

**CINEMA E COLONIALISMO NA ÁFRICA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O CINEMA  
COMERCIAL FRANCÊS E O CINEMA ESTATAL BRITÂNICO NA ÁFRICA  
COLONIAL**

**Tiago de Castro Machado Gomes<sup>1</sup>**

**Resumo:**

Esse trabalho pretende ser uma introdução ao chamado cinema colonial, assunto ainda pouco abordado no Brasil. Isso será feito a partir de dois estudos de caso – o cinema comercial francês e o cinema estatal britânico – e tendo como referência a representação da África e dos africanos em tais exemplos. Seguindo um percurso histórico e com a ajuda das análises de pensadores alinhados às teorias anticoloniais e aos estudos pós-coloniais, explicitaremos os discursos presente nesses filmes, que apoiados na dicotomia colonizador /colonizado ajudaram a manter a dominação e o *status quo* colonial.

**Palavras-chave:** Cinema. Colonialismo. África. França. Império Britânico.

**Introdução: definindo cinema colonial**

Segundo Roy Armes, “o cinema africano é fundamentalmente uma atividade e uma experiência pós-colonial” (2006, p.3). Grande parte dos teóricos e historiadores compartilha dessa afirmação, pois é somente após as independências que surgem os primeiros filmes africanos, os quais o historiador Georges Sadoul define como “produzidos, dirigidos, fotografados e editados por africanos e estrelando africanos que falassem línguas africanas” (apud DIAWARA, 1992, p.vii). Com exceção de Tunísia e Egito, que tiveram seus primeiros filmes nacionais feitos na década de 1920, todas as outras nações na África tiveram de aguardar a

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Email: [tiagodecastrogomes@gmail.com](mailto:tiagodecastrogomes@gmail.com).

independência para iniciar suas produções locais<sup>2</sup>. No entanto, várias questões surgem a partir dessas afirmações: antes das independências, como era o cinema na África? Havia produções em solo africano, mesmo que comandadas por estrangeiros? Que produções eram estas e a quem estavam dirigidas? Como os povos da África estavam representados nesses filmes? É respondendo a algumas dessas questões que faremos uma introdução ao estudo do cinema na África em seu período colonial.

Tratado muitas vezes como um gênero cinematográfico, o termo cinema colonial tem sido utilizado na teoria cinematográfica para tratar de dois tipos de produção ideologicamente interligados, mas com modos de produção e público-alvo bastante diferentes. Primeiro, ele é designado para falar de filmes que se passam nas então colônias e produzidos dentro da lógica do cinema dominante ocidental<sup>3</sup>. Esses filmes são produtos comerciais de certa indústria e visavam uma plateia senão global, do próprio país produtor. São, em sua maioria, filmes de gênero e funcionaram como importante elemento na formação das identidades nacionais ocidentais, bem como na manutenção da dominação colonial.

Em segundo lugar, o termo também designa uma produção sem fins comerciais, financiada e difundida pelos próprios Impérios, enquanto Estados, dentro das colônias, como forma de promover algumas de suas políticas mais amplamente. São filmes com um forte viés educacional e propagandístico, voltados especificamente para as plateias coloniais. O investidor basilar no desenvolvimento de uma política cinematográfica que produzisse filmes específicos para as plateias coloniais foi o Império Britânico. A construção de unidades de produção locais e

---

<sup>2</sup> Na Tunísia, Albert Samama-Chikli foi o pioneiro dirigindo o curta *Zohra* em 1922 e o longa-metragem de ficção *Ain El Ghazâl* em 1924. No Egito, o primeiro longa-metragem é *Layla* (ou *Laila*), lançado em 1927 (SHAFIK, 2007, p.11-12). Outra exceção no panorama africano é a África do Sul, que é considerada juntamente com Egito, um dos únicos países africanos a possuir de fato uma indústria cinematográfica anteriormente às décadas de 1950 e 1960. Apesar do pioneirismo, a produção sul-africana é caracterizada como “um cinema branco idealizado para uma audiência branca” (ARMES, 2006, p.24).

