

As unidades de produção cinematográfica na África Britânica. Difusão e exibição à serviço do colonialismo

por Tiago de Castro Machado Gomes*

Resumo: A atividade cinematográfica na África colonial Britânica foi em grande parte sustentada pelas chamadas unidades de produção cinematográfica. Tais unidades serviram à dominação colonial através dos discursos empregados tanto em seus filmes quanto em seus modos de produção, difusão e exibição. Nesse artigo, veremos esses dois últimos pontos, analisando as estratégias e métodos utilizados à serviço do imperialismo e do colonialismo por duas unidades: o *Bantu Educational Kinema Experiment* (1935-1937) e a *Colonial Film Unit* (1939-1955).

Palavras-chave: cinema, recepção, difusão, África Britânica, vans de cinema móvel.

Abstract: Film activity in colonial British Africa was in large part sustained by the so-called film units, which served colonial domination through the discourse employed in its films as well as in its modes of production, distribution and exhibition. This article, underscores these two issues by analyzing the strategies and methods used in the service of imperialism and colonialism by the Bantu Educational Kinema Experiment (1935-1937) and the Colonial Film Unit (1939-1955).

Key words: film, reception, dissemination, British Africa, mobile cinema vans.

Fecha de recepción: 11 de noviembre de 2015

Fecha de aceptación: 24 de abril de 2016

Introdução

O cinema chegou à África logo posteriormente ao que se convencionou como as primeiras sessões de cinema, ocorridas em 1895, na França (com os irmãos Lumière) e na Alemanha (com os irmãos Skladanowsky). Assim como em praticamente todo o mundo, nos primeiros anos do século XX, a maioria das capitais e algumas outras cidades africanas já recebiam espetáculos que exibiam filmes de pequena duração projetados por diferentes aparelhos. Em maio de 1896, Carl Hertz, mágico norte-americano, foi provavelmente o primeiro a projetar imagens em movimento em todo o continente, na cidade de Joanesburgo na África do Sul (Herbert; Mckernan, 1996). Alguns meses depois, ainda em 1896, houve exposições do cinematógrafo dos irmãos Lumière nas cidades de Alexandria e Cairo, no Egito, e em Argel e Orã, na Argélia (Shafik, 2007: 10). Segundo Roy Armes (2006: 21), outras exposições ocorreram em Túnis (Tunísia) e Fez (Marrocos) em 1897, em Dakar (Senegal) em 1900 e em Lagos (Nigéria) em 1903.

Paralelamente à chegada do cinema, outros processos desenrolavam-se e atingiam seu apogeu no início do século XX: “a dominação colonial dos povos nativos, o controle científico e estético da natureza – por meio de esquemas classificatórios –, a apropriação capitalista dos recursos e a organização imperialista do planeta sob um regime pan-óptico” (Stam; Shohat, 2006: 141). A colonização da África, caracterizada pela conquista, ocupação, instauração de um sistema político governamental e posterior exploração, foi iniciada de forma mais intensa a partir das últimas décadas do século XIX e levada a cabo pelas principais potências europeias. O colonialismo ancorou-se em teorias econômicas, psicológicas e diplomáticas (Uzoigwe, 2010) que explicitavam discursos comuns da época, como a constante necessidade da expansão econômica do sistema capitalista e a suposta “supremacia da raça branca”.

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

Também é preciso pontuar que, além do cinema, outras tantas manifestações culturais já exteriorizavam e popularizavam o discurso de que o mundo colonial se dividia em dois lados opostos: de um lado o colonizador/branco, de outro o colonizado/negro. De acordo com Frantz Fanon em *Pele Negra, Máscaras Brancas*:

Há uma constelação de dados, uma série de proposições que, lenta e sutilmente, graças às obras literárias, aos jornais, à educação, aos livros escolares, aos cartazes, ao cinema, à rádio, penetram no indivíduo – constituindo a visão do mundo da coletividade à qual ele pertence (Fanon, 2008: 35)

O “acaso” entre o avanço do imperialismo e o surgimento do cinema – símbolo e expressão máxima da modernidade (Charney; Schwartz, 2004) – possibilitou aos Impérios a utilização do cinema como meio de justificar, manter e expandir a dominação política, social, econômica, cultural e psicológica sobre a África e os africanos.

Em primeiro lugar, o colonialismo propiciou o controle quase absoluto do mercado cinematográfico africano pelos países com indústrias economicamente mais significativas como Estados Unidos, França, Alemanha e Grã-Bretanha. No continente africano, com exceção mais evidente do Egito, a

produção, exibição e distribuição – além da técnica, dos equipamentos e dos materiais fílmicos (escolas profissionalizantes, câmeras, filme virgem etc.) – estiveram nas mãos de empresários e gestores estrangeiros desde cedo, apoiados em governos coloniais que deveriam se submeter às leis e ordens da metrópole e de seus aliados.

Em segundo lugar, vários filmes passaram a disseminar os mesmos discursos que justificavam a colonização com base na superioridade da “raça branca” e que rogavam a necessidade de modernização da África pela incivilidade e atraso da “raça negra”. Ademais, é importante observar que tais discursos possuíam uma forte ligação à imagem. Aboubakar Sanogo (2011: 227), nos lembra, por exemplo, que o colonialismo é “uma ordem do visível. É uma iniciativa que busca a ordem e consiste em ordenar o mundo visível de uma maneira particular, um modo de arranjo do visível ao redor do princípio de dominação. Isso explica sua relação com a imagem”. Muitos filmes da primeira metade do século XX eram portanto melodramas ou aventuras coloniais que, como produtos comerciais, se aproveitavam do exotismo da “distante” África e dos povos que lá viviam. Funcionaram assim como importantes construtores das identidades nacionais ocidentais ao representar histórias com personagens em campos opostos (o mocinho-europeu-branco contra o vilão-africano/asiático), reforçando o ideal de Estado-nação europeu a partir do conceito de “comunidade imaginada” cunhado por Benedict Anderson. Perpetuando uma visão de mundo eurocêntrica, esses filmes agiram sobre indivíduos europeus de diferentes classes sociais, que compartilhavam o orgulho patriótico pelas conquistas ocidentais tais como a formulação e o poderio dos Impérios.

Para além da propagação do imaginário racista e eurocêntrico pela indústria cinematográfica privada, outros filmes também foram produzidos e difundidos como possíveis soluções para os “desvios” e “problemas” do continente africano. Desenvolvia-se assim a ideia de filmes educativos, filmes de saúde e

outros, que poderiam levar conhecimento e progresso à suas audiências. Esses eram em sua maioria patrocinados pelo Estado e/ou instituições sem fins lucrativos. Analisando esses dois tipos de produção observa-se que o cinema, conjuntamente, apontava tanto a inferioridade e as adversidades da África e dos africanos quanto os caminhos e opções para a superação de tal cenário.

