

NARRATIVAS EM DISPUTA NO CINEMA NIGERIANO: UM OLHAR SOBRE NOLLYWOOD A PARTIR DE *GREEN WHITE GREEN* (2016)

Ana Camila Esteves¹

INTRODUÇÃO

Lançado em 2016, *Green White Green* (de Abba Makama. Nigéria, 2016, 102min) conta a história de três jovens na cidade de Lagos no período que antecede a ida para a universidade. O filme acompanha seus dilemas, enfrentados enquanto criam juntos o seu próprio filme sobre a história da Nigéria, como um caminho possível para se manter unidos e entender suas próprias trajetórias diante de uma situação limite da juventude. Cada um dos três meninos pertence a um dos três principais grupos étnicos da Nigéria: Hausa, Iorubá e Igbo, o que serve de motivo para uma espécie de sátira política e social, bem como da própria indústria cinematográfica do país. O longa circulou por dezenas de festivais no mundo inteiro até ser comprado pela plataforma de streaming Netflix em 2018, onde permanece no catálogo disponível no Brasil até o fechamento deste texto.

A aquisição de *Green White Green* pela plataforma vai ao encontro de um movimento da empresa de aumentar seu acervo de filmes africanos – ou talvez mais especificamente do cinema negro –, especialmente de filmes nigerianos, país com intensa produção cinematográfica e mais próximo do que podemos chamar de cinema nacional no continente africano. Títulos da Nigéria lançados comercialmente, em geral com enredos que flertam com a chamada narrativa clássica – afastando-se da produção cinematográfica africana mais autoral – são hoje facilmente encontrados no catálogo da Netflix, a exemplo de *Cinquentonas*, *Casamento às avessas*, *A estrada nunca percorrida*, *When love happens*, *Beats of no nation*, *Lunch time heroes*, *Falling* e *The arbitration*. Em comum, estes filmes têm características de gênero que não parecerão estranhos aos que consomem as narrativas hegemônicas do cinema estadunidense, ao mesmo tempo em que se afastam de propostas mais experimentais e autorais dos cinemas africanos, por um lado, e por outro das particularidades da

¹ Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas - PÓSCOM. Universidade Federal da Bahia – UFBA.

cinematografia nigeriana e sua indústria de vídeo digital, que se convencionou chamar Nollywood. Dessa forma, há nesses títulos uma espécie de homogeneização de uma linguagem cinematográfica supostamente palatável aos milhões de usuários da plataforma ao redor do mundo, e que não dá a conhecer.

Consideramos, porém, que *Green White Green* é uma exceção, um filme especial. Se outros títulos nigerianos disponíveis na Netflix – notadamente *Cinquentonas* e *Casamento às avessas* – se aproximam da linguagem dos filmes de Nollywood de forma bastante sutil e com uma produção mais profissional, o longa que pretendemos analisar aqui é marcadamente sofisticado, ainda que em momento algum negue suas referências. *Green White Green* não esconde suas limitações técnicas, trabalha dentro das possibilidades oferecidas pela indústria nollywoodiana, e é fiel às temáticas e questões morais que orientam as suas tramas. Poderia ser só mais um filme de Nollywood, mas o que o diretor oferece é uma narrativa que o tempo inteiro brinca com as referências do que é ser nigeriano e fazer filmes na Nigéria, com um nível de sofisticação na retórica dos seus personagens e no desenvolvimento do roteiro que escapa àqueles que não conhecem a cinematografia nigeriana, ao mesmo tempo em que pauta a insistência da crítica ocidental em equiparar Nollywood à Hollywood. O fato de *Green White Green* estar no catálogo brasileiro da Netflix nos instiga a pensar que narrativas estão em disputa no cinema nigeriano atualmente, quando um filme como este, tão diferente dos seus pares, é adquirido pela plataforma e, ao mesmo tempo, constrói uma trajetória em festivais pelo mundo.

