

## CINEMA E A REEDUCAÇÃO DO OLHAR EM *BEASTS OF NO NATION*: A PROPÓSITO DE UMA LINGUAGEM NO ENSINO DE AFRICANIDADES

Alexandre Cristiano BALDACIN JUNIOR<sup>1</sup>  
Humberto PERINELLI NETO<sup>2</sup>

**RESUMO:** O cinema é uma arte que está extremamente presente no nosso cotidiano. Por conta dessa influência, propomos uma reflexão acerca do seu poder pedagógico, partindo da lei 10.639/2003 (Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de Histórias e Culturas Afro-Brasileira e Africanas), tendo como base o filme *Beasts of no nation* e como referenciais teóricos Tardif (2012), Freire (2016), Kellner (2001), Turner (1997) e Cabrera (2006). Assim, trabalhar-se-á neste artigo as relações entre cinema, educação e Africanidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema; Educação; Africanidades; *Beasts of no nation*.

### 1. Apresentação

Reconhecendo a influência cotidiana exercida pelo cinema na modernidade, propomos uma reflexão acerca do seu poder pedagógico, partindo da lei 10.639/2003 (Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de Histórias e Culturas Afro-Brasileira e Africanas), tendo como base o filme *Beasts of no Nation*.

A partir disso, a pesquisa apresenta como fundamentação teórica autores como Maurice Tardif (2012) e Paulo Freire (2016), posto que destacam a necessidade da ação dos professores de envolver materiais didáticos diversos, mobilização de vários conhecimentos, exercício da autonomia e de ser constituída a partir das necessidades pedagógicas reais.

---

<sup>1</sup> Graduando em Licenciatura em Letras (Diurno) no Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE/UNESP) de São José do Rio Preto/SP, Brasil. Departamento da Educação. Auxílio PIBIC/Reitoria.

<sup>2</sup> Professor Assistente Doutor junto ao Departamento de Educação do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE/UNESP) de São José do Rio Preto/SP, Brasil.

Mosaico (Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP) São José do Rio Preto, SP - Brasil, 2017.

O referencial teórico igualmente envolve contribuições de Douglas Kellner (2001), Graeme Turner (1997) e Júlio Cabrera (2006), por refletirem sobre a capacidade de o cinema propiciar a construção epistemológica/estética/política do conhecimento, assim como de identidades socioculturais e imaginários.

A pesquisa, desenvolvida na UNESP/IBILCE/São José do Rio Preto, apresenta abordagem qualitativa, natureza aplicada e concilia descrição e explicação, valendo-se para isso de investigações bibliográficas e documentais (GIL, 1994; 2007; MINAYO, 2000; TRIVINÕS, 1987; GAMBOA, 1997; ALVES-MAZZOTTI, GEWANDSZNAJDER, 1999).

A pesquisa é aplicada, de natureza descritiva e explicativa, à medida que objetiva gerar conhecimentos dirigidos à solução de problemas específicos (promoção da educação das relações étnico-raciais, mais especificamente do Ensino de História e Culturas Africanas e Afro-brasileiras, também denominada por Africanidades) e porque a interpretação do filme *Beasts of no nation* será orientada por conceitos e conteúdos apreendidos na leitura e reflexão de bibliografia.

Destaca-se ainda que as investigações foram bibliográficas e documentais, tendo em vista que baseadas em dois conjuntos de materiais, respectivamente: 1) artigos, livros e capítulos de livros relacionados aos temas versados (cinema e educação, processos formativos, educação das relações étnico-raciais, Ensino de História e Culturas Africanas e Afro-brasileiras); 2) bem como o filme *Beasts of no nation* (2015), além das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (2006).

## 2. Cinema...

O século XX inicia-se com o homem já conseguindo captar, ilusoriamente, as imagens em movimento. Isso, em grande parte, graças aos irmãos Lumière, que em 1895 criaram o cinematógrafo e mostraram

ao mundo *A chegada do trem na estação de Ciotat* (1895), fazendo com que todos naquela (até então inimaginável) primeira sessão de cinema, no Grand-Café de Paris, saíssem correndo, pelo menos como reza a lenda.

Desde então, o homem passou a brincar com as imagens em movimento e a sonhar a partir delas também, como George Méliès, que, em 1902, fez o homem ir para a lua em seu icônico *Viagem à lua*. Mas mesmo com os Lumière mostrando o cotidiano parisiense em seus curtas e Méliès fazendo mágicas com a câmera, o cinema ainda não era tido como uma linguagem por excelência – apesar de já termos aqui a trucagem criada por Méliès, ainda não possuíamos uma gramática em si – e, por fim, ainda não era tido também como arte. Mas o que faltava então para se criar o estatuto de arte cinematográfica?

A resposta para essa pergunta começou a ser providenciada por D. W. Griffith, em 1915, ao apresentar ao mundo seu (controverso e preconceituoso) longa-metragem *O nascimento de uma nação*. Griffith foi um dos pioneiros na ação de tirar a câmera da posição de “espectador teatral”, aproximando-a do rosto dos atores. É justamente esse o feito que o primeiro longa norte-americano desconstrói, ou melhor, constrói: a linguagem cinematográfica. Além disso, Griffith acrescentou à gramática da sétima arte, como nos apresenta Araújo (2002), a montagem paralela, em que duas ações poderiam acontecer em lugares distintos, simultaneamente, alternando-se na tela, tão natural hoje em dia.