O cinema na África colonial Britânica

Entre todas as potências que colonizaram o continente africano, a Grã-Bretanha foi o principal Estado liberal investidor no cinema ao promover, desde o início do século XX, políticas cinematográficas tanto para si, núcleo do Império, quanto para seus territórios e domínios além-mar. O cinema esteve intimamente relacionado às políticas imperiais britânicas, estando presente na documentação e veiculação dos mais importantes acontecimentos da época, como a Primeira Guerra Mundial (Haggith; Smith, 2011), nas populares exposições universais (Rice, 2011) e até como estímulo e parte do tráfico ultramarino, a partir do envolvimento de partidos e órgãos governamentais na criação de organismos como o *Empire Marketing Board* (Grieverson, 2011a; Anthony, 2011).

Para além de todo esse quadro, uma característica singular dos britânicos foi o desenvolvimento de uma política cinematográfica específica que procurava agir diretamente nos súditos que viviam nos domínios, colônias e protetorados. Na África, diferentemente de outros grandes impérios europeus como o Francês e o Português¹, os britânicos investiram em unidades de produção e difusão,

¹ De acordo com Manthia Diawara (1993: 22), “o franceses não possuíam nenhuma política para produção cinematográfica que fosse especialmente planejada para seus subordinados na África”, enquanto “os portugueses limitaram sua produção a cinejornais mensais feitos para propaganda colonialista e filmes pornográficos produzidos nas colônias por Portugal e África do Sul [...] com uma limitada infraestrutura de produção” (ibidem: 88). O Império Belga foi provavelmente o único que, além do Império Britânico, promoveu importantes políticas cinematográficas coloniais na África que não fossem exclusivamente leis de censura ou a facilitação de uma produção comercial hegemônica (europeia ou norte-americana) em terras africanas. Os belgas também criaram unidades de produção para produzir filmes específicos

tendo como público-alvo os próprios africanos. Nesse trabalho, nos debruçaremos nos métodos de difusão e exibição de duas das principais unidades em funcionamento na África Britânica: 1) o *Bantu Educational Kinema Experiment* (BEKE), que entre 1935 e 1937 produziu 35 filmes, em sua maioria exibidos em Tanganica (Tanzânia), Niassalândia (Malawi), Rodésia do Norte (Zâmbia), Quênia e Uganda e 2) a *Colonial Film Unit* (CFU), em operação entre 1939 e 1955, produzindo e distribuindo mais de 200 títulos para praticamente todas as colônias africanas britânicas.

O BEKE e a CFU foram responsáveis por levar, pela primeira vez, o cinema a milhares de pessoas e por promover importantes noções educativas de autossustentabilidade, saúde, higiene, agricultura etc. Essa era, em suma, a promoção do bem estar social promovido em todo o Império Britânico através do cinema. Ao mesmo tempo, no entanto, suas produções serviam à apologia e propaganda ao imperialismo e ao colonialismo. Em tais exhibições, por exemplo, práticas, tradições e valores ocidentais eram expostos e discutidos como os únicos corretos, como é o caso do curta-metragem *The Veterinary Training of African Natives*² (BEKE, 1936), sobre o treinamento de veterinários em Tanganica e de *Mr. English at Home*³ (CFU, 1940), sobre um dia na vida de uma típica família inglesa.

Era parte do discurso cinematográfico dessas unidades de produção, entre tantos outros itens, justificar e manter o domínio colonial para o maior número de espectadores possíveis, acalmando possíveis rebeliões ou lutas pela liberdade ao mostrar a bandeira civilizatória levada a cabo pela Grã-Bretanha – mais avançada em termos tecnológicos e econômicos do que os territórios na África. Além disso, acreditando que os seus súditos nas colônias eram mais

ao público africano, incorporando inclusive africanos nativos ao trabalho, a exemplo do *Film and Photo Bureau*, estabelecido em 1947 no Congo Belga (ibidem: 13).

² Para assistir *The Veterinary Training of African Natives*: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1533>.

³ Para assistir *Mr. English at Home*: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1808>.

suscetíveis e influenciados pelas imagens em movimento do que os povos ocidentais, o cinema serviu como parte de outros esforços, como a busca pelo apoio das colônias e seus exércitos na Segunda Guerra Mundial.

Outro fator relevador dessas unidades de produção foi a linguagem/”técnica cinematográfica” (como chamavam) empregada em seus filmes. Acreditava-se que os espectadores africanos – principalmente os que viviam nas áreas rurais, ou seja, a grande maioria da população naquele momento – eram “iletrados” (*illiterate*). Isso significa dizer que não tinham acesso constante à imagens em movimento e não a compreendiam da mesma maneira que os espectadores ocidentais. Os filmes para as audiências africanas deveriam ser produzidos com base em uma linguagem simplificada: sem elipses espaciais ou temporais, sem planos detalhes, com poucos personagens e um roteiro claro e com personagens sem complexidade. O importante era a mensagem a ser passada e da uma maneira mais clara possível.

A difusão e a exibição no âmbito das unidades do Bantu Educational Kinema Experiment e da Colonial Film Unit

Chegando ao continente africano na virada entre os séculos XIX e XX, no mesmo momento em que se espalhava por todo o mundo, o cinema se tornou item popular e corriqueiro nos centros urbanos e complexos de mineração da África Britânica a partir das décadas de 1920 e 1930 (Burns, 2006; idem, 2013; Reinwald, 2006). Os bioscópios (como eram chamadas as salas de cinema em boa parte da África Britânica) exibiam em sua maioria filmes norte-americanos e europeus, difundindo assim o modo de vida ocidental de um ponto de vista positivo, como era o desejo dos órgãos de censura preocupados com a honra das mulheres e homens brancos⁴.

⁴ A crença de uma “mente influenciável” dos africanos fez com que órgãos de censura estipulassem uma longa lista de cenas condenáveis, procurando evitar com que os

Além de se localizarem majoritariamente nos grandes centros urbanos, os bioscópios em muitas colônias eram mais frequentados por uma elite branca, seja em função do preço dos ingressos ou mesmo pela já existência de espaços segregados. É principalmente por esse motivo que, diferente do que pode ser normalmente presumido, “[a sala de cinema] não foi o local onde a maioria dos africanos foram introduzidos às imagens em movimento” (Burns, 2006: 68). Foram as unidades de produção cinematográfica (sejam as britânicas, as africanas ou um acordo entre ambas as instâncias), as atividades missionárias e outras ações alternativas de produção e difusão que verdadeiramente levaram pela primeira vez o cinema a diversas pessoas na África Britânica durante boa parte do século XX⁵.

