que falta é um deivr, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem que contribuir (DELEUZE, 1990, p.260)

Fazer cinema pode parecer um luxo em algumas partes do mundo. Isso é porque a realização, a distribuição e a conservação de um filme requerem uma gama de recursos que grande parte dos países em desenvolvimento não possui. De todas as produções artística, o cinema continua sendo aquela em que a diversidade cultural mais

difícilmente pode se expressar. Fazer cinema é um grande desafio nas nações periféricas que, “após a descolonização política e cultural, esforçam-se para ganhar uma outra batalha: a da apropriação da tecnologia da imagem” (MELEIRO, 2007, p.17)

É nesse sentido que se equipara a descolonização de recursos à descolonização da mente. “Antes que se possa falar sobre o cinema africano é preciso que haja recursos para a produção de filmes, sua distribuição e acessibilidade ao público africano” (MELEIRO, 2007, P.21). Por esse motivo, para muitos autores, o que há de mais revolucionário sobre Nollywood é a maneira com que seus cineastas usam a tecnologia. Nollywood não seria possível sem o vídeo e sem a possibilidade de distribuição em DVDs que custam dois dólares.

A importância da produção de vídeos na Nigéria, entretanto, não deve ser avaliada apenas em termos numéricos. A produção de vídeo é uma reação a um tipo de demanda e uma situação específica. Uma enorme necessidade de imagens que refletissem identidade nacional foi responsável pelo desenvolvimento da produção de vídeo como única forma possível de produção de margens no contexto econômico do país. (BALOGUN In MELEIRO, 2007,P.197)

Foi também em uma tentativa de se apropriar das imagens que surge o embrião de uma indústria na África negra, que despontou a partir de 1960. Fazer cinema enquanto prática social na África negra é imprescindível para que os países possam recuperar controle sobre suas funções culturais próprias. “Após a descolonização política e cultural, as “novas nações” encontram nas formas particulares de fazer cinema um campo para que possam afirmar suas identidades”. (BALOGUN In MELEIRO, 2007,P.198) Isso porque, durante muitos anos, a África só foi representada nas telas de cinema como um cenário exótico, submetida à visão do Ocidente.

Desenvolver uma indústria na África se junta ao desafio de se formar uma identidade nacional, devido as fronteiras herdadas do colonialismo, que não respeitaram a real distribuição das etnias e gerando estados-nação com uma enorme dificuldade de consolidar uma única identidade nacional. Além disso, não há uma história linear e documentada como no caso da Europa. A ligação do cinema e a construção de uma identidade nacional vão além das fronteiras determinadas pelo imperialismo ocidental, e se encontra na base de seus mitos passados pela tradição oral, e na memória coletiva. Por esse motivo Nollywood transita com tanta facilidade entre os países vizinhos.

Essa memória coletiva faz surgir o caráter de grupo, pois e dela que um conjunto de pessoas se considera próximo entre si e ao mesmo tempo nega o outro. A formação social está inserida na identidade cultural que integra esse coletivo, sendo ela flexível e mutável. A identidade está diretamente ligada à memória coletiva do grupo em questão e essa memória tem como sua principal fonte de histórias a tradição oral, que é capaz de gerar recursos suficientes para que os filmes africanos que a usam como matéria-prima possam ser encarados como tentativas de nacionalização, a partir do momento que a indústria cinematográfica na África busca mostrar ao mundo as suas realidades e também a sua cultura, busca mostrar que existe sim naquele continente uma cultura própria que deve ser respeitada e discutida no cenário mundial. Buscam acabar com a visão de filmes ocidentais que veem o continente africano como algo utópico, ou com uma cultura inferior.

4.2 – A indústria Africana: Cinema de Autor e Nollywood

A exemplo, a África negra sempre fora um cenário exótico quando mostrada nas telas, e o desenvolvimento de uma cinematografia própria é imprescindível para que haja uma identificação por quem a desenvolve e pelo público com temas cotidianos de povos daqueles locais, como a poligamia, as relações familiares, os problemas com dinheiro e a violência.

As primeiras tentativas de se formar uma indústria cinematográfica, forte foram na década de 60, porém, os governos haviam outras prioridades em vistas da situação de subdesenvolvimento vivida pela maioria dos países num período pós-independência. Além disso, o surgimento da televisão supriu a parcialmente uma demanda da população por imagens africanas. Não houve um processo de modernização no continente africano operando conjuntamente com a busca de um modelo econômico que alavancasse o surgimento e um mercado dessa indústria cultural

Nas novas nações africanas, grande parte dos problemas do período colonial (dependência econômica, miséria e marginalização) continuaram no período de descolonização, entretanto, de maneira reconfigurada. A descolonização do Terceiro Mundo resultou numa “emergência das sensibilidades descolonizadas”, levando em consideração que a cultura popular negra teve a oportunidade de representar-se em vistas da alta cultura européia sendo deslocada.

Os primeiros cineastas africanos tinham uma mentalidade consonante com a dos outros cinemas de países em desenvolvimento. Os esforços conjuntos de cineastas

africanos, em obras dotadas de peculiaridades temáticas e estéticas, foram e são as respostas encontradas por eles em repúdio aos estereótipos sobre a África que sempre foram mostrados nos cinemas dominantes. Era preciso formar uma indústria que questionasse e ajudasse na construção de uma identidade nacional. Era preciso falar sobre os problemas sociais e sobre a corrupção e mostrar um mundo de africanos e para africanos.

Menos comercial do que o cinema de Nollywood esses filmes eram pensados para descolonizar a mente dos africanos. Normalmente muito político esses filmes pretendiam conter o olhar hegemônico ocidental sobre a África com imagens auto-representacionais(KRINGS & OKOME, 2007,p.2)³⁴

Durante muito tempo o ‘Cinema de autor’ africano foi o único cinema produzido no continente. Esses filmes tem como características comuns o suporte em celuloide, a maior concentração em ex-colônias francesas e a identificação com o FESPACO FESPACO (*Festival Panafrican du Cinema et de Television de Ougadougou*), maior festival de cinema do continente africano, que surgiu em 1969 para incentivar o cinema no continente.