Mas se por um lado os norte-americanos começaram a responder à pergunta sobre como transformar em arte as imagens em movimento, por outro, os russos foram aqueles que se propuseram a dar uma continuidade a esta resposta. Sergei Eisenstein é o principal nome quando se fala em montagem cinematográfica russa, entretanto, não se pode deixar de citar outros também importantes, como Lev Koulechov, Dziga Vertov e Vsevolod Poudovkin (ARAÚJO 2002). Porém, Eisenstein ainda é o responsável por trazer com mais força e profundidade uma nova noção de montagem, a partir daquela apresentada por Griffith, uma vez que o diretor russo se importava com

o todo da obra, como se a totalidade do filme tivesse que trazer uma ideia em si, e que tivesse que apresentar ao espectador uma noção de realidade. Outro ponto sobre a montagem, apresentado por Eisenstein, é o de que dois quadros devem trazer consigo uma noção terceira, ou seja, a combinação de duas imagens em sequência deve apontar para um novo significado que surge de suas somas ou de suas ressignificações.

Com isso, vemos que o cinema adquiriu uma linguagem própria, uma gramática a partir da montagem, dos enquadramentos, da iluminação etc. A Warner Brothers vai acrescentar o som à gramática do cinema com o icônico (e problemático) *O cantor de jazz* (1927) e, com isso, todas as suas variações: mixagem de som, efeitos sonoros, trilha sonora, entre outros. Com a inserção das cores, a linguagem se enriquece, passando a ter a organização e escolha das paletas de cores, por exemplo.

No entanto, nada é descartado da linguagem cinematográfica. Não deixaram de existir, por exemplo, os filmes em preto e branco após a inserção das cores, senão uma ressignificação deste artifício do cinema, como em *A lista de Schindler* (1993), em que a opção do preto e branco acrescenta qualidade estética justamente na contraposição com os poucos elementos coloridos. O cinema como linguagem vai se formando ao longo do tempo, conforme surgem e findam tecnologias, que se complementam, se ressignificam, tornando esta linguagem cada vez mais complexa.

Ademais, é importante ter a noção não somente de que o cinema surge no fim do século XIX e se firma no século XX enquanto linguagem, mas também ter a noção de que simultaneamente há o surgimento e a disseminação de uma grande quantidade de informações visuais. Estas precisam ser levadas em consideração, para se analisar com mais calma o impacto que o cinema, enquanto arte, teve e tem sobre a sociedade.

### 3. Cinema e olhar

Antes do século XX ser chamado de “século das imagens”, a visão humana sofreu, ainda no século XIX, uma ruptura, causada pela modernidade, trazendo consigo grande quantidade de informações e de superestímulos que foram capazes de provocar uma cisão no modo de pensar a visão humana, “tornando a visão imperfeita, discutível e até, argumentou-se, arbitrária” (CRARY, 2001, p.67), além do fato de que esta ruptura “estava diretamente ligada ao surgimento de um campo social, urbano, psíquico e industrial cada vez mais saturado de informações sensoriais” (CRARY, 2001, p. 68). Esta mudança na visão humana inicia-se entre 1810 e 1840, antes mesmo dos irmãos Lumière inaugurarem o cinematógrafo, o que acarretou, portanto, a busca incessante do homem pela imagem em movimento, vide Max Klinger, Etienne-Jules Marey, Eadwearde Muybridge, Thomas Edison, e outros (BARBOSA, 2002).

É então nesse contexto de mudança da visão humana que os irmãos Lumière fazem o cinematógrafo e começam, mesmo que involuntariamente, a rumar para o cinema. Mas, após as primeiras interferências de D. W. Griffith e S. Eisenstein – as quais fizeram com que o cinema tomasse, por fim, estatuto de linguagem e arte – as grandes indústrias, como a hollywoodiana, veem nessa plataforma uma oportunidade incrível, afinal, o cinema tinha como uma de suas principais características o fator de reprodução. Ou seja:

A quantidade virtualmente ilimitada de espectadores que podem assistir simultaneamente a um mesmo filme possibilita um breve ressarcimento do investimento e um lucro mais rápido. E não é só: enquanto no teatro o investimento concentra-se sobre um espetáculo único, no cinema ele é dividido pelas cópias. O que permite que se façam grandes investimentos em cinema para se chegar a um espetáculo – projeção de uma cópia – comparativamente barato (BERNARDET, 1980, p. 24).

Então, a partir do ponto da multiplicação das cópias inerente ao cinema e do seu impacto sobre as massas, cabe outra discussão: a relação do cinema com a indústria e as massas. Para isso, partiremos das noções da Escola de Frankfurt sobre Indústria Cultural para contrapormos os pensamentos de Adorno e Horkheimer aos de Walter Benjamin.

Os dois primeiros pensadores perceberam a problemática da arte como mercado, caso observado no cinema; entretanto, eles acabam por desprezar o fato de que esse processo foi o responsável por levar ao povo, o acesso à arte (FRESSATO, 2009).