Produzindo filmes de caráter majoritariamente educativos e/ou de propaganda, pouco atrativos comercialmente e procurando atingir as áreas mais isoladas do continente africano, a solução encontrada por várias dessas unidades foi a difusão de seus filmes através de veículos que possuíam todo o equipamento necessário para a projeção de filmes – projetor, tela, amplificadores de som, cópias etc. As equipes em viagem contavam com motoristas, projetionistas, intérpretes e outros profissionais. As populares vans de cinema móvel (em inglês, *mobile cinema vans*) funcionavam assim como uma atração à parte, articuladas ao discurso da modernidade e do avanço econômico, social e cultural trazidos pelos filmes exibidos.

Veremos a seguir, como se deu a difusão e a exibição cinematográfica no âmbito do BEKE e da CFU.

espectadores se induzissem ao sexo, a violência e outras atividades imorais apresentadas em alguns filmes (Burns, 2002; idem, 2013; Reinwald, 2006; Skinner, 2001).

⁵ Além do BEKE e da CFU, muitas outras unidades de produção estiveram em funcionamento na África colonial. Apenas para citar algumas, temos a *Central African Film Unit* (CAFU), a *Gold Coast Film Unit* e a *Nigerian Film Unit*. Para saber mais sobre essas e outras unidades, ver: Burns, 2002; Smyth, 1983 e também as entradas específicas para cada unidade no endereço eletrônico. <http://www.colonialfilm.org.uk/>.

1) Bantu Educational Kinema Experiment

Na década de 1930, dá-se início uma das primeiras e mais relevantes atividades em solo africano que produziria filmes especificamente para “nativos”: o *Bantu Educational Kinema Experiment* (BEKE). O experimento, como era chamado, ocorreu entre março de 1935 e maio de 1937, quando produziu e exibiu 35 curtas-metragens em Tanganica, Niassalândia, Rodésia do Norte, Quênia e Uganda. O BEKE teve como seu principal patrocinador a fundação norte-americana *Carnegie*, mas contou com apoio de órgãos britânicos como o Colonial Office e também dos governos coloniais africanos nos quais o experimento ocorreu. Seus coordenadores eram os britânicos Leslie A. Notcutt e Geoffrey Latham.



BEKE possuiu dois veículos que serviram como “unidades de cinema móvel”, levando sua programação de filmes pelo interior das colônias britânicas. Tais veículos contavam com equipamentos básicos necessários à projeção de filmes, como tela (de aproximadamente 3x2,5m), projetor (Bolex), amplificador, gramofone, alto-falantes, microfones e um gerador que alimentava tais equipamentos.

A difusão dos filmes com sua primeira unidade móvel iniciou-se no dia 4 de setembro de 1935, com uma equipe de seis pessoas: dois europeus – G.C. Latham, no papel de diretor educacional e Peter Woodall, como projetorista – e quatro africanos – Jackson, o motorista, e Alphone, seu ajudante; Hamedi e Mulishu, no papel de “assistentes pessoais”, colaborando como intérpretes, comentaristas dos filmes e em outras diversas funções. A equipe viajava então em um caminhão Ford, com o gerador e motor puxados em um pequeno reboque (Burns, 2006: 74-75).

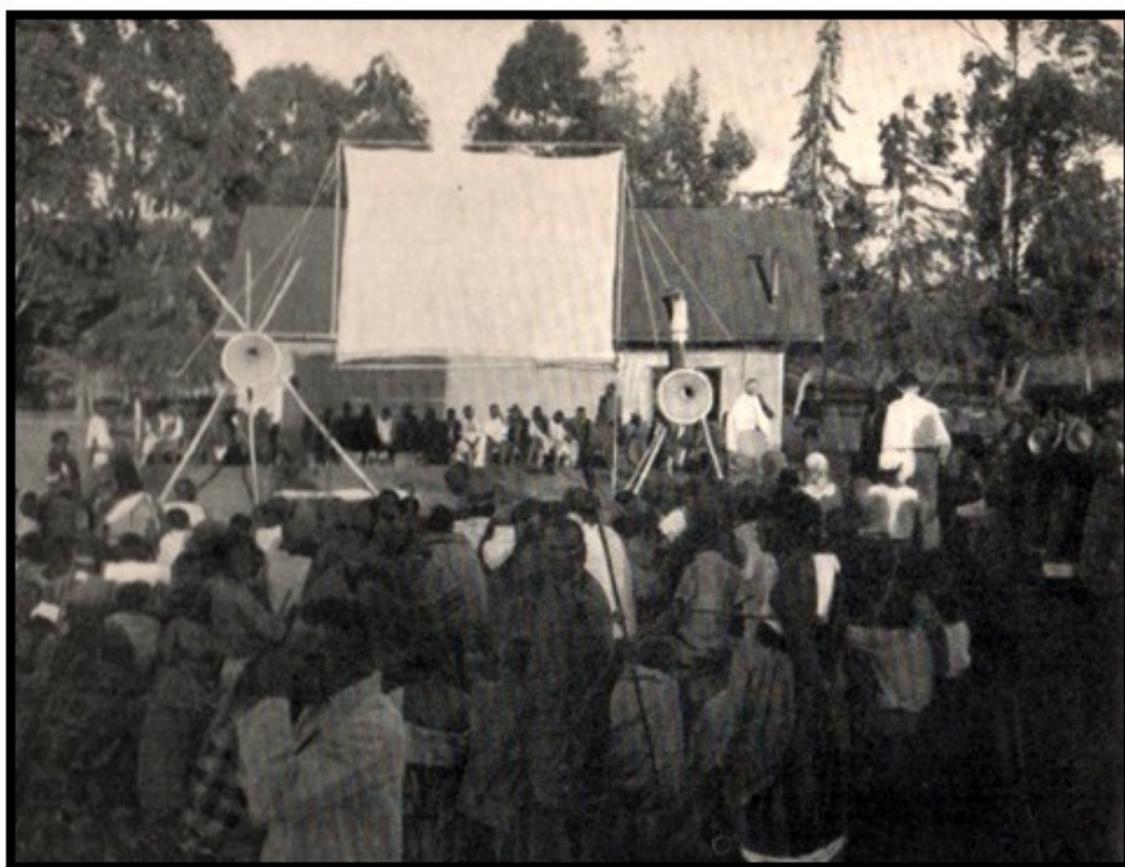


A primeira viagem passou respectivamente por Tanganica, Rodésia do Norte e Niassalândia e durou pouco mais de dois meses, encerrando-se no final de novembro, com a equipe retornando novamente a Vugiri, sede do BEKE, “tendo coberto aproximadamente 9.6 mil quilômetros por estradas e realizando 46 exibições para uma audiência estimada em um total de 36.500 africanos e indianos e 670 europeus” (Burns, 2006: 122). Observando tais dados, é possível afirmar que as exibições atraíam em média aproximadamente mil espectadores por vez.