Com a falta de recursos dos estados para financiar esses cinemas e a falta de interesse de grande parte da população por esses filmes, o cinema de autor vai buscar dinheiro em outros países, principalmente na França. Como afirmamos no capítulo anterior a alteridade está sendo cada vez mais valorizada, gerando um novo interesse pelo local. E nesse sentido é interessante para países europeus de financiar essas novas indústrias. Para Meleiro (2007), é quando a diversidade cultural é transformada em dogma pela França e pela União Europeia e em conceito vital pela Unesco que surge o interesse dos organismos ocidentais de financiar e manter viva a cinematografia dos ‘países do sul’. Surgem então acordos bilaterais e multilaterais que permitem a esses cineastas de contornar os problemas de produção e distribuição. Apesar disso “estes filmes continuam, lamentavelmente, tendo uma exibição restrita aos festivais que geralmente ocorrem nos países do norte. “(MELEIRO, 2007, p.18)

Porém, como durante muito tempo, os filmes africanos dependiam, em boa parte, da ajuda financeira externa essa cinematografia tinha grande sintonia com as artes

³⁴ Tradução da autora. Texto original em inglês: Lesss commercially oriented that nollywoo, this tradition of filmmaking has been conceptualized by its practitioners and theis scholarly proponents as a tool to decolonize the minds of afriacan audiences. Tradução da autora

ocidentais e muitas vezes não era recebida pelas massas africanas. Na opinião de críticos um cinema genuinamente africano só poderá ser concretizado quando forem rompidas cooperações com indústrias de países colonizadores, quanto à produção, exibição e distribuição. Essa problemática também foi levantada por Glauber Rocha.

Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo, e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. (ROCHA, 1965, p.1)

Mesmo em uma lógica pós colonial, muitos cinemas africanos perpetuam os efeitos de neocolonialismo. Para os críticos quando a esse modelo de financiamento a África deve romper com o cinema de cooperação, que impede a criação de uma forma de filmar genuinamente africana. Para isso, o cinema precisa ser pensado como uma indústria, em termos de fabricação, comercialização e consumo, para que sejam superadas as anomalias típicas do cinema na África. Nesses contornos, a apropriação da tecnologia da imagem é fator imprescindível para que isso aconteça.

O vídeo é a grande resposta para suprir esse desejo de imagens compreensíveis ao grande público. A proliferação desse novo mercado “é algo sadio em certo sentido, porque serve de contrapeso à produção de "filmes de arte", de certa forma imposta pelo estrangeiro.” (BALOGUN In MELEIRO, 2007,p.198) Produzido em 16 mm ou 35 mm, o cinema tem custos muito caros quanto ao material utilizado e à dependência de grandes produtoras para produção, distribuição e exibição; no digital, as chances de reabilitação de cinematografias nacionais são grandes, pois: Com a exibição cinematográfica digital crescem as possibilidades da implantação de salas de cinemas, não só porque há redução de custos nas obras civis e na aquisição de equipamentos, mas, principalmente, porque há uma maior oferta de conteúdos a exibir.

Distante do modelo de cinema autoral mantido por recursos de organismos internacionais e entregue às influências da cinéfila, surge um modelo diferente de cinema no continente. Mas será que o caminho da salvação para todos os cineastas africanos seria o modelo de produção e distribuição informal experimentado na Nigéria ao longo da última década? Para Françoise Balogun (2007) o desenvolvimento do cinema nigeriano é a única forma de produção capaz de satisfazer

a necessidade de imagens do país mais populoso da África negra. “Ao refletirem a realidade e a identidade de seu contexto de produção e de consumo, os filmes nigerianos revelam toda a sua função social.” (MELEIRO, 2007, p.23)

Nollywood desafia a antiga forma de se fazer cinema na África, não apenas em termos de acessibilidade e popularidade, mas também nos temas escolhidos que inclui violência, feitiçaria e melodrama e que para muitos dos antigos diretores representa um passo atrás nas políticas emancipatórias. Diferentemente dos filmes de autor, nollywood dá ao espectador exatamente o que eles esperam. Nollywood é popular e permite à Nigéria de recuperar a função de romper o silêncio mantido sobre suas culturas nas obras de Hollywood. Os filmes ditos populares têm o poder de dar prazer pelas representações que fazem, pois devido aos seus diferentes gêneros e estrelas, dotados de peculiaridades, projetam formas de identificação das culturas nacionais.

“Alta qualidade-baixa qualidade, elite-popular, arte-negócios, politico-entretenimento, progresso-regresso, celuloide-vídeo.” (KRINGS & OKOME, 2007,p.14). São essas as diferenças entre os tipos de cinema. Porém, levar a discussão somente para o lado das dualidades me parece raso. Comparado com a antiga forma de se fazer cinema na África, nollywood pode ter defeitos técnicos, porém, os dois fazem parte de um objetivo comum : criar uma indústria africana. ‘Desde o início da produção de autor, parte da agenda era encontrar uma estética propriamente africana. Uma que englobasse o desejo para contribuir para a arte universal e para alcançasse as audiências locais ‘(KRINGS & OKOME, 2007,p.15)³⁵. Os primeiros cineastas foram vitoriosos quando analisamos o primeiro objetivo, mas não conseguiram chegar ao povo. Manthia Diwara, diretor da primeira fase do cinema nigeriano afirma que ‘é mérito dos trabalhadores de nollywood perceber que as estrelas e distribuição são tão importante quando os ‘autores’’(KRINGS & OKOME, 2007,p.15)³⁶

Por causa da adesão do mercado Nollywood resolveu o problema do financiamento dos filmes. Não há uma dependência do dinheiro europeu para a produção. Apesar de muitas vezes criticados por sua baixa qualidade, os filmes de nollywood permitiram a popularização do cinema no continente africano. A população tem acesso

³⁵ Since the early days of african auteur filmmaking, part of the agenda was the search for a proper african cinematic aesthetic, one that, "encompassed both the desire to contribute to a universal art" and the effort to reach the local audience".

³⁶ It is to the merit of the cultural workers in nollywood to have realized that stars and distribution are as important as ‘auteurs’ if not more so. Tradução da autora.

mais facilmente à essas imagens, mas também os novos cineastas e produtores conseguem filmar da forma deles.

