

África como pretexto: um ensaio de História & Cinema

Danielle Heberle Viegas*

Resumo: A incorporação da cultura visual, uma categoria de pesquisa historiográfica, seja como fonte ou objeto de estudo, oferece diferentes problematizações para o historiador interessado não só nas relações entre História e Fotografia, mas também entre História e Cinema. Buscando apontar algumas diretrizes desse campo de investigação, esse artigo tem como objetivo discutir a relação Cinema-História a partir de breves estudos de caso com filmes ocidentais que têm como temática, ou referência principal, o continente africano. O tema ainda é flexibilizado no sentido da utilização de filmes como instrumentos pedagógicos na atualidade.

Palavras-chave: Cinema; África; Representação Histórica; Ensino da História.

Abstract: The incorporation of visual culture as a category of historiographic research, either as source or object of study, offers different issues for the historian interested not only in relations between History and Photography, but also between History and Cinema. Seeking out guidelines of this field of research, this article aims to discuss the relationship between History and Cinema, from brief case studies of Western movies that have as main theme, or reference, the African continent. The theme is still more flexible towards the use of movies as pedagogical tools in the present.

Key words: Cinema; Africa; Historiographic Representation; History Learning.

Introdução

A pergunta mais freqüente feita em relação ao trabalho com filmes é paralela a sua justificativa. É através dela que iniciamos esse texto: Afinal, por que pesquisar as relações entre cinema e pesquisa historiográfica? Fábrica de sonhos e fantasias, instrumento de poder, difusor ideológico, o cinema foi reconhecido por Walter Benjamin (1985), já na década de 1930, como um agente da história, refletindo e fazendo refletir dinâmicas sociais a partir das telas.

Na atualidade, a incorporação do cinema como fonte e objeto de pesquisa em História fez avanços em direção a uma interpretação mais crítica e múltipla, deixando para trás a ideia de que os filmes se prestam somente como produções ilustrativas de determinados contextos sociais. Produtores de

memória, pois, os audiovisuais nunca esgotam suas possibilidades de circularidade e reinterpretação (LAGNY, 1997: p.23).

Abordando filmes como *testemunhos de seu tempo e discursos sobre o passado*, a proposta desse artigo é pensar como algumas obras filmicas ocidentais representam o continente africano. Pretende-se notar os enlaces entre as narrativas e imagens (re)produzidas no Cinema e a sociedade que o produz e consome. Para tanto, vamos ao encontro do aporte teórico fornecido por Marc Ferro, historiador que observou algumas interessantes possibilidades de trabalho entre Cinema e História (1992).

O trabalho é justificado em função da temática da História da África, que recentemente foi prevista em lei como disciplina obrigatória nas grades curriculares nacionais e que ainda

carece de uma maior divulgação e diversificação não só junto à sociedade, mas também em relação ao meio educacional. Já a atenção direcionada ao cinema abre caminhos para pensarmos o seu uso no ensino de História.

1. Sobre análise de filmes

“Luz, câmera, ação!”. A clássica frase que nos sinaliza o início da gravação de um filme é útil para pensarmos os elementos técnicos a serem analisados no mesmo. Interessa-nos pensar não somente *o que* é utilizado para a realização de uma película, mas *como* é utilizado: modos de filmar, modos de ver, modos de significar. Jean Carrière (1995: p.33) nos diz que o cinema tomou parte pela busca da *materialização do invisível* comum no século XX. Ele e outros críticos como Michelle Lagny nos indicam caminhos de uma análise fílmica tradicional: efeitos, cores, vozes, luzes, métodos de filmar, interpretar e editar.

Complementar esses apontamentos pode ser a investigação de filmes a partir da relação que estabelecem com a(s) sociedade(s) que o produzem e consomem no espaço e no tempo. Em relação a essas questões, Marc Ferro nos dá uma dupla contribuição, ao legitimar o filme como um agente das relações sociais e, portanto, históricas. Anuncia como as abordagens cinematográficas agem sobre os processos, tal como uma *contra-análise* que se vale de filtros próprios, codificando significados e saberes, inserindo personagens e percorrendo épocas. (FERRO, 1992: p.79) A análise de filmes faz correspondência com todos esses elementos que, implícitos ou explícitos em uma produção, são produtores de definições e discursos.

Por outro lado, a pluralidade de vias de acesso aos registros fílmicos como

fontes de pesquisa gera alguns abismos. O cinema é um fazer subjetivo, mescla os cinco sentidos, elabora o lúdico e a imaginação, o que exige, segundo Nova (1996), uma percepção do historiador para os detalhes mais corriqueiros e não necessariamente significativos num primeiro momento. Mas se o cinema não registra o real, ele o encena (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 2002: p.56).