Após duas semanas, em 14 de dezembro de 1935, o segundo *tour* teve início, compreendendo Tanganica, Uganda e Quênia (Burns, 2006: 122). Dessa vez, foram utilizados dois veículos: o caminhão, que levava os equipamentos mais pesados como o gerador e o projetor e um carro Ford, que levava a equipe, ainda com seis membros. O segundo *tour* se encerrou em 13 de fevereiro de 1936.



As van de cinema procuravam fazer suas exibições nos mais variados locais, passando por pequenas aldeias e vilas isoladas, até grandes centros de mineração e cidades. Geralmente as exibições aconteciam em local aberto, de forma assim a facilitar uma maior aglomeração de pessoas. Obviamente, aconteciam sempre pela noite pela necessidade da escuridão e dependiam do bom tempo. Muitos espetáculos foram cancelados por conta de chuvas ao longo da viagem. Atrasos por conta das precárias estradas, quebra de equipamentos, problemas técnicos e outras tantas questões também foram comuns, de modo que o planejamento da viagem sofreu constantes mudanças do início ao fim.



Previamente às exibições de filmes e com o objetivo de atrair o público, tocavam-se no gramofone populares canções africanas ou permitia-se que o público falasse rapidamente no microfone (Burns, 2006: 171). Demonstra-se aí um caráter mais plural das exibições e uma vontade de elevar às exibições a

categorias de grandes eventos principalmente conectados aos ideais de modernidade trazidos pela metrópole.

Juntas, as duas excursões, entre 04 de setembro de 1935 e 13 de fevereiro de 1936 cobriram mais de 14 mil km de estrada exibindo filmes em cerca de setenta localidades (entre distritos, cidades e minas) e dezesseis missões cristãs. Ao todo, foram realizadas 95 exibições para aproximadamente “80.000 africanos, 1.300 europeus e um grande número de indianos” (Burns, 2006: 98). Em razão do capital disponível, nenhuma outra viagem foi realizada pelo próprio experimento após 1936.

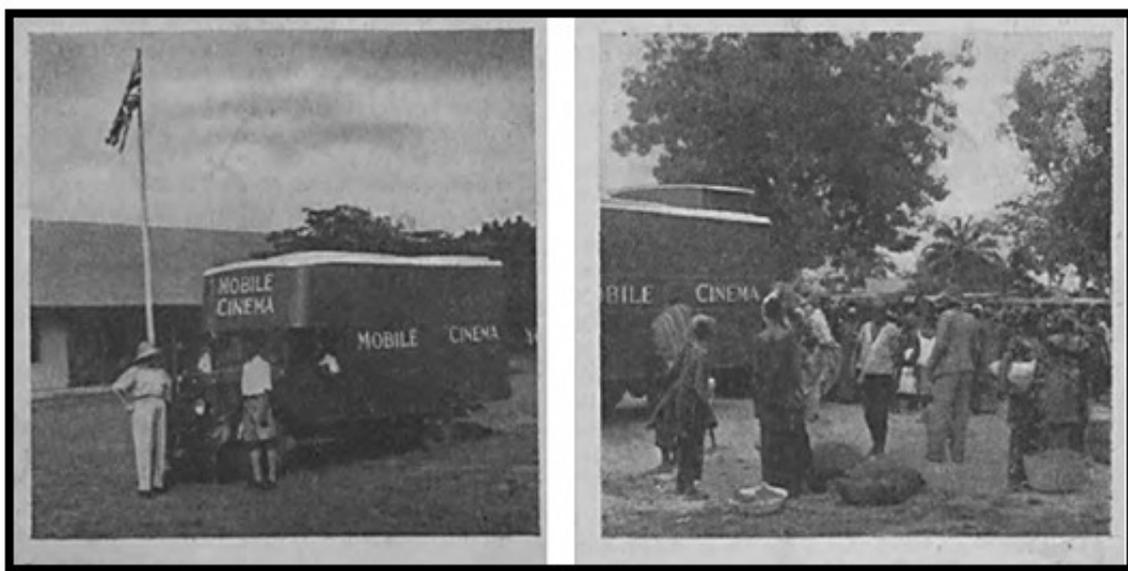
Ao final das atividades Leslie Notcutt e Geoffrey Latham publicaram um longo relatório, intitulado *The African and the Cinema*, onde explicam detalhadamente cada fase do projeto. Nesse documento, Notcutt e Latham afirmam que “90 a 95% da audiência nunca tinham visto uma imagem em movimento” (Notcutt; Latham, 1937: 98).

Os filmes do BEKE continuaram em exibição a partir de 1938 por nove unidades móveis ligadas aos governos do Quênia, Uganda e Tanganica. De acordo com Gleen Reynolds (2009: 70), “somente em Tanganica, durante a fase pós-BEKE, 47 exibições foram dadas para dezenas de milhares de espectadores”.

2) Colonial Film Unit (1939-1955)

Após o início da Segunda Guerra Mundial, o Ministério da Informação da Grã-Bretanha, em seu papel de órgão oficial responsável pela propaganda de guerra para todo o Império Britânico, igualmente introduziu o sistema de vans de cinema móvel em diversos territórios e domínios além-mar. Acreditando também na necessidade de uma linguagem específica para os sujeitos coloniais, considerados “iletrados” em relação ao cinema, o Ministério criou em 1939 a Colonial Film Unit (CFU), unidade que tinha como objetivo “elevar o africano primitivo a um padrão superior de cultura”. (Colonial Cinema, v.1, n.4, jun. 1943: 1).