Pelo menos os filmes que merecem acabam existindo. Eles não teriam tido esta oportunidade em um sistema onde a obsessão de filmes cinematográficos põe uma barreira tão alta - técnica e sobretudo no domínio financeiro – que reduz a produção praticamente a zero. (BARROT, 2013, P.10)³⁷

³⁷ Tout au moins, les films qui le méritent existent. Ils n'auraient pas eu cette chance dans un système où l'obsession des films de cinéma place la barre si haut - techniquement et surtout financièrement - que cette exigence réduit pratiquement à zéro la production. Tradução da autora

5- OS GÊNEROS NOLLYWOODIANOS E A IDENTIDADE

Ao se fazer uma análise e interpretação sócio-histórica de determinado gênero – prioridade dessa breve análise – é possível fazer uma referência ao contexto sócio-histórico experimentado. É possível fazer uso de um filme visando a uma análise da sociedade. Essa interpretação começa pelo fato de que esses gêneros não se encaixa na lógica da indústria ocidental. Analisar os generos desse cinema é um ponto chave para entender como os conceitos de identidade e cinema se encaixam de forma prática na indústria. Esses tipos de filme são completamente coerentes com a logica e os valores nigerianos. Entre os generos mais comuns estão, por exemplo, os filmes ligados à igreja (que surgiram após o crescimento das igrejas pentecostais no país), os filmes violentos e os filmes com mulheres fortes (baseados nas grandes empresárias nigerianas, responsáveis principalmente pela exportação de tecidos, mas que quebram algumas regras no que se refere ao ‘papel da mulher’ na sociedade). Nesse capítulo comentaremos dois desses gêneros e o porquê de seu sucesso, com base na anasile de Jonathan Hayness (2016) e considerando as características dessa sociedade.

5.1- *Get Rich Quick*

Filmes sobre pessoas que querem fazer dinheiro rápido e sobre qualquer circunstancia é o gênero mais importante do cinema nollywoodiano. O tema se repete desde os primórdios da indústria e toca em alguns pontos essenciais para a identidade do país.

Para entender os motivos que levaram ao sucesso desse gênero temos que entender primeiramente o que significa a indústria Nollywoodiana ser situada em Lagos. Lagos é o centro da Nigéria. É uma enorme metrópole. Todos os dias mais de quinhentas pessoas chegam à cidade em busca de uma vida melhor. O problema é que grande parte delas acaba vivendo em condições precárias. A porcentagem de pessoas ricas em Lagos é mínima, mas a cidade permanece no imaginário nigeriano como um local onde é possível sair da pobreza e se tornar rico e bem sucedido. Os filmes sobre ganhar dinheiro refletem essa mentalidade. Em entrevista para o documentário *Nollywood Babylon* (2008) o ator Bob Manuel Odokwu afirma que “essa é a razão pelas quais os filmes começam com sofrimento e trabalho duro. Mas eles tentam nos dar esperança. Se você tiver sorte e conseguir quebrar barreiras você pode aproveitar as coisas boas da vida. Mas isso nunca vem de forma fácil”

Living in Bongade, filme que inaugurou o boom da indústria nigeriana foi também o primeiro a abordar a temática de se tornar rico. Por isso tomaremos a obra como exemplo para analisar esse gênero. O filme, falado em Igbó, conta a história de Andy Okeke, um jovem morador de Lagos casado com a Merit (cujo nome já é uma alegoria) e que tem problemas com dinheiro. Andy não consegue entender como ele ainda não se tornou rico apesar de todo o seu esforço. Em meio à crise ele sai na rua e encontra um velho amigo, Paul, que possui pelo menos cinco carros de luxo, várias casas e só se veste com roupas caras. Paul promete a Andy que vai torna-lo um homem rico, desde que ele esteja disposto a fazer qualquer coisa. Andy é acolhido em um grupo de homens milionários que depois se revela ser uma seita de magia negra. Eles obrigam o jovem ambicioso a sacrificar sua esposa para se tornar rico. Andy entra em um mundo de perdição. Compra sem pensar. Se casa com Ego (dinheiro em Igbó), uma mulher superficial que só quer se aproveitar de seu dinheiro. Porém sua vida de luxo é atormentada pelo fantasma de sua primeira esposa. O dinheiro e as aparições de Merit fazem Andy perder a cabeça. No final do filme ele está vagando pelas ruas como mendigo, completamente fora de si. É nesse momento que um grupo de evangélicos encontra ele. Andy entra para a Igreja e se redime com Deus e com ele mesmo. É o fechamento do filme ligado aos valores e a moral Nigeriana.

O filme abre com Andy Okeke gritando: "O que eu fiz para merecer esta existência miserável?" Ele renunciou de cinco empregos porque eles pagaram mal e não chegou a lugar nenhum enquanto seus companheiros de idade têm Mercedes Benze e belas casas e fazer grandes doações em eventos de caridade. Ele suspeita que seu problema tem uma dimensão espiritual. "Meu Deus, você me trouxe para sofrer neste mundo?" Sua esposa Merit entra com uma bandeja de comida (a comida é um símbolo muito importante nos casamentos nigeriano, é uma conexão simbólica entre o homem e a mulher). E conforta o marido dizendo "Andy, eu disse Você já disse isso antes: não, eu fiquei com medo de que você pudesse seguir seus amigos ricos em ganhos e mergulhar no mal." Ele pula, indignado "Deus me livre de que eu, Andy Okeke, suje minhas mãos por causa do dinheiro!" Ela diz a ele para se contentar: paz e felicidade são as coisas mais importantes na vida. Eles sorriem e beijam.

A discussão de valores e comportamentos nesta cena está enraizada nos níveis mais profundos da cultura africana. Voltamos ao ponto do capítulo quatro quando falamos de cinema e representação. Os filmes são usados para a construção de mitos. São a chance de entendermos os valores medos e conflitos compartilhados por uma

sociedade. É importante ressaltar também que estamos nos referindo a filmes africanos, que vem de uma cultura oral e que tem como premissa universal o fato de que as histórias devem ensinar algo, ter uma moral, um propósito. Essa é a base da indústria de Nollywood.

A maneira normal de narrar o significado da crise moral é mostrando a consequente pressão sobre parentes, relacionamentos conjugais ou românticos. Este é, naturalmente, o procedimento normal de Nollywood: em *Living in Bondage*, a iniciação de Andy no culto do ritual do dinheiro o obriga a sacrificar sua amada esposa, Merit. A traição de pessoas próxima é o mais comum de todos os temas de Nollywood (OKOME & KRINGS, 2007, p.22).³⁸

Outra questão importante é que o filme não se preocupa em polarizar as relações entre a "tradição" e a "modernidade". "A modernidade na África não é representada como uma opção para rejeitar ou adotar, mas como um contexto da vida na grande cidade. O problema passa a ser como lidar com as promessas e tentações da modernidade"³⁹ (MEYER apud HAYNESS, 2016, p.48). O que é polarizado é o bem e o mal, as formas legítimas de ganhar dinheiro e as ilegítimas. Fica claro durante o início do filme que Andy sabe diferenciar o bem e o mal. Porém a ambição acaba tirando a razão do personagem. Na primeira vez que o protagonista vai à seita e que ele descobre que terá que sacrificar sua esposa os outros membros do grupo contam seus próprios exemplos. Um deles diz "Eu matei minha esposa, agora tenho três diferentes".