Nesse sentido, as películas devem ser encaradas como representações, o que nos leva a questionar *como* e *porque* um filme produziu situações. Do ponto de vista da análise, isso compreende submeter um filme a questões prévias, entre elas: Sob quais condições o filme foi produzido? Com quais intenções? Quais são as suas temáticas-chave? Qual foi seu impacto junto ao público? Tais questionamentos são sustentáveis em diversas áreas do conhecimento, o que requer, segundo Ortiz (1985: p.55), uma consciência aberta para a interdisciplinaridade.

2. A África nas telas de cinema

A História da África ainda está distante de ter seu ensino e pesquisa consolidados. O seu (re)conhecimento ainda é minimizado, inclusive social e culturalmente. Falar sobre a África ocorre em dificuldades, mas também em uma gama de possibilidades. Uma visão costumeira, que está aos poucos sendo desconstruída, diz respeito a um continente como um todo homogêneo e generalizado. Muitas interpretações foram forjadas e/ou consolidadas pelo cinema, se o entendermos como um meio técnico produtor de subjetividade em uma relação de criação e expressão nas sociedades (GUATTARI & ROLNIK, 1986: pp. 26-35).

Percebem-se possibilidades de renovação quanto à escrita da História

da África justamente na diversidade de fontes para o seu estudo. Nesse sentido, os filmes surgem como alternativas interessantes, pois a sua utilização em uma pesquisa implica uma problematização à luz de hipóteses de trabalho renovadas. Assistindo a filmes como *Território Selvagem* (1997) e *África dos meus sonhos* (2000), temos a consolidação da imagem de uma África natural, selvagem e perigosa – um horizonte idílico em oposição à vida nas metrópoles modernas. Essa associação também é característica em filmes de aventura e desenhos infantis sobre o referido continente.

No entanto, essa África figurada como *reduito* tem a sua significação manipulada quando a atenção é voltada aos sujeitos: alguns filmes sobre a escravidão africana, por exemplo, referem-se mais à consolidação da identidade nacional de países ocidentais como nações prósperas e libertadoras do que às especificidades desse sistema em relação aos negros e seus países de origem. Um filme exemplar que segue esse estilo é *Amistad* (1997).

Tais observações são importantes em dois pontos: a proximidade do cinema junto ao grande público e a identificação de matrizes historiográficas nos enredos. Assim, por um lado, enquanto os extras do filme *Hotel Ruanda* (2004) nos revelam fontes preciosas da produção da obra, inclusive os testemunhos orais dos personagens principais; por outro lado, as técnicas filmicas e performáticas em *Zulu* (1964) nos permitem interpretar outras intencionalidades não tão explícitas, como a denúncia do tempo presente que a escolha do conteúdo apresenta, o que também podemos perceber em *O Jardineiro Fiel* (2005). São estes três filmes que serão analisados nos itens que se seguem.



3. Hotel

Ruanda: o filme como agente histórico

“Minha intenção é ser um mensageiro da paz”. Essa declaração é de Paul Rusesabagina sobre o acontecimento que presenciou em seu país natal, Ruanda, no ano de 1994. Ele foi o responsável por refugiar no hotel *Milles Collines* cerca de mil pessoas em busca de abrigo em meio a um verdadeiro genocídio civil, ocorrido em Kigali, cidade capital de Ruanda. O principal motivo do conflito está ligado a diferenças entre *tutsis* e *hutus*, as duas principais etnias que habitam o país.

A trajetória de Paul é o enredo para *Hotel Ruanda*, filme lançado exatamente dez anos após o conflito. O filme pretende reconstituir, através do cinema, o que foi acusado de ser omitido e esquecido pelos livros e pela mídia. Baseado em depoimentos orais dos sobreviventes do massacre de Ruanda, essa produção que pode ser classificada como um *filme histórico*, por referir-se a uma época passada e ser baseado em fatos reais. Nem por isso perde seu caráter de representação. Afinal, encontrar-se-á na película “uma visão sobre um objeto passado que pode conter ‘verdades’ e ‘inverdades’ parciais. Um filme nunca poderia conter a verdade plena de um acontecimento

histórico, mesmo se assim o desejasse seu autor”. (NOVA, 1996: p. 8)

Portanto, mais do que uma reconstituição histórica, *Hotel Ruanda* é um discurso sobre o conflito entre os ruandeses. Um discurso externo, para um público externo. O filme foi realizado, segundo o autor, justamente para mostrar ao mundo um pedaço de uma trajetória obscurecida. Mas enquanto um discurso autônomo, o filme também ultrapassa os objetivos de seu produtor.