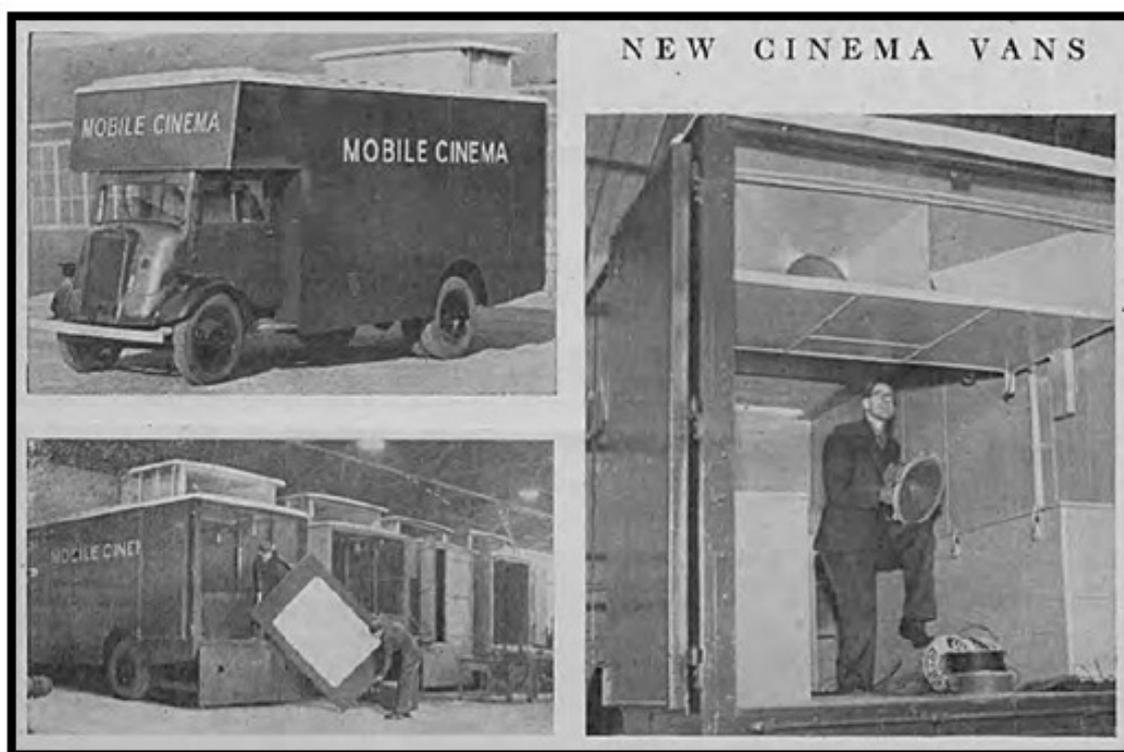
Após o fim da Segunda Guerra Mundial e o fechamento do Ministério da Informação, a unidade continuou a funcionar sob o comando de outros órgãos – o *Central Office of Information* (de 1946 a 1950) e o *Colonial Office* (de 1950 a 1955). Ao invés da propaganda de guerra, seu novo intuito era o de possibilitar um maior desenvolvimento e bem-estar social dos sujeitos coloniais. Segundo Rosaleen Smyth (2004: 418), a atenção dada à questão é devido à uma maior dependência do Império em relação à África após as guerras e das reformas econômicas e sociais previstas pelo *Colonial Development and Welfare Act* de 1940 e 1945 que trouxeram “uma nova era de iniciativas estatais de bem-estar social”.



Nos primeiros anos do funcionamento do Ministério da Informação e da CFU, observa-se que as vans de cinema móvel já estavam em funcionamento em diversas colônias africanas⁶. Esses veículos ou foram deslocados de algum órgão local para a unidade britânica - como é o caso do Nigéria (*Colonial Cinema*, v.3, n.3, dez. 1945: 92) – ou foram doados às colônias – como é o caso da Costa do Ouro, no início de 1940 (*Colonial Cinema*, v. 1, n.2, dez.

⁶ Vale observar que em territórios menores, como Bechuanalândia, a CFU nunca será capaz de fornecer uma van de cinema móvel, apenas equipamento para projeção e as cópias 16 mm dos filmes.

1942: 2). Há ainda a informação de que durante a guerra (1939-1945) cerca de trinta vans foram enviadas e usadas preferencialmente nos centros urbanos da África britânica. Isso porque os primeiros veículos ainda eram considerados frágeis para percorrer as longas e rudimentares estradas pelo interior das colônias. Essas primeiras vans eram baseadas no formato "Luton" e foram construídas sobre um chassi de caminhão de duas toneladas e com telas montadas na traseira do veículo (Colonial Cinema, v.10, n.1, mar. 1952: 21).



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

estradas rurais africanas e montados a partir de um Fordson-Thames V8, com 30 cavalos de potência. Além da nova capacidade de se exhibir filmes sonoros, houve a implementação de um conjunto de receptores sem fio e a possibilidade de que “a equipe, onde quer que esteja, possa transmitir notícias atualizadas aos espectadores e chefes das aldeias” (Colonial Cinema, v.2, n.1, jan. 1944: 4).

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

Na Nigéria, segundo relatórios, o número de espectadores de suas duas unidades móveis em 1944 foi de cerca de 350 mil crianças e 900 mil adultos. Em frente então a uma população de 21 milhões de habitantes, portanto, mais de 5% da população nigeriana assistiu aos filmes da CFU em um único ano (Colonial Cinema, v.3, n.3, dez. 1945: 89). Já no Quênia, há a informação de que, no primeiro semestre de 1949, com quatro vans de cinema móvel em operação, foram dados 500 shows para mais de 600 mil africanos (Ambler, 2011: 210).

Pesquisadores como Rosaleen Smyth e Charles Ambler fazem certas ponderações sobre os números de espectadores das unidades móveis. Para Ambler (2011: 202), “os funcionários podem muito bem ter inflado os números de espectadores”, buscando um respaldo para a continuidade das atividades da CFU. Smyth (1988: 294) ainda levanta o argumento de que o cinema não era exibido isoladamente e na Nigéria, por exemplo, apenas cerca de 1.8 milhão de pessoas estiveram nas exibições frente a uma população de 21

milhões durante o ano de 1944. Ambas as opiniões não deixam de contar com sua parcela de verdade, mas, em um momento em que as poucas salas de cinema existentes no continente se concentravam apenas nos grandes centros urbanos e em número não tão expressivo, as vans de cinema móvel foram as maiores responsáveis pela difusão do cinema por toda a África Britânica, mesmo que de forma esporádica e com um conteúdo tão conformado com objetivos políticos e sociais.

Em 1955, com a descolonização e o desmoronamento dos Impérios estando iminente, a CFU encerrou suas atividades. No entanto, seus profissionais e diversas de suas funções foram reincorporadas a outro órgão criado no mesmo ano em Londres: o *Overseas Film and Television Centre*. Tal “centro de treinamento técnico, local de pós-produção e venda de equipamentos” é visto por Manthia Diawara (1992: 4) como uma grande vantagem para os britânicos: primeiro, não precisariam mais bancar financeiramente novas produções para as colônias; segundo, asseguravam certa dependência das colônias para serviços de pós-produção e capacitação técnica, realizados só na Grã-Bretanha.

Após o fim da CFU, as vans de cinema foram incorporadas pelas novas unidades locais (como a *Gold Coast Film Unit* e *Nigerian Film Unit*), continuando a fazer parte do cotidiano dos africanos por décadas.