E é justamente neste ponto que entra a noção de Walter Benjamin quanto à indústria cultural, uma vez que ele defende que assim como a classe dominante podia transmitir suas ideologias, formando um processo de massificação, os artistas também poderiam trazer críticas a todo esse sistema, tendo, então, o cinema “uma dupla função, representando e consolidando a ordem existente, ao mesmo tempo em que a critica, denunciando suas imperfeições e contradições” (FRESSATO, 2009, p.96).

Afinal, não podemos nos esquecer de que foi de dentro da indústria hollywoodiana que surgiram grandes diretores com obras críticas e com grande valor estético, como Francis F. Coppola, Martin Scorsese, Stanley Kubrick, Woody Allen, entre outros. Além disso, temos a noção de que o cinema ainda conta com movimentos que revolucionaram e se desvencilharam desse ideário de indústria, como é a *nouvelle-vague* francesa, o neo-realismo italiano e o Cinema Novo brasileiro. Desse modo, podemos, junto a Montón (2009), ver a relação do cinema, que passou a ser considerada arte, graças à indústria, mas que não é uma indústria por completo justamente por ser uma arte.

É nesse momento de conflito entre arte e indústria que a linguagem cinematográfica deve ser rediscutida. A ilusão causada pela imagem em movimento, e bem utilizada pelas indústrias que se valem do cinema, pode gerar para o espectador a noção de uma realidade que, como sabemos, não existe; mas este espectador sem um

mínimo de educação visual crê cegamente nessa noção do real. Então, soma-se a esta ilusão o enquadramento e a montagem, que geram sequências em que as passagens de um plano para o outro são quase imperceptíveis, em que a trilha sonora e os cortes soam quase como “naturais”, justamente para reforçar esta ilusão do real. Contudo, há ainda aquelas obras com uma linguagem esteticamente rica, que apenas reforçam ideologias dominantes, como a famosa diretora alemã Leni Riefenstahl, que veiculava a ideologia nazista em seus filmes, cujas estéticas eram brilhantes.

Mas, se o cinema pode manipular, mentir e veicular tanto informações críticas quanto massificadoras, como devemos lidar com a sétima arte? Devemos, em meio à inundação de imagens e superestímulos, publicidades, filmes, imprensas gráficas, internet, quadrinhos, fotografias, redes sociais, reeducar o olhar humano, uma vez que, como Araújo afirma:

[...] desde muito cedo temos contato com os filmes. Eles estão na TV, no vídeo, nas salas de cinema. Não é difícil ter intimidade com a imagem de cinema antes mesmo de andarmos, de falarmos corretamente, de aprendermos a ler (ARAÚJO, 1995, p.7).

Diante desse universo audiovisual, parece no mínimo lógico que o homem do século XXI passe por um processo de reeducação do olhar, de modo que este “lhe facilitasse uma série de meios para poder interpretar essas imagens a fundo” (MONTÓN, 2009, p. 33).

Desse modo, cabe a reflexão de que o homem possui uma visão direta, como apresenta Rosenfeld (2000), cuja função é observar o mundo cotidiano, ordinário. Entretanto, não podemos usar essa mesma visão para nos debruçarmos sobre o cinema, que é uma arte audiovisual. O que ocorre é que, como convivemos com o cinema desde pequenos, como afirma Araújo, e como estamos frequentemente lidando com imagens diferentes, corremos o risco de olhar ordinariamente para o cinema. É como se fossemos ler uma poesia com

a mesma percepção que lemos uma simples notícia de jornal. É a diferença do “caminhar” e do “dançar”, que Paul Valéry (1991) apresenta.

Então, diante de toda essa gama de superestímulos audiovisuais cotidianos que marcam a contemporaneidade e da qual o cinema faz parte, diante de todas as ideologias que o cinema pode veicular, é que o ser humano deve reeducar o seu olhar, para, por fim, saber aonde olhar e como olhar. Mas é justamente deste ponto que surge uma nova questão: como e onde este olhar deve ser educado?

#### 4. Cinema e educação

O cinema, por si só, enquanto linguagem, como já vimos, poderia e mereceria um lugar à parte dentro das salas de aula, de modo que toda a sua gramática e sua história fossem trabalhadas. Partir de conceitos básicos de câmeras, cortes e montagens, chegando, até mesmo, às técnicas do fazer cinema, como a edição, a mixagem de som etc; ainda poderíamos contar com o cinema como uma forma de complemento importantíssimo nas já tradicionais matérias escolares, como afirma Marcos Napolitano: “Não apenas todas as disciplinas tradicionais estão cobertas pelos filmes (algumas mais, outras menos), mas também todos os temas transversais e atividades especiais complementares (2008, p.8).

Ademais, utilizar o cinema em sala de aula não seria apenas construtivo no âmbito do conhecimento da linguagem cinematográfica. Esta plataforma, por conta de seu efeito de ilusão da realidade, proporciona ao aluno um aprofundamento em algumas questões que complementariam fortemente a sua imersão e compreensão do conteúdo. O filósofo Julio Cabrera (2006) exemplifica com clareza esse ponto, ao afirmar que podemos tratar, dentro do campo da filosofia, a questão da dúvida e da incerteza, mas, ao exibirmos um filme como *Blow-up – depois daquele beijo*, por exemplo, podemos levar essa reflexão a outro patamar, uma vez que a experiência da incerteza apresentada nessa obra cinematográfica poderá potencializar a reflexão do aluno.