<sup>3</sup> Por cinema dominante ocidental nos referimos principalmente às nações com uma indústria cinematográfica consolidada na primeira metade do século XX e capazes de exportar seus filmes para grande parte do mundo como Estados Unidos da América, Grã-Bretanha, Alemanha e França. O chamado cinema colonial, no entanto, não é uma prática somente ocidental. Um exemplo é o uso do cinema pelo Império Japonês em suas colônias asiáticas.

a difusão de tais filmes em espaços alternativos de exibição foram responsáveis por levar o cinema a milhares de nativos pela primeira vez, porém não de forma imparcial.

Apesar de público-alvo e modos de produção diferentes, ambos os casos compartilharam um mesmo contexto histórico, estão ancoradas a partir da mesma perspectiva eurocêntrica, imperialista e colonialista e igualmente “idealizaram o empreendimento colonial como uma missão civilizadora e filantrópica, motivada pelo desejo de fazer com que os limites da ignorância, das doenças e da tirania recuassem” (SHOHAT; STAM, 2006, p.159).

De maneira geral, o cinema colonial esteve fundeado e aliado a uma dicotomia entre colonizador e colonizado vital para a dominação. Utilizam-se desse binarismo e do entendimento de uma sociedade dividida em dois polos, autores como Frantz Fanon e Edward W. Said. O “orientalismo” como definido por Said se baseia em uma experiência de contraste e “não é uma fantasia avoadada da Europa sobre o Oriente, mas um corpo criado de teoria e prática em que houve, por muitas gerações, um considerável investimento material” (1990, p.18), investimento visualizado no cinema, como demonstraremos a seguir.

## **O cinema comercial francês no norte da África**

Cerca de apenas uma década separa a partilha da África na Conferência de Berlim do que se convencionou como a primeira sessão do cinematógrafo em 1895. Por razões inicialmente comerciais, o interesse e a presença de produtores, cinegrafistas e exibidores no continente africano são concomitantes ao “surgimento” do cinema. No norte da África, por exemplo, as primeiras exibições aconteceram no final do século XIX. Em 1896, houve exibições do cinematógrafo dos irmãos Lumière nas cidades de Alexandria e Cairo, no Egito e Argel e Orã, na Argélia (SHAFIK, 2007, p.10). Segundo Roy Armes, outras primeiras exibições ocorreram na Tunísia (em Tunis) e no Marrocos (em Fez) em 1897 (2006, p.21).

Captar a África igualmente foi um interesse imediato. Um dos principais operadores de câmera da Companhia Lumière, Alexandre Promio, filmou o Egito e a Argélia entre 1896 e 1897, retornando em 1903 (ibidem, p.22). Conhecidas como “vistas”, *travelogues* ou filmes de viagens,

despertaram grande interesse logo no período hoje conhecido como “primeiro cinema” e eram muito populares entre 1902 e 1903, figurando nos catálogos de todas as companhias produtoras e exibidoras de então (COSTA, 2005, p.58). Como exemplo, podemos citar o catálogo de 1895-1905 dos irmãos Lumière, que possuía cerca de 60 vistas filmadas no chamado Magreb: Argélia, Marrocos e Tunísia (BOULANGER, 1975, p.20).

Essas produções, inicialmente realizada por europeus e depois por norte-americanos, desde o início, serviam ideologicamente à lógica eurocêntrica e colonial, apresentando uma representação questionável acerca dos povos africanos, colocando-os como exóticos, animais, primitivos e apagando a pluralidade étnica e geográfica do continente. Não só a região ao norte, mas toda a África foi apresentada como subdesenvolvida e bastante homogênea, separada apenas pelo deserto do Saara. No norte havia apenas os povos árabes, dunas e camelos. Ao sul, tribos selvagens, grandes savanas e uma diversidade de animais. Porém, desde o século XVI, esse tipo de representação acerca dos povos da África (e de muitos outros locais sob o jugo colonial) pode ser localizado no teatro, na literatura, na fotografia e nas artes figurativas, da ilustração até a pintura. Outro rico exemplo do discurso colonialista também pode ser encontrado nas chamadas exposições universais, populares desde final do século XIX até a primeira metade do século XX. O cinematógrafo, portanto, como parte da ciência ocidental, apenas assimilou o discurso racista vigente.