Difusão e exibição à serviço dos discursos colonialista e imperialista

As unidades de produção serviram a propósitos claramente colonialistas e imperialistas. Um dos fatos mais claros que atesta essa afirmação é quando se analisa a forma e/ou conteúdo de seus filmes. Histórias sobre como a colonização britânica levou o desenvolvimento econômico às colônias na África

(como é o caso do curta-metragem *Nairobi*⁷) ou de como a Grã-Bretanha vivia em harmonia racial e promovia a inclusão de imigrantes e sujeitos coloniais (como é o caso de *Springtime in an English Village*⁸) são apenas dois exemplos entre dezenas de filmes. Isso sem contar a já citada “técnica específica” empregada: em *Mr. English at Home*, por exemplo, há planos longos (alguns chegam a durar dois minutos), uma continuidade extremamente rígida e todos enquadramentos são planos gerais frontais fixos. Além disso, o enredo sobre um dia na vida de uma família inglesa é em si muito básico.

Para além dos filmes, escolhemos outros pontos que também demonstram a premissa e os discursos colonialista e imperialista presente no contexto das unidades: os métodos de difusão e exibição empregados.

A primeira questão que gostaríamos de levantar é a inserção das vans de cinema no interior do continente africano, em locais onde veículos motorizados eram pouco vistos e onde raramente existia eletricidade. Fazendo uma reflexão que inicialmente vai para além da programação, esses veículos compunham em si mesmos um grande potencial ligado à modernização. Assim como o cinema era considerado um dos símbolos máximos da modernidade e da superioridade tecnológica do colonizador, meios de transporte como trens, bondes e carros serão igualmente içados a emblemas da Segunda Revolução Industrial, rapidamente incorporados principalmente ao cotidiano urbano e as ideias de progresso ocidentais.

Os oficiais e funcionários das unidades estavam cientes do interesse das pessoas tanto no cinema quanto nos próprios veículos em si. William Sellers, diretor da CFU, afirmava, por exemplo, que “o cinema móvel, pela natureza do seu tamanho e aparência incomum, será notado como mais do que suficiente

⁷ Para assistir *Nairobi* acessar <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1698>.

⁸ Para assistir *Springtime in a English Village* acessar <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1923>.

para iniciar o falatório das pessoas no momento de sua aparição em uma cidade ou aldeia” (Colonial Cinema, v.9, n.4, dez. 1951: 80).

Essa ideia dos colonizadores como agentes da modernização será extremamente difundida pelos mesmos como um dos aspectos positivos da dominação colonial. Como Adiele Afigbo (2010: 567) explica “para os apologistas do imperialismo, aplicada aos povos coloniais a mudança sugere progresso, transição linear, brusca e benéfica de uma cultura tradicional estática e quase não-produtiva para um modernismo dinâmico e sem limites”. A Europa estaria então “propiciando” que a África progredisse trazendo-a ao sistema capitalista global pela construção de indústrias, portos, ferrovias, aeroportos e estradas. A incorporação de todos esses meios de transporte será exaltada como símbolo efetivo do progresso e não serão raras as fotos das vans de cinema móvel em meio ao “um público maravilhado”, como gostavam de pontuar os oficiais das unidades em seus relatórios.

Um segundo fator passível de análise é em relação à maneira conforme as exposições eram pensadas e montadas como grandes eventos para além da simples exibição de filmes e ligados ao Estado imperial. A capacidade de receber e transmitir notícias constantes e atualizadas por rádio é uma dessas importantes outras funções do veículo como objeto de propaganda e informação oficial. Também foram localizadas notícias de que algumas vans na Rodésia do Norte funcionavam como uma espécie de livraria, contendo uma razoável porção de livros e jornais vendidos ao público por uma pequena taxa (Colonial Cinema, v.6, n.2, jun. 1948: 46).

Assim como o cinema, o rádio e a imprensa/mercado editorial se relacionavam com as campanhas de saúde e alfabetização levadas a cabo no mesmo período. De acordo com Rosaleen Smyth (2001), o uso de tais meios de comunicação na educação de adultos era um tópico popular na década de 1930, principalmente devido ao sucesso de programas educacionais na Grã-

Bretanha e na Rússia que fizeram o número de analfabetos despencar. Em 1932, o lançamento do serviço radiofônico da BBC para grande parte do Império (*BBC Empire Service*) foi visto nos meios oficiais como “avançado instrumento de administração” a ser utilizado como “esclarecimento e educação de setores atrasados da população e para sua instrução em saúde pública, agricultura e assim por diante” (Rosaleen Smyth, 2001: 152). Durante a Segunda Guerra Mundial, o rádio novamente serviu à informação e ao incentivo de recrutamento de jovens africanos ao exército britânico – persuadindo-os a acreditar que “esta Guerra é sua Guerra também” (“*This War is Your War, Too*”). Percebe-se então um entendimento do uso do rádio pelos Estado Britânico bastante similar ao uso que será feito do cinema por ambas unidades tratadas aqui.

O estudo de Charles Ambler sobre as vans de cinema móvel no Quênia mostra ainda outras atividades que ocorriam no âmbito das visitas da CFU. Segundo o autor, durante a guerra, algumas exibições contavam com membros das forças africanas uniformizados e que faziam exibições de tiros, além de “treinamento físico, demonstrações de combate, exibição de veículos militares, armas e a inspeção da unidade - até que o show começasse às 9 da noite” (2011: 204). Os locais de realização das exibições e quem estaria presente também era pontos levados em conta pelo BEKE e pela CFU:

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

Nota-se então a ligação entre poder oficial e os eventos das unidades e uma preocupação em mostrar aos africanos o poderio militar e grandeza em termos científicos, bélicos e econômicos do Império, buscando despertar certo patriotismo imperial e, ao mesmo tempo, temor. Como Frantz Fanon denuncia “nas regiões coloniais [...] o gendarme e o soldado, por sua presença imediata, por suas intervenções diretas e frequentes, mantêm contato com o colonizado e o aconselham, a coronhadas ou com explosões de *napalm*, a não se mexer” (Fanon, 1968: 28). Trazido às áreas rurais à força pelo colonizador, o cinema passa a participar dessa equação de violência e dominação.

Tal ligação com o poder colonial era clara inclusive para os próprios africanos. Como nem sempre recebiam de bom grado a presença de autoridades, oficiais e outros funcionários do governo, as vans de cinema, quando viajavam, por exemplo, com os serviços de informação locais ou outros governantes e instituições eram recebidas com extrema suspeita e cautela (Ambler, 2011)⁹.