Pode-se complementar à estas motivações do estudo do cinema na sala de aula a questão do cinema como uma mídia, desse modo, uma matriz cultural e socializadora; ou seja, como afirma Setton (2010):

[...] refletir sobre as mídias a partir do ponto de vista da educação é admiti-las enquanto produtoras de cultura. É também admitir que a cultura das mídias, suas técnicas e conteúdos, veiculados pelos programas de TV, pelas músicas que tocam na rádio, ou mensagens na internet, nas mais variadas formas, ajudam-nos, juntamente com valores produzidos e reconhecidos pela família, pela escola e pelo trabalho, a nos constituir enquanto sujeitos, indivíduos e cidadãos, com personalidade, vontade e subjetividade distintas (SETTON, 2010, p.13).

Esta inserção do estudo do cinema na educação pode ser feita por meio da mídia-educação, que, segundo Belloni e Bévort (2009), é uma forma de apropriar-se crítica e criativamente da mídia, neste caso do cinema, que está, como já afirmado anteriormente, ao redor de nós a todo momento. Além disso, a mídia-educação prevê uma completa integração das mídias nos meios e nos processos educacionais, não só o cinema. Esta total integração, segundo as autoras, condiz com o ensino das mídias em todas suas instâncias: (i) o que elas transmitem, (ii) como transmitem (linguagem), além de sua (já usual) (iii) função de instrumento.

Como um último exemplo da importância do cinema na formação dos jovens, usar-se-á a experiência feita por Duarte e Alegria (2008), em que vinte e cinco crianças (dos sete aos treze anos) foram entrevistadas quanto ao seu conhecimento de um grupo de filmes, selecionados previamente pelos realizadores. Duarte e Alegria constataram que as crianças conheciam quase todos os oitenta filmes selecionados, entretanto, não conseguiam avaliar quais filmes eram bons ou ruins, na verdade, as crianças afirmavam que todos os filmes eram bons. Este fato apenas demonstra o quanto é necessário a reeducação do olhar, ou, como afirmam Duarte e Alegria:

[...] parece urgente pensar em uma outra possibilidade de ensinar as crianças a ver filmes, tendo como objetivo construir os conhecimentos necessários para a avaliação de qualidade do que veem e para a ampliação de sua capacidade de julgamento estético, partindo do princípio de que o cinema é uma das mais importantes artes visuais da atualidade, com um imenso poder de atração e indiscutível potencial criativo (ALEGRIA; DUARTE, 2008, p.73).

O cenário que temos do cinema e das mídias dentro da sala de aula, entretanto, é tão caótico quanto o que se encontra fora dela, uma vez que ele é analisado muitas vezes apenas pelo tema, sem qualquer outro aspecto que compõe a arte cinematográfica – isso quando ele não é tratado apenas como recompensa ou entretenimento dentro de sala de aula. Napolitano, novamente, deixará claro quando afirma que:

O problema é que os filmes se realizam em nosso coração e em nossa mente menos como histórias abstratas e mais como verdadeiros mundos imaginários, construídos a partir de linguagens e técnicas que não são meros acessórios comunicativos, e sim a verdadeira estrutura comunicativa e estética de um filme, determinando, muitas vezes, o sentido da história filmada (NAPOLITANO, 2008, p.7).

Então, compreendemos, até o atual momento, que o cinema: (i) funciona como uma mídia criadora de cultura e socialização, (ii) como uma arte que sensibiliza seu leitor, (iii) que nos ensina a ler o mundo – uma vez que estamos inseridos em uma sociedade extremamente audiovisual –, e (iv) que pode ser trabalhada dentro da sala de aula, de modo intra ou interdisciplinar, aproximando o conteúdo não só da realidade do aluno, mas também a modificando.

## 5. Cinema e Africanidades

É a partir de todas essas considerações que podemos afirmar que o cinema é uma ferramenta importantíssima para trabalharmos, por exemplo, a Lei 10.639/2003 “que estabelece a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana na Educação Básica” (BRASIL, 2006, p.229). As propostas pedagógicas da lei, conforme apresentadas nas próprias Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, apontam que os professores precisam estar “qualificados [...], sensíveis e capazes” para o ensino de Africanidades. Desse modo, se retomarmos os argumentos de Cabrera (2006), o cinema é a ferramenta perfeita não só para exemplificar um fato histórico, mas também para sensibilizar, fazendo isso tanto com o docente quanto com o estudante.