O desaparecimento gradual de filmes de caráter apresentativo e o início da narrativização do cinema, no entanto, não mudou a inexatidão de tais representações. As Metrôpoles europeias logo aproveitaram o interesse do público e a facilitação devido ao seu domínio político para usar a África – principalmente a região ao norte – como cenário. Os franceses parecem ter sido os primeiros a se aproveitar disso e “a chegada à Tunísia em 1919 do diretor Luitz-Morat (...) para filmar cenas de seu longa-metragem *Les cinq gentlemen maudits*, marcou um novo estágio na exploração das colônias africanas, nomeadamente seu uso como locação para filmes estrangeiros” (ARMES, 2006, p.22). O filme de Morat fez grande sucesso, arrecadando mais de

um milhão de francos (BOULANGER, 1975, p.29), o que possivelmente incentivou a produção de outros filmes com toques “orientalistas”.

Em 1921, talvez um dos principais exemplos de filme colonial foi lançado: *L'Atlantide* (1921, dir. Jacques Feyder). Trata-se de uma adaptação que aproveita o enorme sucesso do livro homônimo e que conta a história de dois oficiais franceses que, perdidos no meio do deserto, descobrem um lendário reino governado pela rainha Antinéa, espécie de “devoradora de homens”. Filmado grande parte no Saara, o filme custou na época a exorbitante quantia de um milhão e oitocentos mil francos, mas o sucesso foi tão grande que ficou um ano inteiro em cartaz no Gaumont-Palace (ibidem, p.37). As críticas da época exaltavam a poderosa fotografia e as belezas das dunas, camelos e outras características do deserto, mas não questionaram o apagamento dos nativos no enredo. A leva de filmes franceses após *L'Atlantide* inclui *Le Sang d'Allah* (1922, dir. Luiz-Morat), *Yasmina* (1926, dir. André Hugon), *L'Occident* (1928, dir. Henri Fescourt), *Le Bled* (1929, dir. Jean Renoir), *Maman Colibri* (1929, dir. Julien Duvivier) e outros.

O Magreb passou a ser constantemente utilizado como locação para histórias que, na verdade, pouco se importavam com os problemas sociais e políticos pelos quais Marrocos, Tunísia e Argélia então passavam. Tampouco mencionavam a dominação francesa imposta aos seus governos. Os povos locais, quando não ignorados, apenas serviam de contraponto ao casal branco e europeu. Os nativos eram muitas vezes identificados como trapaceiros quando homens ou sedutoras e capazes de ameaçar a harmonia dos homens brancos, quando mulheres. Desde erros geográficos até a perpetuação desses estereótipos, as equivocadas representações pareciam incomodar os habitantes da região. Quando um jornalista argelino questionou as imagens do Casbá<sup>4</sup> no filme alemão *Die Frauengasse von Algier* (1927), o diretor Wolfgang Hoffmann-Harnish o respondeu: “O que te importa? Nós fizemos um filme para os europeus e não para vocês” (BOULANGER, 1975, p.16). Tal resposta – por mais arrogante que seja – revela a realidade das produções realizadas na África: seu público-alvo não era os magrebinos.

---

<sup>4</sup> Espécie de cidadela cercada por muros muito comum nas cidades árabes no norte da África.

É preciso entender, portanto, a importância desses filmes na construção das identidades nacionais (na Europa) ou da identidade “ocidental” (para a burguesia europeia ou a elite local nas colônias). Tentando nos ater as produções francesas, esses filmes idealizaram a iniciativa colonial, o francês pretensamente superior e inteligente, a hegemonia branca, o eurocentrismo e tantos outros pontos em oposição ao “Outro”, sujeito colonizado e inferior. Eles agiram sobre um público massivo e com indivíduos de todas as classes sociais – noção essa muitas vezes apagada na própria sala de cinema, tido como espaço democrático – que compartilhavam o orgulho patriótico pelas conquistas nacionais do Império Francês. A produção colonial, portanto, “conforta o espectador francês e ocidental” a partir do sentimento de superioridade sobre os povos magrebinos (BOULANGER, 1975, p.9).

A década de 1930 é caracterizada como o período mais fértil na produção de filmes que se passavam nas colônias. O fato é que após a Crise de 1929 um mundo dividido entre poucas potências parecia cada vez mais fadado ao fracasso. A quantidade de filmes sobre o assunto pode suscitar algumas questões: seria uma tentativa (consciente ou inconscientemente) de reverter tal quadro? Ou somente continuou-se apostando numa fórmula que parecia agradar ao público?