Então, quando passamos a analisar a relação do filme com a sociedade que o produz e consome, percebemos que ele se torna um registro de seu presente. Independentemente de conteúdos privilegiados, a escolha temática do filme nos mostra um esforço em chamar a atenção para as realidades que o mundo ocidental esquece: as mazelas da África. *Hotel Ruanda* é também um filme político: tal como uma denúncia, pretende comover, sensibilizar e transformar.

Afinal, ao por em xeque uma suposta consciência social sobre os problemas do Terceiro Mundo e a crença nos órgãos e instituições oficiais destinadas a (re)mediar essas realidades, *Hotel Ruanda* é também um agente da história. Conforme Marc Ferro diz na introdução da edição espanhola de sua obra *Cinema e História*:

el cine contribuye a la elaboración de una contra-historia, no oficial, alejada de esos archivos escritos que muchas veces no son mas que la memoria conservada de nuestras instituciones. Al interpretar un papel activo contrapuesto a la historia oficial, el cine se convierte de este modo en un agente de la historia e puede motivar una toma de conciencia (FERRO, 1995: p. 17).

O poder de sensibilizar as consciências que um filme possui está estritamente ligado aos elementos de sua narrativa. No caso de *Hotel Ruanda*, seu enredo pode ser considerado também um romance. A história persegue a trajetória do casal *Paul* (Don Cheadle) e *Tatiana*, e provoca comoção muito mais pelo que indica do que por aquilo mostra: há poucas cenas de assassinatos, espancamentos ou estupro, conforme declararam os depoentes. Mas há sons, intimidações, ausências e gritos. O grande cenário do filme, o hotel *Milles Collines*, surge como uma fortaleza entre a cidade e a guerra. Assim, o filme comove pelos elementos cinematográficos que dispõe: cenários, personagens e narrativas; mas suas significações não são somente cinematográficas.

Os apontamentos para analisar um filme em seus múltiplos aspectos podem ser ainda mais desdobrados ao levarmos em conta sua recepção pela sociedade. Nesse estágio de análise, a atenção se direcionava para as críticas, comentários e meios de divulgação. Aclamado pelo público como um dos filmes mais tocantes do ano do lançamento, *Hotel Ruanda* recebeu o Prêmio do Público no *Festival de Toronto*, Canadá. O filme – divulgado como a “*história real de um homem que abriu seus braços, quando o mundo fechou os olhos*” – tem sua significação não somente nos efeitos que já produziu, mas justamente em sua possibilidade futura de (re)leituras e (re)apropriações.

Sorlin e Urbindo, citados por Michelle Lagny (1997: p.23), perguntam “¿puede historizarse algo que permanece completamente vivo?”, quando comentam as precauções (e preconceitos) dos historiadores em tomar um filme como fonte. Em *Hotel*

Ruanda, isso parece ser possível, ao abordar um capítulo da história do tempo presente e propor uma interferência direta na construção do imaginário social sobre um acontecimento tão expressivo, e proporcionalmente esquecido. Depois de *Hotel Ruanda*, não mais¹.



4. *O Jardineiro Fiel*: o filme como testemunha de seu presente

Ao propor a classificação de obras filmicas e sua utilização como documentos historiográficos, uma das grandes inovações de Marc Ferro foi afirmar que um filme histórico não é, necessariamente, somente aquele que se refere a um acontecimento passado ou consagrado pela historiografia. Tomemos como exemplo o longa metragem chamado *O Jardineiro Fiel*, que mostra fatos atuais sobre a África, mas que, entretanto, não se encerram em si próprios: a fome, a insalubridade e a dependência política de que os países africanos são vítimas no limiar do século XXI. Isso remete-nos imediatamente a processos passados, quando da exploração do continente pelas potências ocidentais, no contexto

que se convencionou chamar de *neocolonialismo*.

Mas *O Jardineiro Fiel* é, sobretudo, um testemunho de seu presente: sua trama se passa na atualidade para referir-se a problemas da atualidade. Está aí outra contribuição do uso de filmes como fontes para a construção da História – eles constituem uma nova forma de abordagem o tempo presente. As temáticas principais de *O Jardineiro Fiel* refletem sobre a exploração de empresas multinacionais em países subdesenvolvidos, onde medicamentos são testados indiscriminadamente na população local. Mais do que uma denúncia exclusiva em relação à África, o sentido desse filme está centrado em um verdadeiro e profundo sentimento de impotência quanto às diferenças sociais do mundo contemporâneo, representado, sobretudo, pela personagem *Tessa* (Rachel Weisz) que, em uma tentativa de apaziguar essas práticas, é brutalmente assassinada.