Ademais, encontramos nas Áfricas uma tendência às culturas visuais, orais e corporais, características estas que não só fazem parte do contexto cinematográfico como também do próprio Cinema Africano. Desse modo, tal qual aponta Tomaselli, Shepperson e Eke:

[...] os diretores de filmes africanos personificam os complexos e múltiplos papéis dos contadores de histórias (*griots*) em seus contextos tradicionais de origem. [...] eles são simultaneamente críticos sociais, historiadores, bardos e videntes, criticando o presente para estimular a mudança; podem ser vistos como uma personificação da ‘consciência histórica’ [...]. (TOMASELLI K; SHEPPERSON, A.; EKE, M. 2014, p.38)

Ou seja, os diretores africanos compreendem a sua cultura e se formam, tal qual aponta Setton (2010), como socializadores e formadores de cultural, ou, como apontado na própria citação anterior, “personificação da ‘consciência histórica’”. Então, se o cinema pode refletir as Áfricas de tal maneira, porque não nos apropriar dele para ensinar as próprias Africanidades?

Esse trabalho é ainda mais importante uma vez que o que nos chega acerca de África é extremamente problemático. É importante pensar a repercussão de filmes com temáticas africanas e/ou originários do continente africano nas mídias, nacionais e internacionais, já que sempre houve um grande descaso destas quanto a tudo aquilo que envolva a África. Entretanto, quando falamos de Brasil, a questão da desatenção referente ao continente africano é muito mais séria, uma vez que somos o segundo país com mais negros no mundo (e o com mais afrodescendentes). Senger (2012) chama atenção para esta questão da mídia:

As coberturas de acontecimentos na África perdem em atenção se relacionadas a outras localidades, e muitas vezes questões humanitárias que precisam desesperadamente de atenção da comunidade internacional não aparecem, ou ocupam diminuto espaço na agenda da grande mídia. Até mesmo nas representações cinematográficas de África podemos ver a alusão a essa situação. Como felizmente reforça a fala de uma personagem repórter do filme 'Diamante de Sangue' ao avistar um campo de refugiados na Guiné: 'Esta é a imagem de um milhão de pessoas. Neste momento, é o segundo maior campo de refugiados da África. Talvez mereça um minuto na CNN, entre Esportes e Meteorologia.' (SENGER, 2012, p. 529).

Entretanto, ainda junto a Senger (2012), quando temos enfim uma atenção da mídia, ela se dá de modo generalizado, "fala-se em África, mas não de seus países e suas especificidades de tal forma que se torna comum confundi-la com um país" (2012, p. 528). Essa situação acaba agravando este problema, uma vez que o continente africano, seja o Maghreb, a África Central, Austral, Oriental ou Ocidental, acaba não tendo voz diante do Ocidente, até mesmo porque essas regiões nem se quer são apresentadas na escola, chegando a interpretar o continente como um grande país, conforme apresenta o próprio Senger (2012).

Isso é ainda mais preocupante se pensarmos que o continente conta com Nollywood, a indústria cinematográfica nigeriana que, atualmente, se encontra como a segunda maior do mundo (em número de títulos produzidos anualmente), ficando atrás apenas de Bollywood, na Índia. Como Gabi Uechi (2015, p.1) apresenta, “a melhor forma de começar a entender a indústria de filmes nigerianos seria de relacioná-las com as novelas brasileiras”, uma vez que seu papel é tão fundamental quanto as novelas no Brasil. E por que, se estamos tão relacionados, essas questões não chegam até nós?

Elas não chegam pois existe uma barreira invisível que não permite que (i) outros países africanos consigam desenvolver, de forma satisfatória, uma indústria tal como a da Nigéria, fazendo com que haja mais filmes no mercado, e que (ii) os filmes da própria Nollywood sejam verdadeiramente integrados ao cenário internacional, em festivais de ampla concorrência, como Cannes, que chegou a ficar 13 anos sem um representante africano.

Essa barreira invisível se dá por vários fatores, dentre eles: (i) a forte intervenção europeia no cinema africano – principalmente da França, via Ministério da Cooperação – que, por meio de incentivos e financiamento à produção cinematográfica, acaba influenciando diretamente nas produções; (ii) a intervenção estatal na produção de filmes que acabam gerando censura, como é o caso da Argélia; (iii) as distribuidoras estrangeiras que inundam o mercado africano com filmes hollywoodianos e bollywoodianos; (iv) a falta de cinemas (estabelecimento) por todo o continente; além de outros fatores diversos apontados por Armes (2007). Toda essa questão faz com que não haja grandes outros centros produtores de cinema na África e também que Nollywood baseie-se fortemente na produção de filmes que serão distribuídos em mídias físicas, fazendo com que todos consumam individualmente, em suas casas, de modo que esses filmes dificilmente cheguem ao mercado internacional.

Juntando o descaso da mídia com o problema de produção e distribuição de filmes africanos, o que nos resta é consumir o que Hollywood produz, tornando-o “o maior propagador de conhecimentos acerca de África” (SENGER, 2012, p. 530). Consumir o material hollywoodiano não seria problema, não fosse: (i) o protagonismo branco presente na maioria das obras (vide “O último rei da Escócia”, com o personagem Nicholas Garrigan, “Diamantes de sangue”, com os personagens Danny Archer e Maddy Bowen, e “O jardineiro fiel”, com os personagens de Justin e Tessa Quayle), (ii) a deturpada imagem dos africanos e de África, e (iii) do que aqueles pensam sobre este, como Senger (2012) apresenta ao analisar o personagem de Solomon Vandy no filme “Diamantes de sangue”, um africano que diz que só será feliz quando conseguir fugir do próprio continente.