A cena do ritual é uma das mais fortes do filme. Hayness (2016) afirma que a feitiçaria não é simplesmente um elemento primitivo residual na vida africana, mas é parte importante da compreensão da África moderna e sua inserção no capitalismo mundial. Que uma pessoa possa, através de meios ocultos, sacrificar ou devorar outro e assim ganhar poder é um elemento básico nos discursos de feitiçaria. A admissão em um culto muitas vezes depende de fazer tal sacrifício. A crença em "rituais monetários" como o que Andy participa e que envolve sacrifício humano é muito forte no imaginário africano. Como mostrado no segundo capítulo, a cultura global entra no país, mas em

³⁸ Tradução da autora. Texto original em inglês: The normal way of narrativizing the meaning of the moral crisis is by showing the consequent strain on kin, marital, or romantic relationships. This is, of course, the normal Nollywood procedure: in *Living in Bondage*, Andy's initiation into the money ritual cult requires him to sacrifice his beloved wife, Merit. Betrayal of or by intimates is the most prevalent of all Nollywood themes

³⁹ Tradução da autora. Texto original em inglês: . Modernity in Africa, as Birgit Meyer writes, "is not represented as an option to reject or adopt, but as a context of life in the big city. The problem rather is how to handle modernity's promises and temptations

cada localidade ela é recebida e reformulada de uma forma diferente. O boom do petróleo na Nigéria juntamente com o declínio da agricultura e a concentração de riqueza nas mãos de poucas pessoas foi interpretado de uma forma mística no imaginário popular, e isso se reflete nas artes.

Karen Barber discute o uso do ritual de dinheiro do teatro itinerante Yoruba para descobrir a riqueza misteriosa e imunda que estava transformando a sociedade nigeriana. Na experiência ioruba havia uma conexão direta entre riqueza e trabalho agrícola visível, mas o boom do petróleo criou um novo centro dominante de criação de capital: a relação triangular entre os funcionários do governo que distribuía contratos e licenças e geralmente controlava as alavancas da economia ⁴⁰ (HAYNESS, 2016, p.50)

O ritual do dinheiro tornou-se a marca registrada de Nollywood, repetida em muitos filmes. O sucesso de *Living in Bondage* foi causado em parte pelo fato de que pela primeira vez estava sendo representado algo que estava o tempo inteiro nas conversas, mas que nunca tinha sido visto por grande parte da população. A representação das cenas de rituais foi inclusive um problema para a equipe do filme. Surgiram rumores de que os realizadores seriam parte de cultos como esse, afinal, seria a única forma de representar a cerimônia de forma tão realista.

Como se tornou normal em Nollywood, sua psicologia é não é explorada pela interioridade emocional, mas é usada para mostrar as escolhas morais e espirituais que o personagem faz. O fantasma de Merit, por exemplo, pode ser visto de duas maneiras: como projeções da culpa de Andy ou como um fenômeno "real" sobrenatural.

Outro dado importante sobre o filme é que ele é construído sobre estruturas pentecostais. O culto é satânico, somente o pastor pode neutralizar seu poder, apenas nascer de novo pode redimir Andy e concluir sua história. O próprio produtor do filme largou a carreira cinematográfica após alguns anos para entrar para a Igreja. As Igrejas Pentecostais tem ganhado muito espaço na Nigéria nas últimas décadas. Hoje em dia existe inclusive um gênero no cinema nollywoodiano feito especialmente para esse público, contrastando as “religiões tradicionais e malignas” e a salvação em Jesus. Mas , para além dos valores ligados à religião, o filme nunca perde de vista outros valores

⁴⁰ Tradução da autora. Texto original em inglês: Karen Barber discusses the Yoruba traveling theater's use of the money ritual to figure the mysterious, unearned wealth that was transforming Nigerian society. In Yoruba experience there had been a direct connection between wealth and visible agricultural labor, but the oil boom created a new dominant center of capital creation: the triangular relationship among government officials who gave out contracts and licenses and generally controlled the levers of the economy

importantes para os nigerianos. Andy não pode estar sem um cônjuge, esse elemento indispensável da idade adulta Igbo. Em um momento de crise, o chefe do culto ameaça Andy de declara que ele deve sofrer a emasculação, a perda de sua capacidade de reproduzir (implicitamente, o fim de sua linhagem). O fantasma de Merit aparece em ocasiões consideradas importantes para a cultura igbo: seu casamento a Ego e a cerimônia de chefia, quando ele receberia um prêmio do chefe de sua comunidade.

Parte do apelo de Nollywood também vem do luxo mostrado nas telas. O filme fornece imagens de formas especificamente africanas de riqueza e consumo: pano bordado, comida servida em pratos cobertos, corpos africanos, moveis feitos de ouro, mansões com muros altos, carros importados. Essa riqueza aparece mesmo com a má qualidade das imagens. “Muitas vezes, uma disjunção grosseira entre a má qualidade das imagens e os produtos brilhantes que representam deixa claro que não podem ser ambos do mesmo sistema” (HAYNESS, 2016, p.23)⁴¹. A estética luxuosa dos filmes é um de seus maiores atrativos. Ela é completamente oposta daquela apontada por Glauber nos anos 60 e criticada por muito, porém “o fato de que os filmes de Nollywood são rotulados de "filmes africanos" e saudados por sua "africanidade" por tantas pessoas diferentes de ascendência africana indica que eles devem abraçar algo próximo de " Uma estética africana adequada " (OKOME & KRINGS, 2007, p.16)⁴². Se não africana suficiente ela pelo menos está em sintonia com a condição pós-colonial do continente.

5.2- Os Filmes da Diáspora

Os “filmes de diáspora” talvez sejam o gênero mais emblemático de toda a filmografia Nigeriana. Atualmente existem vinte milhões de nigerianos vivendo no exterior. E se estamos falando sobre um cinema feito para a população do país, devemos incluir nessa população os imigrantes que vivem na Europa e nos Estados Unidos.