O filme, que trata de debates contemporâneos, como a intervenção das superpotências na África, a real funcionalidade de instituições como a ONU, e as relações de direitos políticos e culturais entre as nações, não é, por isso, necessariamente explícito: seus meios de expressão são singelos, como jogo de cores, trajetórias individuais, registros fragmentados e não-cronológicos. Exemplificando: em um enquadramento de cena, mostram-se dois ângulos dos trilhos de um trem a partir de um único enquadramento; de um lado, um campo de golfe, de outro, uma favela.

Jorge Nóvoa (1995: p.7) diz que, ao abordarmos quesitos ideológicos em uma trama, deve-se estar preparado “não apenas no que concerne à sua ação obscurecedora, vendedora de ilusões, mas também no que diz respeito à sua

¹Cabe registrar outro filme dedicado ao conflito, chamado no Brasil de *Tiros em Ruanda* (2005).

capacidade de inversão na ordem de causa e efeito dos fenômenos do real”. Esse parece ser o caso em *O Jardineiro Fiel* que, ao mesclar cenas-documentários, constrói uma dimensão da realidade paralela ao seu enredo fictício.

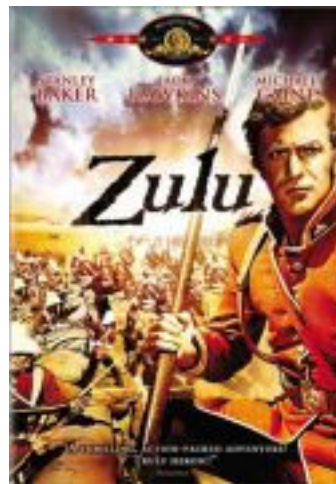
Crianças, becos, festas, casas e outros elementos do cotidiano de uma África desconhecida são mostrados a todo o momento, tal como uma forma de inserir o espectador no horizonte da realidade em que se passa o filme. Trata-se de uma realidade filmada ao ar livre, mas nem por isso isenta de interferência. Como afirma Manuela Penafria (1999: p.43): “imagens recolhidas em diferentes locais e durante um período de tempo prolongado ou não, podem, através da montagem, dar origem a combinações com significado”.

Se um filme é sempre um registro da sociedade que o produz, *O Jardineiro Fiel* pode simbolizar, com conteúdo e profundidade, essa perspectiva: o diretor Fernando Meirelles diz querer dar luz a um olhar sobre o Terceiro Mundo, em uma associação direta com a realidade social de seu país, o Brasil. Esse filme também é especial por ser uma readaptação da obra literária de John Le Carré, e constitui um testemunho expressivo para uma reflexão sobre o papel do cinema na contemporaneidade.

5. *Zulu*: uma leitura fílmica da História

Luta, racismo e resistência são apenas alguns dos temas problematizados em *Zulu*. Este filme, rodado em 1964, buscou reconstruir o contexto em que se desenvolveu o início do processo da chamada Partilha da África, ainda no século XIX. A produção é classificada como um filme histórico e salienta um

olhar ocidental da década de sessenta do século XX sobre esses acontecimentos.



Zulu foi filmado na África. As paisagens eleitas como pano de fundo para as tomadas de longa-metragem foram notoriamente privilegiadas conforme seu apelo visual. A mesma posição é notada quanto à narrativa do filme, ao passo que seus diálogos são todos em língua inglesa. Cabe questionar, então: Para qual público o filme se destina?

As falas da personagem *Srta. Witt* (Ulla Jacobsson) podem ser tomadas como exemplos: a jovem européia expressa, através de suas perguntas, todo um ideal acerca do continente africano, fazendo com que o público se reconheça na trama. Em outra cena, quando da discussão entre generais, um desses acusa os negros de serem inferiores e subjugados, e é imediatamente rebatido por um *bôer*. Notou-se que a reconstituição do imaginário da época em que o filme se reporta (o preconceito dos europeus em relação aos negros) é interferida por um argumento do tempo presente, do qual o filme é fruto, que é contrário ao racismo.

O diretor de *Zulu* ressaltou que essa produção foi feita direcionada para um público europeu, o que influi diretamente na escolha de seu idioma, cenários e personagens. Podemos, nesse sentido, ampliar ainda mais a

abordagem sobre fontes extra-cinematográficas: em 1963, ano da edição do filme, lidar com a situação entre negros e brancos nos Estados Unidos era uma tarefa extremamente delicada, em um momento em que também se desenrolavam as políticas do *Apartheid* na África do Sul e suas conseqüentes segregações identitárias.