## 6. *Beasts of no nation* e Africanidades

Entretanto, o filme norte americano *Beasts of no nation* (2015), adaptação de um romance homônimo do escritor nigeriano Uzodinma Iweala, apresenta alguns aspectos interessantes, que o diferenciam destas obras destacadas por Senger (2012), que podem servir como reflexão no que diz respeito à capacitação e sensibilização de professores em formação.

Assim sendo, em *Beasts of no nation* (2015), acompanharemos a história do jovem garoto Agu, que acabou sendo transformado em uma criança-soldado durante um conflito militar que ocorreu em seu país. O filme não informa em qual país do continente africano o conflito civil-militar ocorre, entretanto, através de trechos de diálogos em Akan – um conjunto de idiomas nígero-congolesas do Golfo da Guiné –, da *mise-en-scène* e das características geográficas, podemos traçar um perfil da possível região em que o filme se passa, que estaria localizada na África Ocidental. Ao fazermos esse trabalho de reflexão, quebramos, por

exemplo, qualquer noção de África como um continente (quando não um país) homogêneo.

Ademais, o filme conta com as atuações de Idris Elba (que também é produtor do longa) no papel do Comandante, Abraham Attah como o menino Agu, Emmanuel Nii Adom Quaye como Strika, Kurt Egyiawan como o Tenente das crianças-soldado, e Ama K. Abebrese como a mãe de Agu. Idris Elba acabou ganhando, inclusive, o prêmio de melhor ator coadjuvante no Prêmio do Sindicato dos Atores (Screen Actors Guild) de 2016, por sua atuação no longa. Além disso, neste mesmo prêmio, o filme concorreu na categoria de Melhor Elenco, com Abraham Attah, Kurt Egyiawan e Idris Elba. *Beasts of no nation* concorreu também ao prêmio de melhor filme do 72º Festival Internacional de Veneza na categoria de Melhor Filme, além de ter ganhado o Prêmio Marcello Mastroianni para Melhor Ator ou Atriz Jovem, pela atuação de Abraham. Por fim, o filme ainda foi lembrado em três categorias no *Independent Spirit Award*.

Ademais, a obra possui 137 minutos, custou aproximadamente 6 milhões de dólares e arrecadou, no fim de semana de estreia, 51 milhões. As locações e filmagens ocorreram em Gana, e acabaram por trazer atores locais para o filme, como é o caso do protagonista Attah, descoberto em um processo de seleção de atores. Vale destacar que isso pois evidencia uma certa preocupação da produção de representar o continente tal como ele é, com o próprio povo local.

O filme conta com classificação indicativa de 18 anos, o que aponta para sua apropriação em casos de professor em formação. A faixa etária se deve por conta da apresentação de uma realidade nua e crua de crianças-soldado, que perdem sua inocência em meio a uma guerra civil-militar que ocorre em seu país. Isso poderia levar a uma visão precipitada de que o filme reforça a visão de um continente falido e entregue à barbárie e à guerra. Mas uma reflexão mais aprofundada acerca de todo o processo de colonialismo europeu ajudaria a compreender estas questões, originando, inclusive, um debate sobre como as consequências desse processo histórico estão representadas em

*Beasts of no nation*. Inclusive, a obra faz questão de apresentar o cotidiano do protagonista Agu antes da guerra chegar a sua vila, justamente para que tenhamos a noção de como, enquanto criança, ele brincava, ia a escola e participava de peripécias tal qual qualquer criança no mundo.

Além disso, essa percepção só se dá uma vez que estamos bastante familiarizados com a linguagem fílmica. Ou seja, a reeducação do olhar proposta anteriormente ajuda, inclusive, em uma melhor interpretação do que chega até nós, fazendo com que interpretemos melhor a maneira com que o cinema hollywoodiano, por exemplo, recorta o continente africano, ou como as mídias, a partir da mídia-educação, nos apresentam as Áfricas.

Há ainda a questão da empresa de *streaming* Netflix, que comprou os direitos de distribuição do filme por 12 milhões de dólares, lançando-o nos cinemas e *on-line*, simultaneamente. Foi o primeiro longa de ficção lançado pela Netflix, originando certas revoltas eboicotes por parte de algumas empresas de cinema, justamente pela sua forma de distribuição.

Entretanto, polêmicas à parte, o serviço de *streaming* em questão vemse dedicando muito em produções próprias voltadas para questões raciais e africanas. Dentro do primeiro grupo, vale destacar obras como *Sonhos Imperiais* (2014), *A 13ª Emenda* (2016), *Luke Cage* (2016), *The Get Down* (2016), *Barry* (2016), *Hip-hop Evolution* (2016), entre outros; já nsegundo, temos filmes como *The Square* (2013), *Virunga* (2014), *The Ivory Game* (2016), entre outros.

Além dessa gama de produções próprias, a Netflix disponibiliza muitos títulos com essas mesmas temáticas, mas promovidas por outras produtoras. Fazem parte deste conjunto, desde obras hollywoodianas premiadas, como *O sol é para todos* (1962), *Tempo de matar* (1996) e *12 anos de escravidão* (2013), até obras africanas, como *Meio sol amarelo* (2013) e co-produções africanas como *Uma lição de vida* (2010).