O terceiro e último ponto relacionado à difusão e exibição no âmbito do BEKE e da CFU é em relação à programação de filmes. Antes de prosseguir analisando tal ponto, vejamos o exemplo de uma “programação típica” retirada de um relatório da CFU na Costa do Ouro em 1944:

⁹ Uma certa resistência aos filmes e ao modo de difusão e exibição das unidades de produção pode ser localizada em diversos estudos. Manthia Diawara (1992: 4), por exemplo, afirma que os filmes da CFU era “desinteressantes e toscos”, principalmente quando comparados aos filmes de Charlie Chaplin, já populares nos bioscópios africano. James Burns (2013), Megan Vaughan (1991) e Timothy Burke (2002) também abordaram tal dimensão. Vaughan (1991: 186) enxerga a resistência como uma “recusa em se identificar com as imagens dos africanos apresentados na tela”. Tanto ela quanto Burns falam ainda da possibilidade de ironia das audiências africanas em relação aos filmes das unidades de produção. Era bastante comum o que os africanos chamam de “pôr na palha”, fórmula “que consiste em enganar uma pessoa com alguma história improvisada quando não se pode dizer a verdade, foi inventada a partir do momento em que o poder colonial passou a enviar seus agentes ou representantes com o propósito de fazer pesquisas etnológicas sem aceitar viver sob as condições exigidas” (Hampaté Bá, 2010: 183). O assunto da resistência das audiências africanas coloniais frente aos filmes das unidades de produção é pertinente e merece melhor atenção do que será dada nesse artigo, no qual preferimos focar nos discursos presentes nas táticas e métodos extra-fílmicos do BEKE e da CFU.

-
- 1- Música marcial alta ou gravações de canções vernaculares, populares localmente, dirigidas a aldeia para trazer as pessoas para a van.
 - 2- Conversa de abertura, lidando com a razão da presença da van, o cuidado da Grã-Bretanha com os sujeitos coloniais, a vida familiar africana e forte sentimento pela terra e as tentativas dos nazistas para destruir na Europa ocupada modos semelhantes de vida e surrupiar as propriedades de terra e os frutos do solo
 - 3- Filme: *Empire New's army* - treinamento do exército em várias partes do Império, com o objetivo de enfatizar o poder do Império.
 - 4- Música gravada
 - 5- Notícias da semana. Externas e internas. Os rumos da guerra.
 - 6- Filme: *Searchlight and Anti-aircraft Gun* ou outro filme explicativo sobre armamento bélico moderno
 - 7 - Música gravada
 - 8- Conversa em tópicos. Produzir mais alimento, Economizar mais dinheiro, Descascar mais sementes de palma, Extrair mais borracha - de acordo com a necessidade local do momento
 - 9- Filme: *An African in London* - Um pequeno tour pelos marcos de Londres com um conhecido africana ocidental da Nigéria no papel principal, desenvolvendo a ideia de que todos são membros do Império, de que todos devem olhar para o centro imperial, de que todos são bem vindos lá e de que há oportunidade para todos independente de raça ou credo.
 - 10- Mensagem do Governador, Ministro residente, Comissionário Provinciano ou Comissionário Distrital de acordo com a necessidade do momento
 - 11-Filme: *Self Help in Food* - ou outro filme ilustrando o esforço de guerra dos homens comuns do exemplo de um educado artesão britânico, com sua esposa e filho, fazendo atividades extras para a guerra.
 - 12- Conversa de encerramento: Lembrar o que você viu: o Império é forte, todos são membros e estão seguros e livres dentro dele. Cada um deve fazer sua parte para ganhar a guerra. Foi-lhes dito o que você pode fazer para ajudar. A verdade tem sido mostrada; evitar rumor (Colonial Cinema, v.2, n.1, jan. 1944: 3).

Tal programação, analisada com rigor, permite claramente vislumbrar discursos colonialistas e os usos que o Estado Britânico fazia do cinema. O item 2 aponta, por exemplo, “o cuidado da Grã-Bretanha com os sujeitos coloniais”, fala proveniente da ideia de administração colonial derivada dos conceitos de responsabilidade ou tutela. Segundo essa ideia, as Metrôpoles europeias tinham como obrigação proteger tais sociedades e promover seu desenvolvimento:

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

Nessa programação desenvolvida em 1944 é possível ver também menções à Segunda Guerra com a denúncia de que os nazistas queriam “destruir a Europa” e a exibição de vários filmes que agiam como noticiários do conflito e exaltação do exército Aliado. Fica evidente duas estratégias: a primeira, de angariar mais soldados ao fronte, como já citamos, e a segunda, da maior exploração econômica das colônias frente ao esforço de guerra: “Produzir mais alimento, Economizar mais dinheiro, Descascar mais sementes de palma, Extrair mais borracha”. No momento de maior dependência da Grã-Bretanha a solução era exigir mais em termos materiais e humanos da África e dos outros territórios do Império Britânico.

Por último, havia na programação, uma “conversa de encerramento” onde reforçava-se todos os pontos anteriores: “o Império é forte, todos são membros e estão seguros e livres dentro dele. Cada um deve fazer sua parte para

ganhar a guerra. Foi-lhes dito o que você pode fazer para ajudar”. Do início ao fim, as exhibições serviam ao propósito único e unilateral de atender às demandas do colonizador, deixando de lado os interesses e a soberania da África e dos africanos, como aliás, foi característica de praticamente todos os empreendimentos da empreitada colonial.

Considerações finais

Para Frantz Fanon (1980: 93, grifo nosso), “o colonialismo é a *organização da dominação* de uma nação após a conquista militar”. Dentro de tal organização verifica-se o que Fanon chama de “criação” do inferiorizado pelo racista, ou ainda, a “criação” do Negro pelo Branco. A ciência contribuiu nessa concepção através de correntes como o darwinismo social, que criava a ideia de divisão da espécie humana em diferentes “raças” a partir da cor e outros critérios morfológicos e até mentais. Tal divisão tinha como finalidade ratificar a superioridade da “raça branca”, da qual o colonizador fazia parte. Diferentes expressões culturais – sendo nosso foco o cinema – também ajudaram a difundir tais discursos principalmente no que diz respeito à uma construção imagética/visível de tais “diferenças”. Os estudos pós-coloniais continuam enxergando uma continuidade de tal imaginário racista eurocêntrico nos meios de comunicação até hoje. Estudar criticamente os diferentes episódios da construção desse imaginário tem servido para repensar a mídia, a cultura e a arte que queremos.

Na era colonial, tendo o exemplo das colônias britânicas na África, observamos que tanto os filmes quanto os modos de produção, difusão e os espaços de exibição cinematográfica podem relevar importantes questões acerca do discurso colonialista e imperialista presentes nas chamadas unidades de produção. O *Bantu Educational Kinema Experiment* e a *Colonial Film Unit* são

dois dos melhores exemplos desse período pelo pioneirismo da primeira e a extensão em termos de produção e tempo de funcionamento da segunda.