Outra questão que podemos ressaltar em *Zulu* é sua fotografia: enquadramentos de câmera, iluminações e ângulos passam a ser destaques. Nas cenas de batalha, o enfoque de baixo para cima ou vice-versa, condiciona o espectador a interpretar superiores/inferiores ou vencedores/perdedores. Os zulus são filmados vindos do alto de montanhas, em ângulos abertos, transmitindo uma idéia de força e preponderância sobre os ingleses, encurralados em uma planície. Nesse aspecto, o filme trouxe uma nova abordagem sobre a Partilha da África, pois apesar de muitas vezes (inclusive em sua divulgação), a produção demonstrar um condicionante ideológico europeu, a resistência dos africanos é tratada com supremacia.

Zulu é um ícone de sua época. Um documento historiográfico que pode ser duplamente interpretável, pois retrata o passado e é fonte para compreensão de seu presente. Mais do que um olhar europeu sobre a Partilha da África, o filme codifica todo um ideário pacifista em vigor na década de 1960. Até mesmo Marc Ferro dedicou um capítulo de seu livro *Cinema e História* para discutir as pertinências de um cinema antimilitarista. A reconstrução de um conflito entre zulus e ingleses, exacerbando suas conseqüências trágicas para ambos os lados, é, mais do que uma metáfora à realidade, uma crítica ao contexto em que o filme foi realizado.

Sobre História e Cinema: considerações finais

Decodificar um olhar do cinema sobre a África é entender também como o *outro* – expressado aqui pelos filmes ocidentais – a percebe, reproduz e preserva em sua memória sócio-cultural. Filmes são representações que não se encerram em si só, mas permanecem constantemente reelaboradas pelo imaginário das gerações seguintes. As fontes filmicas, como quaisquer outros aportes de pesquisa histórica, têm sua fertilidade mediada pelas perguntas que o historiador faz. Assim, a interpretação de um audiovisual está fundamentalmente interligada a hipóteses de trabalho. A sociedade que produz um filme pode ser a mesma que o consome, tornando-o um instrumento de entretenimento, didática e/ou manipulação ideológica e política.

Destacando algumas possíveis problematizações, esse texto buscou demonstrar alguns dispositivos de análise adotados em relação às produções de cinema quando questionadas como fontes históricas. Levou-se em consideração, ainda, os possíveis diálogos que os filmes selecionados são capazes de proporcionar quando trabalhados em sala de aula. Três filmes, três situações: um filme-agente histórico, comprometido com a comoção e a transformação social; um filme com uma história ficcional do tempo presente, como crítica às hegemonias políticas e econômicas da atualidade; e, finalmente, um filme de reconstituição histórica que revela dados de sua época de produção através de fatos passados representados no enredo.

Os exemplos referidos não têm outra função senão a de apontar alguns caminhos para a utilização de filmes

como contribuições à pesquisa e ao ensino da História da África. Sua interpretação pode (e deve ser) ampliada, estendida e flexibilizada segundo novos questionamentos, aportes teóricos e hipóteses de trabalho.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996.

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

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Cine y Historia Contemporánea**. Barcelona: Ariel, 1995.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

LAGNY, Michele. **Cine e Historia: Problemas e Metodos en la Investigacion Cinematografica**. Barcelona: Armand Colin, 1997.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. **Revista O Olho da História**, nº. 3, dez. 1996.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação Cinema-História. **Revista O Olho da História**. nº. 1, nov. 1995.

ORTIZ, José Mário. Relações Cinema-História: perigo e fascinação. **Projeto História**. nº. 4, jun. 1985, p.55-62.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário: história, identidade, tecnologia**. Lisboa: Cosmos, 1999.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2002.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

Filmografia:

ÁFRICA DOS MEUS SONHOS. Direção de Hugh Hudson. EUA: 2000. 1 DVD (120 min.)

AMISTAD. Direção de Steven Spielberg. EUA, 1997. 1 DVD (154 min).

HOTEL RUANDA. Direção de Terry George. EUA/Itália/África do Sul: 2004. 1 DVD (121 min).

O JARDINEIRO FIEL. Direção de Fernando Meirelles. EUA: 2005. 1 DVD (129 min).

TERRITÓRIO SELVAGEM. Direção de Simon Langton. EUA: 1997. 1 DVD (91 min.)

ZULU. Direção de Cy Endfield. Inglaterra: 1964. 1 DVD (138 min.)



* **DANIELLE HEBERLE VIEGAS** é mestranda no Programa de Pós Graduação da PUCRS, na linha de pesquisa Sociedade, Urbanização e Imigração. Bolsista CAPES. Pesquisadora do Departamento de História, Unilasalle.