A plataforma de *streaming* chega até a oferecer como categoria “Filmes de Nollywood”. Neste sentido, vale destacar o papel da Netflix em trazer esta categoria em seu painel de programação, justamente para ressaltar a importância deste grande polocinematográfico, que, mesmo com pouca atenção internacional em festivais de ampla concorrência (como Oscar, Cannes, Berlim, e outros), vem tomando um certo foco em festivais específicos, a saber o “Nollywood Week Film Festival”, que ocorre em Paris e já está indo para a sua terceira edição. Além disso, as obras desta indústria, por ter uma difusão muito grande em mídias físicas – vídeos, DVDs etc. –, como apontado anteriormente, acaba por ser de difícil acesso, então, o trabalho de disponibilizá-los em streaming acaba por facilitar nosso alcance ao material produzido na Nigéria.

Temos em *Beasts of no nation* uma obra que se difere das outras citadas anteriormente, por contar com protagonismo negro, sem personagens ocidentais brancos, sendo eles europeus ou americanos, além de trazer como protagonista, como já foi ressaltado anteriormente, um ator ganense (Attah). Além disso, a obra em questão merece destaque também por ser a adaptação de uma obra literária africana, uma vez que este processo multimidiático vem ocorrendo com certa incidência, sejam em filmes originários no próprio continente, como o já citado *Meio sol amarelo* (2013), que vem da obra da renomada escritora Chimamanda Ngozi, sejam em filmes como o *Beasts of no nation* (2015), adaptado do romance homônimo do escritor nigeriano Uzodinma Iweala. Há ainda casos como o de Naguib Mahfouz, que além de ter obras adaptadas, ele ainda escreveu roteiro para alguns filmes. Todos esses fatores chamam a atenção, uma vez que partem de uma obra estadunidense, daí o motivo de seu destaque.

Claro que ainda se mantém uma produção hollywoodiana e que ainda traz consigo alguns problemas, como apontado na reportagem do jornal “O Globo”, que chama a atenção, por meio das palavras da pesquisadora Jana Tabak, do perigo que a falta de contextualização de algumas características do filme – como o título – podem acabar acarretando, uma vez que há a possibilidade de generalizar o conflito da

obra em questão a todo o continente, por meio do *no nation*, além de “bestializar” as crianças africanas que fazem parte demovimentos, como os tratados no filme, por meio do *beasts*. Mas as ressalvas quanto às discussões proporcionadas pelo filme já foram apresentadas anteriormente. Talvez, inclusive, trabalhar esse dado “contraditório” seja interessante na abordagem do filme, justamente para que a reflexão se aprofunde ainda mais nessa temática.

### Considerações finais

Ao fim e ao cabo, podemos perceber que o cenário que temos do cinema dentro da sala de aula é tão caótico quanto o que temos de Africanidades. Daí uma junção de cinema com um tema como as Relações Étnico-Raciais ser tão interessante por parte do docente. Tiraríamos o tratamento do cinema de recompensa ou apenas entretenimento dentro de sala de aula para dar peso não só a linguagem em si, mas também a temas necessários e não explorados na escola. Ler o mundo em todos os seus âmbitos é se colocar no lugar do Outro, o que implica, no caso da realidade brasileira, a refletir sobre as Africanidades.

Sem essas ações, entender as origens culturais e desconstruir preconceitos no Brasil, como propõe a Lei 10.639/2003, será muito mais difícil do que podemos imaginar, justamente pela ausência da arte nesse processo. Se tal lei menciona a necessidade do professor estar sensibilizado e capacitado para vivência em sala das Africanidades, o cinema configura oportunidade interessante de promoção deste intento. Neste ínterim, o filme *Beasts of no nation* implica em acompanhar uma trajetória de vida que, ultrapassando a existência do protagonista Agu e demais personagens, permite entender melhor histórias, sociedades e culturas africanas que, como tais, nos dizem também respeito.

BALDACIN JUNIOR, A. C.; PERINELLI NETO, H. Cinema e a reeducação do olhar: a propósito de uma linguagem. *Mosaico*. São José do Rio Preto, v. 16, n. 1, p. 817-837, 2017.

### **CINEMA AND REEDUCATION OF THE VISION IN *BEASTS OF NO NATION*: A PURPOSE OF A LANGUAGE IN THE AFRICANITIES EDUCATION**

**ABSTRACT:** The cinema is an art that is extremely present in our daily routine. Because of this, we purpose a reflection about his pedagogic power towards the law 10.639/2003 (Education of the Ethnic-Racials Education and for the History and Cultural Afro-Brasilian and African Education), based on the film *Beasts of no nation* and in the researches Tardif (2012), Freire (2011), Kellner (2001), Turner (1997) and Cabrera (2006). In that way, we are going to reflect about cinema, education and Africanities.