Datam desse período diversos *remakes* de filmes coloniais que fizeram grande sucesso no período silencioso como *L'Atlantide* (1932, dir. G.W. Pabst), *Les cinq Gentlemen maudits* (1932, dir. Julien Duvivier) e *Les Hommes nouveaux* (1936, Marcel L'Herbier). Também podemos citar *Le Grand Jeu* (1934, dir. Jacques Feyder), *La Bandera* (1935, dir. Julien Duvivier), *Princesse Tam-Tam* (1935, dir. Edmond T. Gréville), *L'Appel du silence* (1936, dir. Léon Poirier) e *Pépé le Moko*<sup>5</sup> (1937, dir. Julien Duvivier).

O cinema colonial, dentro da lógica mercantilista, foi abundante em suas referências aos mais diversos gêneros: do musical, passando pela aventura até o melodrama. Apesar dessa diversidade e da grande quantidade de títulos, esse último talvez seja o ponto mais essencial para

---

<sup>5</sup> *Pépé le Moko* é um dos maiores exemplos, sendo citado em praticamente todo estudo sobre cinema colonial. Como tantos outros filmes coloniais, foi igualmente baseado em um romance e é comumente ligado ao movimento francês denominado realismo poético.

entender a lógica dessas produções. Para David Henry Slavin, “filmes coloniais são melodramas, simples histórias de vidas e amores individuais. Mas eles são impregnados de privilégio racial e de gênero” (2001, p.17). As questões de raça e gênero são fundamentais para entender a lógica dos enredos aonde a questão da identidade é central. Ao fim, trata-se de defender e enaltecer o “privilégio racial e o domínio masculino” (ibidem). Portanto, diversos desses filmes construíram tais argumentos ancorados em dicotomias e binarismos básicos, típicos daqueles expostos posteriormente pelos estudos anticoloniais e pós-coloniais. Tal oposição pode ser visualizada, por exemplo, na análise de personagens europeus ou africanos, diametralmente opostos. Além dos personagens, “as mais sistemáticas avaliações, indicadas pela semiologia estruturalista, notam que as narrativas dos filmes [coloniais] são normalmente estruturadas de acordo com um contraste entre a representação de uma França moderna e metropolitana e uma África ou Oriente ‘primitivos’”. (O’BRIEN, 1997, p.207).

A região do Magreb continuou servindo de cenário para filmes posteriormente as décadas de 1940. Entre 1911 e 1962, foram cerca de 210 longas-metragens rodados na região (BOULANGER, 1975, p.5). Apesar do avanço nas décadas posteriores, principalmente com o avanço das lutas pela liberdade e a independência do Magreb nos anos 1950, certas configurações perpassam toda a cinematografia que o retrata<sup>6</sup>.

## **As unidades coloniais britânicas na África<sup>7</sup>**

---

<sup>6</sup> De todo quadro exposto anteriormente, certamente há diversas exceções. Procuramos trabalhar no sentido de enxergar o conjunto e, por isso, deliberadamente corremos o risco de trabalhar com certa abstração. É possível notar questionamentos acerca da empreitada colonial em alguns filmes do período 1920-1939, mesmo que bastante raro.

<sup>7</sup> É importante atentar para o fato de que todos os países que mantiveram colônias na África produziram filmes sobre o continente, mas nem todos estabeleceram bases de produção nas colônias que tinham como objetivo o público nativo. Manthia Diawara, por exemplo, faz uma clara divisão entre as políticas cinematográficas dos Impérios Britânico e Belga em relação aos Impérios Francês e Português. Enquanto os britânicos e belgas instalaram unidades de produção na África para produzir filmes coloniais específicos ao público nativo, inclusive incorporando-os ao trabalho como parte do elenco ou da equipe técnica, “os franceses não possuíam nenhuma política para produção cinematográfica que fosse especialmente planejada para seus subordinados na África” (DIAWARA, 1993, p.22) e “os portugueses limitaram sua produção a cinejornais mensais feitos para propaganda colonialista e filmes pornográficos produzidos nas colônias por Portugal e África do Sul (...) com uma limitada infraestrutura de produção” (ibidem, p.88).