ENTENDENDO O CONTEXTO DE NOLLYWOOD

Desde que os africanos se apropriaram da técnica e começaram a fazer seus próprios filmes, precisamente a partir dos anos de 1960, para estes novos cineastas surgiram dois desafios fundamentais – primeiro o de produzir imagens sobre o continente que divergissem do imaginário criado pelos colonizadores sobre a África e os africanos; segundo o de conquistar as audiências nativas, acostumadas às narrativas ocidentais e sem qualquer referência do que seria uma produção interna de imagens sobre a África “real”, de quem é “de

dentro”². A primeira geração de cineastas africanos, a partir de classificação de Mahomed Bamba (2008), cujos mais notáveis nomes são os de Ousmane Sembène, Med Hondo e Djibril Diop Mambéty, preocupados que estavam com a descolonização do olhar e com conquistar o direito de narrar suas próprias experiências e subjetividades, instituíram o cinema como uma arte política, de resistência. Seus primorosos filmes são hoje um marco desta cinematografia autoral que representa um rompimento com o imaginário colonial viciado e estereotipado dos filmes produzidos no continente até então. Porém, como hoje se sabe, títulos como *La noire de...* (de Ousmane Sembene, 1966), *Soleil O* (de Med Hondo, 1967) e *Touki Bouki* (de Djibril Diop Mambéty, 1973) foram aclamados em festivais de cinema europeus e desprezado pelas audiências africanas. Suas narrativas pouco semelhantes à linguagem mais popular de um cinema estrangeiro até então consumido no continente não caíram no gosto do público, tornando-se o clichê dos filmes de autor, ou filmes para festival – condição na qual os cinemas africanos permanecem até os dias atuais. O dilema enfrentado por estes cineastas de fazer filmes ao mesmo tempo políticos e populares perdurou por décadas e ainda hoje enfrenta suas dificuldades. Os filmes africanos aumentaram bastante em número de lançamentos e diretores atuantes, porém a maioria ainda está subjugada a instâncias de consagração europeias e estadunidenses, mercado ainda desejado e sem o qual não há chances de exibição fora de circuitos restritos – marcadamente os festivais e a academia. Os cinemas africanos, portanto, raramente atingem o seu próprio público, seja pela linguagem, seja pela falta de salas de cinema, seja pelas dificuldades de distribuição que impedem a circulação comercial dos filmes na África e no resto do mundo.

A Nigéria é um caso à parte neste contexto. A cultura cinematográfica no país tornou-se muito popular entre os públicos nigerianos e transnacionais, especialmente na África, mas também nas comunidades diaspóricas, mais expressivamente nos Estados Unidos e na França. O país tem hoje a segunda maior indústria cinematográfica do mundo – milhares de filmes foram produzidos desde sua formação no início da década de 1990, tornando o país um importante exportador cultural cujos produtos dominam o continente africano e o público africano em todo o mundo. Em 2014, por exemplo, o governo nigeriano

² Uma vasta bibliografia se dedica a esse tema, e indicamos aqui especialmente o DIAWARA, Manthia. *African cinema: politics & culture*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1992, para uma perspectiva histórica dos cinemas africanos.

estimou que esta indústria era um setor de US\$ 3,3 bilhões, com 1.844 filmes produzidos somente em 2013³. A esta esse empreendimento cultural se convencionou chamar *Nollywood*, uma alusão direta à indústria estadunidense, Hollywood, calcada pela primeira vez por um jornalista americano no jornal *New York Times*⁴. Pouco se fala sobre isso, mas a indústria de vídeos amadores que transformou a economia da Nigéria acolheu o termo “Nollywood”, mas não foi uma autointitulação. Diante disso, é importante considerar como este termo concentra uma série de disputas em torno da cinematografia nigeriana, tanto dentro do contexto de produção africano – onde ainda é difícil falar de cinematografias nacionais – como com as comparações com Hollywood, que consideramos mais uma demanda ocidental que efetivamente nigeriana.