**KEYWORDS:** Cinema; Education; Africanities; *Beasts of no nation*.

### **Referências bibliográficas**

- ALEGRIA, J; DUARTE, R. *Formação estética audiovisual: um outro olhar para o cinema a partir a educação*. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 33, n.1, jan./jun. 2008, p. 59-80.
- ALVES-MAZZOTTI, A; GEWANDSZNAJDER, F. *O método nas ciências naturais e sociais*. São Paulo: Pioneira, 1999.
- ARAÚJO, I. *Cinema: O mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995. 103p.
- ARMES, R. O cinema africano ao norte e ao sul do Saara. In: MELEIRO, A. (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado - África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p. 143-189.
- BERNARDET, J. C. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- BLOWER, A. P. "Beasts of No Nation" trata do drama das crianças-soldado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 de outubro de 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/beasts-of-no-nation-trata-do-drama-das-criancas-soldado-17787428>>. Acessado em: 15 de março de 2017.
- BRASIL. Orientações e ações para a Educação das Relações Étnico-Raciais. Brasília: SECAD, 2006. 261p.

CINEMA E A REEDUCAÇÃO DO OLHAR EM *BEASTS OF NO NATION*: A PROPÓSITO DE  
UMA LINGUAGEM NO ENSINO DE AFRICANIDADES

- CABRERA, J. Cinema e filosofia: para uma crítica da razão logopática. In: \_\_\_\_\_. *O cinema pensa - uma introdução à filosofia através dos filmes*. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. p.15-48.
- CHARNEY, L. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: SCHWARTZ, V. & CHARNEY, L. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac-Naify, 2001. p.317-334.
- CRARY, J. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: SCHWARTZ, V. & CHARNEY, L. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac-Naify, 2001. p.67-94.
- FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 54<sup>a</sup> Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.
- FRESSATO, S. B. Cinematógrafo: pastor de almas ou diabo em pessoa? Tênuo limite entre liberdade e alienação pela crítica da Escola de Frankfurt. In: NÓVOA, J; FRESSATO, S. B; FEIGELSON, K. *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009. p. 85-98.
- GAMBOA, S. S. (org). *Pesquisa educacional*. São Paulo: Cortez, 1997.
- GIL, A. C. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2007.
- IMDB, *Beasts of no nation*. Disponível em: <[http://www.imdb.com.br/title/tt1365050/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com.br/title/tt1365050/?ref_=fn_al_tt_1)>. Acessado em: 15 de março de 2017.
- KELLNER, D. *Cultura da Mídia*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru, EDUSC, 2001.
- MINAYO, M. C. S. (org). *Pesquisa Social*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- MONTÓN, A. L. H. O homem e o mundo midiático no princípio de um novo século. In: NÓVOA, J; FRESSATO, S. B; FEIGELSON, K. *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009, p. 29-40.
- NAPOLITANO, M. O cinema e a escola. In: \_\_\_\_\_. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11-56.
- NÓVOA, J. Cinematógrafo. Laboratório da razão poética e do “novo” pensamento. In: NÓVOA, J; FRESSATO, S. B; FEIGELSON, K. *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009. p. 159-190.
- RODDY, M. TV online leva longa “Beasts of No Nation” a Festival de Veneza. *O Estadão*, Veneza, 03 de setembro de 2015. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,tv-online-leva-longa-a-festival-de-veneza,1756124>>. Acessado em: 15 de março de 2017.

ROSENFELD, J. M. Filmar: uma reconversão do olhar. In: FRANCE, C. *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000. p. 43-50.

ROTTEN TOMATOES, *Beasts of no nation*. Disponível em: <[https://www.rottentomatoes.com/m/beasts\\_of\\_no\\_nation/](https://www.rottentomatoes.com/m/beasts_of_no_nation/)>. Acessado em: 15 de março de 2017.

SALEM, R. Com “Beasts of No Nation”, Netflix mira no Oscar de melhor filme. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 de outubro de 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/10/1692326-com-beasts-of-no-nation-netflix-mira-no-oscar-de-melhor-filme.shtml>>. Acessado em: 15 de março de 2017.

SETTON, M. G. Mídias: uma nova matriz de cultura. In:\_\_\_\_\_. *Educação e mídia: um diálogo para educadores*. São Paulo: Editora Contexto, 2010. p. 13-29.

SENGER, G. F. História da África contemporânea e Cinema: estudo das representações dos filmes “O Último Rei da Escócia”, “Diamante de Sangue” e “O Jardineiro Fiel”. *Aedos*, Rio Grande do Sul, v.4, n.11, p. 524-548, 2012.

TARDIF, M. *Saberes docentes e formação profissional*. Petrópolis: Vozes, 2012.

TOMASELLI, K.; SHEPPERSON, A.; EKE, M. A oralidade no Cinema Africano: considerações, representações e relativismos. In: FERREIRA, C. O. (Org.). *África: um continente no cinema*. São Paulo: Editora Unifesp, 2014. p. 37-76.

TRIVINÕS, A. N. S. *Introdução à pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Atlas, 1987.

TURNER, G. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

UECHI, G. *Nollywood: A explosão do cinema nigeriano*. Disponível em: <<http://www.afreaka.com.br/notas/nollywood-a-explosao-do-cinema-nigeriano/>>. Acessado em: 15 de março de 2017.

VISENTINI, P. F.; RIBEIRO, L. D. T.; PEREIRA, A. D. *A história da África e dos africanos*. 3. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.