Como foi abordado nesse trabalho, as migrações são peça chave para se pensar a identidade no mundo pós moderno. O intercâmbio de pessoas permite um fluxo maior de informações e, ao mesmo tempo, uma reafirmação das identidades. Por um lado, os países Europeus, assustados com o crescente número de imigrantes, veem a necessidade

⁴¹ Tradução da autora. Texto original em Inglês: Often a gross disjunction between the poor quality of the images and the shiny products they represent makes it clear that they cannot both be from the same system

⁴² Tradução da autora. Texto original em inglês: The fact that Nollywood films are labeled “African films” and hailed for their “Africanity” by so many different people of African descent indicates that they must espouse something close to “a proper African aesthetic”

de afirmar o que é de fato ser francês ou inglês. Segundo Stuart Hall (2006) essa afirmação também se dá nas comunidades de imigrantes, que acabam encontrando na afirmação da identidade, uma forma de fugir do racismo e do preconceito.

Os filmes nigerianos possuem um papel central na construção de identidade desses imigrantes. As imagens da Nigéria presentes nesses filmes são, para muitos, a única conexão com sua origem. Entre essas pessoas os filmes possuem alguns propósitos diferentes. O primeiro deles é instruir a geração mais jovem-aqueles que têm maior necessidade de ser realinhados com as culturas de casa. Entre aqueles recém-chegados, esses filmes funcionam para suprir uma saudade da África. E para os que já habitam em outro continente há mais tempo essas obras permitem uma visão crítica sobre as culturas (a nova e a antiga).

Baseados em scripts que são frequentemente escritos por expatriados nigerianos, estes filmes refletem a vida diáspora, socialmente. Comercializados tanto na diáspora como na Nigéria, tornaram-se um meio de comunicar a experiência diaspórica, incluindo as dificuldades, que podem ser parte dela, para aqueles que ficam para trás⁴³ (KRINGS & OKOME, 2007, p.7)

A difusão das obras nigerianas pelo mundo foi acompanhando de um aumento de filmes rodados em terras estrangeiras. Os diretores do país viajaram para fazer seus filmes e, ao mesmo tempo, as comunidades de nigerianos pelo mundo, encontraram uma forma de expressar sua identidade dentro da estética nollywoodiana. Esses filmes são uma extensão de Nollywood. Eles seguem as mesmas práticas de produção e constituem um gênero típico, com seus próprios temas e tipos de personagens.

Os africanos na Europa, na América do Norte e em outros lugares foram inicialmente abastecidos com filmes de Nollywood da maneira mais informal: viajantes trazendo-os de casa em malas e pequenos comerciantes abastecendo mercearias africanas e salões de cabelo. Em seguida, os distribuidores africanos (não necessariamente nigerianos) criaram sistemas de maior escala para duplicar e vender filmes através de lojas de vídeo ou sites. Porém, o intercâmbio entre a diáspora e as produções nigerianas vão crescendo de tal forma que foi preciso pensar filmes feitos especialmente para esse público. Os elementos básicos da produção são os seguintes:

⁴³ Tradução da autora. Texto original em Inglês: Based on scripts that are often written by Nigerian expatriates, these films reflect diasporic life, diegetically and socially. Marketed both in the diaspora and in Nigeria, they have become a means to communicate the diasporic experience, including the hardship, which may be part of it, to those who stay behind.

uma ou mais estrelas trazidas diretamente de Nollywood e uma comunidade de expatriados que colabora com comida, cenários e até mesmo atores. O segundo elemento é essencial para que o filme permaneça com um orçamento baixo mesmo quando filmado no exterior. Olhando os créditos desses filmes é possível perceber que a equipe foi escolhida no país onde o filme é rodado. Muitos dos atores não são profissionais. Eles são escolhidos dentro da comunidade de expatriados nigerianos. Outro dado interessante sobre essas produções é que um só profissional acaba acumulando diversas funções (já que cada novo membro da equipe é uma passagem a mais). “Em *Man on a Mission* (2008), por exemplo, Romanus Ike Eze é o ator principal, diretor, produtor, roteirista, diretor de produção e editor de som”⁴⁴. (HAYNESS, 2016, p.266)

Como base para analisar o do gênero usaremos como exemplo o filme *Osufia In London* que foi lançado em 2003 e se tornou o primeiro exemplo desse novo modelo de filme. O longa-metragem lançado em duas partes, produzido e dirigido por Kingsley Ogoro conta a história de Osufia, um camponês pobre e com uma família grande para sustentar. Sua vida muda no dia em que recebe uma carta avisando que seu irmão mais velho (que foi para Londres há anos e nunca mais deu notícia) tinha falecido e deixado uma grande fortuna para ele. Osufia vai para a Europa em busca do dinheiro. O problema é que a vida na Inglaterra é incompreensível para Osufia. Além disso, a ex-noiva de seu irmão e seu advogado pretendem dar um golpe no nigeriano para ficar com o dinheiro. Samantha, namorada de seu irmão, branca e européia, acaba seduzindo e se casando com Osufia e se muda com ele para a Nigéria, onde ela pretende mata-lo e pegar o dinheiro. Mas estamos falando de filmes onde o final é sempre bom e todo o filme deixa uma mensagem. Osufia desobre o plano da vilã e a perdoa. Samantha afirma no final que a Nigéria é o único lugar do mundo onde as pessoas olhavam para ela com o coração aberto. A identidade nigeriana vence a cobiça e o individualismo Europeu.

Analisando o filme podemos entender algumas características do gênero. Em primeiro lugar, os filmes de diáspora são nigerianos em sua concepção de mundo. Isso significa que eles são baseados no ponto de vista dos nigerianos em relação às outras culturas. O outro país é mostrado em meia dúzia de cenas clichês. Em *Osufia in London* a cidade se resume ao ônibus vermelho e ao Palácio de Buckingham. Os mesmos planos da cidade chegam a ser repetidos durante o filme. A trama é voltada para as cenas no

⁴⁴ For *Man on a Mission* (2008), for instance, Romanus Ike Eze is the main actor, director, producer, story and screenplay writer, unit production manager and music editor

interior das casas. Não há necessidade de se mostrar fielmente a cultura do outro país. “Nairas (dinheiro da Nigéria) Dolares, Libras e Euros são as únicas moedas mencionadas nos filmes, mesmos nas obras filmadas no Brasil ou na China.”⁴⁵ (HAYNESS, 2016, p.68)

Os filmes de diáspora giram em torno de um personagem que decide partir da Nigéria em busca de uma vida melhor. Essa decisão pode vir devido a situação de pobreza em que vive o protagonista bem como por convites feitos por expatriados. Em seu livro *Nollywood: The Creation of Nigerian Film* Geres Jonathan Hayness faz o levantamento das principais temáticas tratadas. Entre elas estão: crises por deixar a Nigéria, problemas com o visto, contato com as comunidades da diáspora, debates sobre as diferenças culturais, falta de dinheiro, atividades criminosas (principalmente tráfico e prostituição), romance com estrangeiros e racismo.