Em linhas gerais, a indústria nollywoodiana se destacou pela autossuficiência em comparação à produção de outros países africanos com suas cinematografias emergentes. No período pós-independência, cineastas como Adamu Halilu e Ola Balogun produziram filmes de forma independente por anos, representando uma leva de diretores que vinha de uma formação estrangeira – o primeiro em Londres e o segundo em Paris. A ideia parecia ser estar em consonância com os esforços da cinematografia africana em expansão naquele momento, colaborar com um projeto político, engajado e em busca de um cinema autoral⁵. Desta forma, o início da história do cinema nigeriano não se afasta tanto assim das outras regiões do oeste africano, especialmente dos países de língua francesa. Como bem aponta Alejandra Val Cubero, em artigo que traça a história da indústria audiovisual na Nigéria:

Esta nueva ola de directores educados en Francia e Inglaterra hizo frente a innumerables problemas para producir y distribuir sus largometrajes. Nuevos aires cinematográficos

³ É difícil, no entanto, manter estes dados atualizados a cada ano, uma vez que os números se multiplicam de forma avassaladora no país, dialogando com as mais diversas formas de distribuição da contemporaneidade.

⁴<https://www.nytimes.com/2002/09/16/world/step-aside-la-and-bombay-for-nollywood.html>

⁵ Jonathan Haynes, em um dos seus inúmeros textos sobre Nollywood, estabelece essa dicotomia entre os filmes feitos com tecnologia de vídeo e os com celuloide, chamando os primeiros de populares e os segundos de autorais. Apesar de considerarmos problemática essas definições, por demais taxativas, vamos incorporar neste texto a ideia de “cinema autoral” que se distingue do cinema produzido de forma massiva na indústria nollywoodiana.

soplaban en los países llamados del Tercer Mundo, quienes a través de sus cámaras empezaron a contar sus historias, pese a que tuvieron, como hemos dicho, un escaso éxito comercial. (CUBERO, 2015, p. 45)

Foi no início dos anos de 1990 que os vídeos caseiros começaram a aparecer na Nigéria, fruto de uma demanda da própria população. Em um contexto de país que enfrentava muita violência nas ruas e fechamento de salas de cinemas, ao mesmo tempo em que vivia uma abertura econômica que mudava aos poucos os hábitos dos seus habitantes, a classe média nigeriana passou a poder comprar eletrônicos para suas casas, equipamentos de vídeo para o seu lazer e, assim, se apropriar da técnica para fazer seus próprios filmes. A população passou, então, a ansiar por imagens e entretenimento que chegassem às telas das suas televisões, dentro de suas casas. O desafio estava dado, como aponta Cubero:

(...) sin recursos, sin ayudas estatales o privadas pero con una idea clara: la de llegar a los hogares. Esta nueva generación de directores amateurs encontró la varita mágica para alcanzar el éxito comercial que no había conseguido la generación de directores de los setenta, iniciando un nuevo capítulo que todavía se está escribiendo. (2015, p. 46)

A indústria de Nollywood começou a se formar, portanto, a partir dos *home videos*. Com orçamentos baixíssimos, sem nenhuma estrutura de produção, com elenco que se formava a partir de pessoas comuns sem qualquer técnica de atuação, filmando nas grandes cidades nigerianas, populosas e movimentadas, a Nigéria começou a produzir centenas de filmes por ano, chegando hoje a milhares. As três principais etnias do país foram desenvolvendo suas identidades próprias dentro das histórias que costumavam contar, se dividindo em temas como pobreza, bruxaria, infortúnios, enlacs e desenlacs amorosos, problemas de família etc., desenvolvendo suas linguagens próprias a partir de gêneros como a comédia, o drama, a comédia romântica e o suspense. Em comum tinham as condições de produção, a estética prejudicada pela precária captação de som, movimentos de plano e escala de planos com pouca criatividade e cortes demasiado bruscos, o uso dos mesmos recursos poéticos inspirados na linguagem da televisão – denotando pouco ou nenhum conhecimento das possibilidades da

linguagem cinematográfica – e o objetivo de agradar o público nigeriano que passou a amar se ver nas telas e dentro de casa. A qualidade cinematográfica nunca foi requisito para o sucesso de Nollywood.

Com base essencialmente na prática de cópias vendidas em mercados populares nas cidades de todo o país, a indústria de vídeo nigeriana invadiu os lares de todas as classes sociais deste e de vários países, como Gana e República Democrática do Congo, primeiro em formato VHS, logo em DVD, e hoje especialmente via plataformas de *streaming* como o YouTube, que abriga centenas de canais de distribuição oficial de filmes nigerianos. O alcance, portanto, atingiu a comunidade afrodiáspórica em todo o mundo, desenvolvendo mercados específicos em países como Estados Unidos e Inglaterra, França e Canadá, e garantindo sustentabilidade para uma indústria que construiu a sua própria lógica estética, cultural e de mercado, dialogando com as tendências contemporâneas de espetatorialidade no país e no âmbito da diáspora.