As vans de cinema, para além de sua importância histórica como a responsável pela iniciação de muitos africanos ao cinema, estiveram igualmente conectadas às estratégias do BEKE e da CFU no sentido de impressionar, criar um evento ao redor do filme educativo/de propaganda e reforçar o papel da modernidade e da ciência. Assim, suas funções vão muito além da simples inserção do cinema pelo interior dos territórios coloniais. Elas recaem na incorporação e reforço, de muitas maneiras, do discurso presentes nos filmes produzidos e exibidos por tais unidades, em especial no que diz respeito à exposição da superioridade britânica e à necessidade de modernização e avanço econômico, social e cultural da África e dos africanos. Demonstramos tal hipótese através de uma análise da vans como veículos ligados ao avanço tecnológico, da programação e das exibições como eventos de variadas funções.

Bibliografia

- Afigbo, Adiele Eberechukuwu (2010). *Repercussões sociais da dominação colonial: novas estruturas sociais* em BOAHEN, Albert Adu (Org.). *História geral da África volume VII: África sob dominação colonial, 1880-1935*. Brasília: UNESCO.
- Ambler, Charles (2011). "Projecting the Modern Colonial State: The Mobile Cinema in Kenya" en Grieveson, Lee; Maccabe, Colin (org.). *Film and the End of Empire*, Londres: British Film Institute.
- Anthony, Scott (2011). "Imperialism and Internationalism: The British Documentary Movement and the Legacy of the Empire Marketing Board" en Grieveson, Lee; Maccabe, Colin (org.). *Empire and Film*. Londres: British Film Institute.
- Armes Roy (2006). *African Filmmaking - North and South of the Sahara*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Betts, Raymond F. *A dominação europeia: métodos e instituições*. In: Boahen, Albert Adu (Org.). *História geral da África volume VII: África sob dominação colonial, 1880-1935*. Brasília: UNESCO, 2010.
- Boahen, Albert Adu (2010). *História geral da África volume VII: África sob dominação colonial, 1880-1935*. Brasília: UNESCO.

- Burke, Timothy (2002). "Our Mosquitoes are not so Big": *Images and Modernity in Zimbabwe*. En Landau, Paul Stuart; Kaspin, Deborah D. (Eds.). *Images and Empires*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Burns, James (2002). *Cinema and Identity in Colonial Zimbabwe*, Athens: Ohio University Press.
- ____ (2013). *Cinema and Society in the British Empire, 1895-1940*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- ____ (2006). "The African Bioscope – Movie House Culture in British Colonial Africa" en *Afrique & Histoire*, v.5.
- Charney, Leo; Schwartz, Vanessa (2004). *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo: Cosac Naify.
- Diawara, Manthia (1992). *African Cinema: Politics & Culture*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Fanon, Frantz (1968). *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- ____ (2008). *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA.
- Grievesson, Lee; Maccabe, Colin (2011). *Empire and Film*, Londres: British Film Institute.
- Haggith, Toby; Smith, Richard (2011). "Sons of Our Empire: Shifting Ideas of 'Race' and the Cinematic Representation of Imperial Troops in World War I" en Grievesson, Lee; Maccabe, Colin (org.). *Empire and Film*. Londres: British Film Institute.
- Hampaté Bá, Amadou (2010). "A tradição viva" en Ki-Zerbo, Joseph (editor). *História Geral da África I. Metodologia e pré-História da África*, São Paulo, Ática/UNESCO.
- Herbert, Stephen; Mckerman, Luke (1996). *Who's Who of Victorian Cinema: A Worldwide Survey*. Londres: British Film Institute.
- Notcutt, L.A. e G.C. Latham (1937). *The African and the Cinema : An Account of the Work of the Bantu Educational Cinema Experiment during the period March 1935 to May 1937*, London: Edinburgh House Press.
- Reinwald, Brigitte (2006) "Tonight at the Empire - Cinema and urbanity in Zanzibar, 1920s to 1960s" en *Afrique & histoire*, Vol. 5, pp. 81-109.
- Reynolds, Glenn (2009). "The Bantu Educational Kinema Experiment and the Struggle for Hegemony in British East and Central Africa, 1935-1937" en *Historical Journal of Film, Radio and Television*, v.29, n.1, pp. 57-78.
- Rice, Tom (2010a) "Bekefilm" en *Colonial Film: Moving Images of the British Empire*. Disponível em: <http://www.colonialfilm.org.uk/production-company/colonial-film-unit>. (Acesso: 06 ago. 2014).

- ____ (2010b) "Colonial Film Unit" en *Colonial Film: Moving Images of the British Empire*. Disponível em: <http://www.colonialfilm.org.uk/production-company/colonial-film-unit>. (Acesso: 18 out. 2014).
- ____ (2011) "Exhibiting Africa: British Instructional Films and the Empire Series" en Grieveson, Lee; Maccabe, Colin (org.). *Empire and Film*, Londres: British Film Institute.
- Sanogo, Aboubakar (2011) "Colonialism, Visuality and the Cinema: Revisiting the Bantu Educational Kinema Experiment" en Grieveson, Lee; Maccabe, Colin (Org.). *Empire and Film*, Londres: British Film Institute.
- Shafki, Viola (2007). *Arab Cinema: History and Cultural Identity*. Cairo: American University in Cairo Press.
- Shohat, Ella; Stam, Robert (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify.
- Skinner, Rob (2011). "Natives are not critical of photographic quality': Censorship, Education and Films in African Colonies Between the Wars" en University of Sussex Journal of Contemporary History, No 2.
- Smyth, Rosaleen (1988). "The British Colonial Film Unit and sub-Saharan Africa, 1939-1945" en *Historical Journal of Film, Radio and Television*, v.8, n.3.
- ____ (1979). "The Development of British Colonial Film Policy 1927-1939, with Special Reference to East and Central Africa" en *The Journal of African History*, vol. 20, n. 3.
- ____ (2001). "The genesis of public relations in British colonial practice" en *Public Relations Review*. Vol. 27.
- ____ (1992). "The Post-War Career of the Colonial Film Unit in Africa: 1946-1955" en *Historical Journal of Film, Radio and Television*, v.12, n.2.
- ____ (2004). "The Roots of Community Development in Colonial Office Policy and Practice in Africa" en *Social Policy & Administration*, Vol. 38, n. 4.
- Vaughan, Megan (1991). *Curing Their Ills: Colonial Power and African Illness*. Stanford: Stanford University Press.
- Uzoigwe, Goldfrey N. (2010). *Partilha europeia e conquista da África: apanhado geral*. En Mazrui, Ali A. (org.). *História geral da África volume VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO.

* Graduado em Cinema & Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense em 2013 e atualmente mestrando no Programa de pós-graduação em Comunicação pela mesma Universidade. Tem experiência em preservação audiovisual passando pelas seguintes instituições: Centro Técnico Audiovisual, Museu da Imagem e do Som-RJ e Cinemateca do MAM-RJ. E-mail: tiagodecastrogonomes@gmail.com.