A partir da década de 1920, a crescente popularidade dos cinemas nos principais centros urbanos na África e a ascendente influência norte-americana em relação a tal mercado fez com que o Império Britânico, enquanto Estado, começasse a desenvolver uma política pública específica para suas colônias e domínios. O principal órgão britânico responsável pelo diálogo com os governos coloniais, o *Colonial Office* (CO), logo começou a debater a questão cinematográfica. De acordo com Rosaleen Smyth (1979), em 1927, o cinema apareceu com importância na agenda da primeira conferência do órgão, convocada pelo então Secretário de Estado para as Colônias, Leopold Amery. Dois anos depois, foi criado um comitê para considerar o assunto em relação a temas como a educação, a censura e a circulação de filmes britânicos. Segundo a autora,

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

A questão da educação talvez seja o principal ponto para compreender o estabelecimento das unidades de produção africanas. Na década de 1920, importantes experiências foram feitas com o uso de filmes aliados principalmente a políticas de saúde pública. Em 1926, o Departamento de Serviço Médico e Sanitário do Quênia produziu um filme em 16mm sobre a ancilostomose (amarelão) (SMYTH, 2004, p.424). Em 1929, o biólogo e escritor britânico Julian Huxley viajou para a África Oriental levando três filmes do *Empire Marketing Board*<sup>8</sup> e os exibiu para plateias africanas. Seu objetivo principal era testar a compressão e as reações de crianças africanas aos filmes. Ao fim, Huxley concluiu que a educação era fundamental para a África e o cinema poderia ser central em tal processo (SKINNER, 2001). Na Nigéria, o departamento local de saúde usava, desde 1929, lanternas mágicas e filmes de propaganda de saúde obtidos na Grã-

---

<sup>8</sup> Órgão criado em 1926 para promover uma política protecionista sem apelar para a questão tarifária, estimulando o comércio entre os territórios do Império Britânico, principalmente os do então recém-criado *Commonwealth*.



Bretanha pelo oficial britânico William Sellers. Em 1931, Sellers obteve equipamentos para produção e projeção de filmes 16 mm através do *Colonial Development Fund*. (SMYTH, 1979, p.441).

Nos anos 1930 a educação de adultos era um tópico bastante popular devido ao sucesso de programas educativos de trabalhadores na Grã-Bretanha e na Rússia, que possuía uma grande população iletrada (idem, 2004). Em 1934, o *British Film Institute* criou um painel consultivo para ‘Índia, Domínios e Colônias’ e a partir das experiências citadas anteriormente começou a se interessar pelo uso do cinema a favor da educação de crianças e adultos africanos. O CO também parecia apostar na ideia, mas as consequências da Crise de 1929 ainda abalavam a economia do Império. Foi somente quando a corporação não-governamental norte-americana *Carnegie* se interessou pelo assunto, que a criação da primeira unidade de produção colonial britânica se concretizou: o *Bantu Educational Kinema Experiment* (BEKE), o qual teve o apoio do CO e subsídios menores das colônias.

O BEKE funcionou entre março de 1935 e maio de 1937, quando produziu e exibiu (através de vans móveis) 35 curtas-metragens em Tanganyika (atual Tanzânia), Niassalândia (atual Malawi), Rodésia do Norte (atual Zâmbia), Quênia e Uganda. Ao final das atividades, Leslie A. Notcutt e Geoffrey Latham, os supervisores do projeto, escreveram e publicaram um longo relatório, intitulado *The African and the Cinema*, onde explicam detalhadamente cada fase do projeto. Nesse documento, Notcutt e Latham afirmam, por exemplo, que “90 a 95% da audiência nunca tinham visto uma imagem em movimento” (1937, p.98).

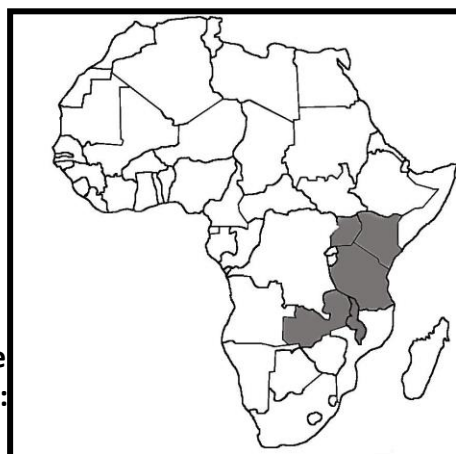


Figura 1 - O alcance do Bantu Educational Kinema Experiment na África. **Líbero**