As histórias seguem mais ou menos a mesma linha. Os protagonistas começam saindo do país por uma necessidade de fazer dinheiro. Essa primeira parte normalmente é acompanhada de uma sequencia mostrando a falta de oportunidade na Nigéria. O personagem imagina o outro país como o paraíso. Quase não existe motivação ligada ao simples desejo de viajar conhecer novas culturas. Em *Osufia in London*, após ser informado que deve ir para Londres, a atitude de Osufia muda completamente. Ele se torna a estrela do pequeno vilarejo. Até mesmo o chefe da comunidade faz homenagem à ele. “É a primeira coisa boa que acontece para nosso vilarejo em muito tempo”, afirma.

Chegando no país Osufia se perde do motorista e acaba sozinho na cidade. O que no início parece uma brincadeira divertida acaba se tornando um pesadelo para o protagonista, que fica chocado com as minissaias, a maconha e a formalidade das pessoas. Essa sequencia acontece em todos os filmes da diáspora e se chama sequencia de desorientação. Os protagonistas caminham sem rumo, carregando suas malas, pelas ruas da cidade estrangeira, incapazes de encontrar um ponto de apoio, ficando desesperados. Eles raramente têm contato com a pobreza nessa primeira sequencia no país anfitrião. Eles vão cair de fome ou frio em uma avenida comercia no centor da cidade ou arrumar alguma confusão, como no caso de Osufia, que é preso tentando caçar um pombo.

⁴⁵Tradução da autora. Texto original em ingles: Naira, dollars, pounds, and euros are the only currencies mentioned, even when the films are set in Brazil or China

Após esse primeiro momento de pânico o protagonista é encontrado por seus anfitriões, ou procura fazer contato com a comunidade de africanos da cidade. Ele vai esbarrar com alguém na rua ou entrar em uma loja onde os vendedores são negros. É a partir desse momento que o filme se vira para a comunidade de imigrantes africanos. Osufia, com dificuldade de aceitar os hábitos ocidentais obriga Samantha a frequentar locais onde vive a comunidade Nigeriana. Cenas serão filmadas nas lojas e restaurantes da comunidade, patrocinadores do filme.

As circunstâncias do cinema reforçam tanto o horizonte social da comunidade diaspórica que suporta o filme quanto os interesses do público nigeriano em casa para criar um mundo afrocêntrico notável. Do funcionário do cartório ao médico, todos os personagens importantes são negros. Em *Osufia in London*, o advogado mau caráter é nigeriano. Quando Osufia chega ao seu escritório e grita com ele o advogado perde a cabeça, vai ao banheiro e diz em frente ao espelho que é preciso se controlar, pois o estresse faz ele voltar a ter o sotaque da África. Afro-americanos e personagens britânicos são muitas vezes desempenhados por atores com sotaques nigerianos; Atores que falam como americanos ou britânicos acabam tendo nomes nigerianos. Nesse ponto os filmes dialogam com o conflito levantado no terceiro capítulo por Fetherstone quando ele afirma que “o “localismo” ou o desejo de permanecer em uma localidade delimitada ou retomar a um sentimento de ‘lar’”. Os filmes feitos pelos diretores que moram na diáspora são sobre comunidades fechadas. Ao escolher majoritariamente atores negros para participar do filme o diretor faz uma escolha relacionada a esse desejo de lar.

Osufia se torna rico e vive uma vida de luxo, porém, em muitos filmes da diáspora logo se torna claro que, para um imigrante africano sem uma autorização de trabalho, as opções são principalmente a venda de drogas (para os homens) ou a prostituição (para as mulheres). Às vezes, eles tomam postos servis em condições de exploração. Os protagonistas ficam desiludidos com suas opções, tendo vindo de origens respeitáveis e nunca imaginando que a vida iria acabar assim. Apesar dos locais estrangeiros, estamos em terreno que é familiar e central para a identidade nigeriana. É o momento que se percebe que a vida em uma grande metrópole não é muito diferente da Nigéria.

Quando analisamos um gênero a partir da suposição de que ele reflete e ao mesmo tempo constrói uma identidade cultural devemos nos ater a alguns pontos. Nos filmes da diáspora o conflito entre culturas é o elemento essencial da história. Os filmes

são feitos especialmente para uma comunidade que sofre diariamente com racismo e xenofobia e é importante para essas pessoas que essa realidade seja mostrada. Outro ponto essencial nessa construção é a mudança na mentalidade dos personagens diante das dificuldades. “Nestes momentos pode-se discernir valores e crenças religiosas, comuns aos Igbo, Yoruba e outras culturas que moldam Nollywood, que enfatizam o destino individual, a força espiritual individual e o dinamismo e realização individual como valores sociais”⁴⁶ (HAYNESS, 2016, p.272). A percepção desses valores é o ponto de virada para a vida dos personagens. Eles tomam as rédeas da situação no momento em que percebem que, mesmo em um país estrangeiro, eles são nigerianos e tem sua força e seus valores próprios.

Em *Osufia in London* a desilusão com as terras estrangeiras vem quando ele percebe que vai levar um golpe de seu advogado. Osufia foge para a Nigéria, e, apesar de se gabar durante boa parte do filme sobre os lugares que visitou e passar boa parte do tempo vestido como um lord inglês em plena África, fica claro durante todo o filme que seus valores ainda são os mesmos. Osufia obriga Samantha a cozinhar para ele. Isso porque, apesar de todo o amor e admiração que ele tem pela inglesa, para os nigerianos cozinhar é um ato de respeito da mulher com o marido. E isso nunca vai mudar em sua cabeça.

Em relação a esse ponto, o final do filme é simbólico. Samantha tenta envenenar seu marido e roubar seu dinheiro. Porém a primeira mulher de Osufia descobre e avisa a ele e impede que o plano se concretize. Quando Samantha assume sua culpa Osufia a perdoa. Ela diz que nunca se sentiu tão acolhida quanto na Nigéria e que ali as pessoas viam as outras com o coração aberto. É a vitória da Nigéria sobre a sociedade ocidental capitalista.

⁴⁶ Tradução da autora. Texto original em inglês: In the discourse on personality at these moments one can sometimes discern values and religious beliefs, common to the Igbo, Yoruba, and other cultures shaping Nollywood, that stress individual destiny, individual spiritual force, and individual dynamism and achievement as social values.

6- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos nas páginas anteriores, Nollywood é uma grande potência. Surgida de maneira espontânea, sem aporte nenhum de governo ou de grandes empresas esses filmes conquistaram a África. Nollywood é o orgulho dos nigerianos. Hoje em dia a indústria é responsável por grande parte dos empregos no país. Os motivos de seu sucesso dialogam com os conceitos de identidade e globalização e pós modernidade. Em primeiro lugar eles são feitos para públicos específicos. Quem se interessa pelo filme pode comprar um exemplar e ver em sua casa. A forma pela qual a distribuição é pensada se relaciona com a fragmentação de identidades. Uma mesma pessoa pode se interessar por diferentes gêneros de pela forma com que esses gêneros dialogam com as diferentes facetas de sua identidade. Os filmes americanos, por exemplo, são pensados para fazer o maior número de espectadores possíveis. Nollywood não é assim. Os roteiristas não têm medo de inserir diálogos polêmicos e cenas fortes. O espectador tem total liberdade para ver os filmes que dialogam com suas crenças e seus valores.

Além disso, o caráter local e transnacional dessa indústria se encaixa perfeitamente no conflito entre local e global. Nollywood é local. É a prova de que a hegemonização e a ocidentalização do mundo, como acreditavam alguns pensadores não vai ocorrer completamente. A Nigéria começou a produzir em resposta à uma invasão da cultura estrangeira. A abertura econômica ao capital estrangeiro levou à um fechamento da sociedade em si mesma, principalmente com a volta de uma crença nas seitas. Da mesma forma o acesso fácil à filmes de outras culturas levou a criação da indústria. Foi a afirmação de uma identidade local, uma resposta a um fenômeno global, uma estratégia de absorção e resistência que as culturas periféricas podem adotar em relação às culturas hegemônicas. O cinema de Nollywood é usado como arma de resistência à supremacia ocidental. É a realização controversa do pensamento dos diretores de países em desenvolvimento que nos anos 60 viram no cinema uma arma para a formação de identidade fazendo filmes bem estruturados, com discursos políticos e coerentes. Nollywood não se preocupa em questionar o sistema e nem em produzir planos maravilhosos. Mas, por mais simples que os filmes sejam, o que pode ser maior expressão de identidade do que uma indústria surgida de forma espontânea e que em pouco mais de vinte anos de tornou a segunda maior do mundo;

Mas Nollywood é também transnacional. Seus filmes se espalham pela África e a diáspora transcendendo o local físico e unindo pessoas de diferentes nacionalidades em uma experiência comum. Um filme nigeriano dialoga com a identidade de um sul

africano e um sudanês, por exemplo, quando os dois se consideram africanos. Mas ao mesmo tempo são também suas diferenças que fazem que ele se torne interessante para esses públicos, possibilitando que a absorção das informações seja diferente em para cada público. Como as propagandas de coca cola, esses filmes são interpretados de formas diversas dependendo de seu contexto. Uma comédia na Nigéria pode servir como uma parábola para um pastor no Mali ou como uma forma de refletir sobre sua cultura de origem para um africano na diáspora.

Os filmes de diáspora são a prova dessa relação. Eles são feitos no exterior, muitas vezes dirigidos e escritos por africanos moradores de outros países e, ao mesmo tempo, não se interessam em representar a cultura inglesa ou francesa. Os personagens são africanos. Os valores são os mesmos da Nigéria. As diásporas são para Stuart Hall um exemplo dos fluxos da globalização e de como o contato interrompido de uma cultura com a outra podem surtir efeitos na formação de identidade. Não há nada que reflita melhor esse caráter fragmentado da pós modernidade do que esse gênero específico. Esses filmes são globais em sua essência e, ao mesmo tempo, são a afirmação de uma comunidade que sofre diariamente com preconceitos e que encontra no fortalecimento da identidade uma forma de sobrevivência.

Mas os filmes de diáspora não são o único gênero nollywoodiano que reflete as especificidades desse país. Os filmes sobre pessoas que querem ficar ricas rapidamente, também analisados nesse trabalho, é baseado em pensamentos e valores dos nigerianos. De novo o caráter global e local aparece muito forte. O imaginário popular sobre os rituais para ganhar dinheiro surgiu em um momento em que a economia nigeriana se abriu para o capital estrangeiro e novas formas de se fazer dinheiro surgiram, se contrastando com aquelas familiares para a população, como a agricultura. O medo desses rituais é também um medo do mercado global, que naquela época era incompreendido por grande parte da população.

Para além dos gêneros, Nollywood não poderia ser produzida em outro lugar que não a Nigéria. Em primeiro lugar todos os atores são negros e o padrão passa longe das atrizes americanas de olhos verdes e calças justas. As mulheres são grandes, muitas vezes gordas e usam roupas tipicamente africanas, largas e estampadas. As grandes musas do cinema em nada se comparam com as estrelas que conhecemos. E por isso mesmo elas são endeusadas por uma população que se reconhece nos atores. Também não há preocupação dos filmes em ser entendidos pelo público ocidental. Um homem casado com várias mulheres, a violência, as relações econômicas informais (amigos se

emprestando dinheiro o tempo inteiro) e as relações políticas tipicamente africanas (como por exemplo os chefes dos vilarejos, a quem todos são devotos) são colocados na tela sem nenhuma explicação e nenhuma crítica. As relações entre homens e mulheres, por exemplo, podem causar estranhamento para um espectador ocidental. Mas nenhum momento elas são questionadas. A esposa serve comida ao marido e as vezes divide a casa com mais outras duas esposas, mas seu personagem vai além do arquétipo da mulher submissa. São os valores de uma população colocados na tela.

O maior mérito de Nollywood foi de fato tocar as pessoas, e não só por causa de sua forma de distribuição ou por causa de suas estrelas glamorosas. As pessoas querem consumir esse cinema. E isso tem grande relação com quem conta essas histórias. Analisar Nollywood é mais profundo do que analisar uma simples indústria de cinema. Em tempos de avanço tecnológico, de novas mídias e de questionamentos sobre legitimidade e lugar de fala e representatividade a indústria nigeriana é a prova de que é possível controlar e produzir suas próprias imagens. A indústria surgiu sem nem mesmo haver uma faculdade de cinema no país. Ela foi resposta de um grupo que cansou de ser representado sempre pelas mesmas pessoas e que decidiu se representar, mesmo que isso signifique pegar uma câmera velha e editar um filme em um computador de uso pessoal. Não interessa para eles participar de grandes festivais porque o filme é feito por africanos e para africanos, e desde que o filme chegue a esse público seu papel já estará cumprido. Analisar esses filmes significa questionar também a nossa indústria, para quem e porque estamos produzindo. Significa também pensar em possibilidades para empoderar minorias pelo audiovisual. Nollywood provou que o resultado pode ser surpreendente.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDERSON, Benedict. *Introdução*. In: ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 26-34.