Fonte: elaborado pelo autor

Julgando que os africanos não se importavam com a qualidade da fotografia, o BEKE trabalhou com filmes silenciosos em 16mm, mas contava com a presença de comentaristas ou sincronização com um sistema de som em discos com narração em inglês e diversas línguas locais (DIAWARA, 1992). Os filmes do BEKE, segundo seus idealizadores, procuravam unir entretenimento e educação, respeitando as tradições africanas. No entanto, diversos filmes tentavam ensinar as práticas de saúde e educação de um ponto de vista ocidental, como *Post Office Saving Bank* e *Tax*. Além disso, a orientação partia muitas vezes unilateralmente dos brancos, como é o caso de *Veterinary Training of African Natives*<sup>9</sup>, onde no primeiro plano, a instrução é dada por um europeu em trajes elegantes e num patamar superior aos alunos negros. Ao longo do filme, o instrutor parece se aproximar, mas a impressão é de que não há troca de conhecimento, somente uma lição verticalizada a partir dos métodos veterinários ocidentais. Em 1937, o BEKE finaliza suas atividades sem que houvesse o atendimento à recomendação de Notcutt para que o CO, conjuntamente aos governos locais, estabelecesse unidades de produção locais que se reportassem a uma unidade central em Londres (DIAWARA, 1992, p.2).

Em 1939, uma nova unidade de produção foi posta em prática devido às mudanças nas políticas imperiais com o início da II Guerra Mundial. Inicialmente sob o comando do Ministério da Informação britânico, iniciam-se as atividades do *Colonial Film Unit* (CFU), que funcionou até 1955 em três unidades na África (DIAWARA, 1992, p.3). Unidade oriental, para o Quênia, Tanganyika e Uganda, central para Rodésia do Norte, Rodésia do Sul (atual Zimbábue) e Niassalândia e uma ocidental para Nigéria e Costa do Ouro (atual Gana). Seu objetivo inicial era

---

<sup>9</sup> Esse e alguns outros títulos do *Bantu Educational Kinema Experiment* e do *Colonial Film Unit* podem ser assistidos online no endereço eletrônico: [www.colonialfilm.org.uk](http://www.colonialfilm.org.uk).

difundir filmes de propaganda em função da guerra, buscando o apoio das colônias. William Sellers, coordenador do projeto, já citado anteriormente, no entanto, tinha em mente um projeto mais ambicioso, principalmente em relação ao potencial educacional do cinema.

Embora tenha produzido em 35mm e com melhores condições técnicas, o CFU manteve algumas características do BEKE como a difusão dos filmes através do sistema de vans móveis. Sellers também foi um dos principais difusores da ideia sobre a percepção primitiva das mentes africanas. Ele afirmava que a compreensão de imagens em movimentos era diferente na população negra. Por isso, foi um dos defensores de uma linguagem cinematográfica específica, onde os filmes deveriam ser o mais possivelmente simples, ou seja, possuir uma montagem sem grandes cortes ou elipses, poucos personagens e histórias sem grandes abstrações ou reviravoltas. As ideias de Sellers já haviam inclusive influenciado o BEKE. Por isso, ambas as unidades são conhecidas por serem paternalistas e racistas.

O primeiro filme do CFU foi *Mr. English at Home* (1939), um retrato do dia-a-dia de uma família branca londrina de classe-média, realçando alguns pontos como a importância da rotina e da higiene, a divisão dos papéis de gêneros e outros traços do modo de vida bastante ingleses como a hora do chá. É bastante questionador o fato de que tal filme fosse fundamental para a instrução dos africanos, visto que tais realidades eram bastante divergentes. Após o fim do conflito, o CFU passou ao comando do *Central Office of Information* e começou a dar prioridade a filmes instrutivos, como *Fight Tuberculosis in the Home*, *Mixed Farming in Nigeria* e *Nigerian Cocoa Farmer*. A ideia ainda era que os povos africanos não possuíam instrução adequada e deveriam ser guiados a partir da instrução europeia. Em 1955, o CFU se transformou no *Overseas Film and Television Centre*, para treinamento cinematográfico e venda de equipamentos, que, para Manthia Diawara apenas continuou promovendo a dependência das colônias ao governo britânico (1992, p.4). Tais filmes trouxeram inegáveis avanços às áreas de saúde, alfabetização, agricultura e tantas outras, mas não deixam de ser característicos e representativos da configuração colonial apoiada numa suposta superioridade ocidental.



Figura 2 - *Mr. English at Home* (1939) e a representação da “vida ocidental” aos africanos.

Fonte: Colonial Film - Moving Images of the British Empire

## Conclusão

O cinema serviu ao domínio e a manutenção do *status quo* colonial. Com raras exceções, em toda a África, os europeus e norte-americanos dominaram a produção, a exibição e a distribuição, além de possuir ingerência sobre as instâncias de poder. Dessa forma, definiram os filmes disponíveis ao público, bem como leis de produção ou de censura, depositando nas suas decisões pressupostos claramente racistas, como a ideia de que a “mente africana” não compreendia claramente a linguagem cinematográfica. Era fundamental que os espectadores africanos vissem somente o discurso eurocêntrico, onde esses eram considerados inferiores. Segundo Férid Boughedir, a crença era que “um trabalhador nativo tem melhor desempenho quando ele acredita que os representantes do poder colonial são seus superiores por raça, e que a sua própria civilização é inferior à dos brancos” (apud ARMES, 2006, p.21).

Fanon, ao afirmar que “é o Branco que cria o Negro” (1968, p.20), nos alerta para a oposição existente na relação colonizado/colonizador, mas também para a construção dessa representação não só para os brancos, mas de forma mais nociva para os próprios negros. Não à toa, tais autores possuem importantes exemplos acerca de experiências espectatoriais, onde analisam os efeitos causados a plateias coloniais que são induzidas a se identificarem com o herói europeu contra seus iguais, os negros ou os árabes. No ensaio “A outra questão”, Homi Bhabha (1998) também expõe o uso estratégico dos estereótipos no discurso colonial que reforça de

modo fixo e repetitivamente tal diferença. Outros como Ella Shohat e Robert Stam, aplicando o conceito de eurocentrismo (discurso ideológico que “permeia e estrutura práticas e representações contemporâneas mesmo após o término oficial do colonialismo” (2006, p.21)) aos meios de comunicação, expõe o sentimento fictício de superioridade do “Ocidente”.

O cinema colonial, por fim, é importante objeto de estudo, na medida em que reverbera e é parte constituinte do discurso vigente pela dominação política, social, econômica e cultural imposta aos povos africanos e outros povos colonizados. Estudá-lo é localizar seu papel fundamental frente a uma visão de mundo eurocêntrica imposta dos mais diversos modos, por vezes quase invisivelmente.

## Referências

ARMES, Roy. **African Filmmaking - North and South of the Sahara**. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2006

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998

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

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

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

\_\_\_\_\_. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008

NOTCUTT, L.A. **The African and the Cinema**. Londres: Edinburgh House Press, 1937

O'BRIEN, Charles. The “cinéma colonial” of 1930s France: Film Narration as Spatial Practice. In: BERNSTEIN, M.; STUDLAR, G. **Visions of the East: Orientalism in Film**. New Jersey: Rutgers, 1997, p. 207-231

RICE, Tom. **BEKEFILM**, 2010. Disponível em: <http://www.colonialfilm.org.uk/production-company/bekefilm>. Acesso: 17 jul. 2014

# 10<sup>o</sup> interprogramas de **mestrado** FACULDADE CÁSPER LÍBERO

\_\_\_\_\_. **Colonial Film Unit**, 2010. Disponível em: <http://www.colonialfilm.org.uk/production-company/colonial-film-unit>. Acesso: 20 jul. 2014.

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

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

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

SKINNER, Rob. 'Natives are not critical of photographic quality': Censorship, Education and Films in African Colonies Between the Wars. **University of Sussex Journal of Contemporary History**, n.2, 2011

SLAVIN, David Henry. **Colonial Cinema and Imperial France, 1919-1939: White Blind Spots, Male Fantasies, Settler Myths**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001

SMYTH, Rosaleen. The Development of British Colonial Film Policy 1927-1939, with Special Reference to East and Central Africa. **The Journal of African History**, v. 20, n. 3, pp.437-450, 1979

\_\_\_\_\_. The Roots of Community Development in Colonial Office Policy and Practice in Africa. **Social Policy & Administration**, v. 38, n. 4, pp.418-436, 2004