ANDERSON, Benedict. *Raízes Culturais*. In: ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 35-69.

ANDRADE, Rita. *O papel do cinema na construção da(s) identidade(s): A representação de Ousmane Sembène do Senegal da década de 60*. In: XI Encontro Nacional de História Oral Memória, Democracia e Justiça, 2012, Rio de Janeiro. Anais Eletrônicos XI Encontro Nacional de História Oral Memória, Democracia e Justiça. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. v. 1. p. 1-15.

BARROT, Pierre. *Nollywood : comment le Nigeria produit dix-mille films en quinze ans*. Ina Global, Paris 23 ago. 2010. Disponível em: <<http://www.inaglobal.fr/cinema/article/nollywood-comment-le-nigeria-produit-dix-mille-films-en-quinze-ans>>. Acesso em: 10 set. 2016

BARROT, Pierre. *Nollywood: le phénomène vidéo au Nigéria*. Paris: L'harmattan, 2005. 169 p.

BALOGUN, Françoise. *A explosão da videoeconomia o caso da Nigéria*. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no Mundo: Indústria, política e mercado*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p. 193-202.

BRYCE, Jane. "African Movies" in Barbados: Proximate Experiences of Fear and Desire. In: KRINGS, Matthias; OKOME, Onookome (Orgs). *Global Nollywood*. Indiana: Indiana University Press. p.233-244.

BRIGHT, Jake. *Meet 'Nollywood': The second largest movie industry in the world*. *Fortune*, Nova York, 24 jun. 2015. Disponível em: <<http://fortune.com/2015/06/24/nollywood-movie-industry/>>. Acesso em: 17 out. 2016.

DELEUZE, Gilles. *Cinema, corpo e cérebro, pensamento*. In: DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990. p. 257-266.

FEATHERSTONE, Mike. *Culturas Globais e Culturas Locais*. In: FEATHERSTONE, Mike. *O Desmanche da Cultura: Globalização, Pós- Modernismo e Identidade*. São Paulo: Studio Nobel, 1995. p. 123-142.

- FEATHERSTONE, Mike. Localismo, Globalismo e Identidades Culturais. In: FEATHERSTONE, Mike. *O Desmanche da Cultura: Globalização, Pós- Modernismo e Identidade*. São Paulo: Studio Nobel, 1995. p. 143-172.
- HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós Modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: Dp&a Editora, 2006. 102 p.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- HAYNESS, Jonathan. *The Nollywood Diaspora: Nigerias Abroad*. In:___ (Org.). *Creation of Nigerian Film Genres*. Chicago: University of Chicado Press, 2016.p. 264-284
- HAYNESS, Jonathan. *Living in Bondage: Money and Values*. In:___ (Org.). *Creation of Nigerian Film Genres*. Chicago: University of Chicado Press, 2016.p. 45-86
- HAYNESS, Jonathan. *Creating Nollywood: Conditions and Fondations*. In:___ (Org.). *Creation of Nigerian Film Genres*. Chicago: University of Chicado Press, 2016.p. 45-86
- KANTORSKI, Leonardo Prado; FABRES, Ricardo Rojas; GARCIA, Bruno de Souza. *A crítica marxista ao conceito de identidade perante a concepção pós-moderna*. In: Âmbito Jurídico, Rio Grande, XVII, n. 121, fev 2014. Disponível em: <http://ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=14465&revista_caderno=24>. Acesso em: Out 2016
- KRINGS, Matthias; OKOME, Onookome. *Nollywood And Its Diaspora:An Introduction*. In: KRINGS, M; OKOME,O (Orgs). *Global Nollywood*. Indiana: Indiana University Press.p. 1-22
- LIVING in Bondage. Direção de Chris Obi Rapu. Produção de Okechukwu Ogunjiofor. Lagos, 1992. (163 min.), son., color. Legendado.
- NAFCA. Disponível em: <<http://africannafca.com/aboutus.htm>>. Acesso em: 18 out 2016
- NOLLYWOOD Babylon. Direção de Ben Addelman, Samir Mallal. Canadá: National Film Board Of Canada, 2008. (75 min.), son., color.
- OSUFIA in London. Direção de Kingsley Ogoro. Lagos: Kingsley Ogoro Production, 2003. (105 min.), son., color.
- PRATT, Landé N. *Good for 'New Nollywood': The Impact of New Online Distribution and Licensing Strategies*. International Journal Of Cultural And Creative Industries. Londres, p. 70-84. Nov. 2015.

PYPE, Katrien. *Religion, Migration, and Media Aesthetics: Notes on the Circulation and Reception of Nigerian Films in Kinshasa*. In: KRINGS, Matthias; OKOME, Onookome (Orgs). *Global Nollywood*. Indiana: Indiana University Press. p.199-233.

ROCHA, Glauber. *Estética da Fome*. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004, pp. 63-67.

SANTOS, Cátia Cilene dos. *O Cinema Como Agente Construtor de Identidade Cultural*. 2009. 13 f. TCC (Graduação) - Curso de Rádio e Tv, Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, 2009.

SANTOS, Luísa Aquino dos. *Análise do Filme Royal Palace 1 e 2 à Luz do Boom de Nollywood*. Revista Anagrama, São Paulo, v.4, ago. 2009.

SENAT FRANÇAIS. «Nollywood»: *L'avenir de l'industrie du rêve au Nigeria*. Paris, 2010. Disponível em: <<http://www.senat.fr/ga/ga87/ga8711.html>>. Acesso em: 20 set. 2016.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *A Produção Social da Identidade e da Diferença*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2003. p. 73-102.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETE, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 3. ed. Campinas: Papyrus, 2005

YORK, Geoffrey. Nigeria's Nollywood film industry in the spotlight at this year's TIFF. The Global And Mail. Johannesburg. 01 set. 2016. Disponível em: <<http://www.theglobeandmail.com/arts/awards-and-festivals/tiff/nigerias-nollywood-film-industry-in-the-spotlight-this-year-at-tiff/article31668490/>>. Acesso em: 29 set. 2016.