Muitos críticos ocidentais se mantêm céticos em relação a autossustentabilidade de Nollywood, que já perdura por décadas, devido à baixa qualidade de suas produções em vídeo, à pirataria e à falta de exibição nos cinemas. Mesmo estudiosos que elogiaram a indústria usaram repetidamente termos e alusões que reduzem e frequentemente simplificam em demasia as complexidades de Nollywood ao, por exemplo, compará-la a Hollywood. Embora tais comparações não sejam inerentemente negativas, são associações feitas no âmbito da academia e da crítica para perpetuar as narrativas da indústria cinematográfica nigeriana como sendo inferiores ao ocidente, minando as conquistas e as histórias individuais de sucesso dos nigerianos. O resultado das analogias que comparam a indústria cinematográfica nigeriana com os Estados Unidos é que o cinema nigeriano é frequentemente analisado a partir de uma perspectiva ocidental, o que acaba por diminuir seus méritos próprios.

É importante mencionar, porém, que o fenômeno Nollywood ganhou muita importância na academia, especialmente nos Estados Unidos. As discussões, no entanto, se desdobraram em temas voltados à produção e à espetatorialidade, com análises que buscavam entender o surgimento e a atuação de uma indústria autossustentável em um único país africano, e que hoje atua em diversos países do continente

como Gana, Uganda, República Democrática do Congo, Camarões, Níger e Benin. O primeiro autor a abordar historicamente no âmbito acadêmico o fenômeno chamando-o de *Nollywood* foi o jornalista francês Pierre Barrot publicado no livro *Nollywood: Le phénomène vidéo au Nigeria* (2005, traduzido para o inglês em 2008), ao qual se seguiram muitos outros como: *Nollywood* (Pieter Hugo e Chris Abani, 2009), *Global Nollywood: the transnational dimensions of an African Video Film Industry* (Matthias Krings e Onookome Okome, 2013), *Nollywood: the creation of Nigerian Film Genres* (Jonathan Haynes, 2016), *Nollywood: popular culture and narratives of youth struggles in Nigeria* (Paul Ugor, 2016), *Nollywood Central: the Nigerian Videofilm Industry* (Jade L. Miller, 2016), *Nollywood: the making of a film empire* (Emily Witt, 2017), além de inúmeros artigos publicados inclusive em dossiês dedicados exclusivamente ao tema, como o *Journal of African Cinemas*, volume 6, número 1, publicado em 1 de abril de 2014. Como desdobramento, também surgiram muitos festivais pelo mundo dedicados exclusivamente à Nollywood: NollywoodWeek Paris, Toronto International Nollywood Film Festival (TINFF), Nollywood Travel Film Festival (itinerante), Nollywood Film Festival Germany e New York Nigerian Film Festival. Este último se encontra mais ancorado no atual estágio de pesquisa sobre a produção cinematográfica na Nigéria, que está para além da estética amadora e do mercado de DVDs, e mais focado no que atualmente se chama *New Nollywood*: filmes um pouco mais preocupados com a qualidade da produção e os *box offices* dentro e fora da África. Exemplos destes filmes são: *Cinquentonas* (2015, de Biyi Bandele), *Out of Luck* (2015, de Niyi Akinmolayan) e *The Wedding Party* (2016, de Kemi Adetiba), todos com financiamento em coprodução de diversos investidores nigerianos, com estreia e distribuição internacional, e com contratos de licenciamento assinados com a plataforma Netflix para vários países do mundo, inclusive o Brasil. Mais do que apenas promover espaços de exibição e premiação, a Nigéria criou as suas próprias instâncias de consagração, o que só fez aumentar o seu grau de autonomia com relação às instituições que legitimam os cinemas africanos fora da África.

Parte deste processo de desenvolvimento e evolução do cinema nigeriano passa hoje por duas questões: a produção de filmes de estética mais autoral, que buscam reconhecimento para além dos limites de Nollywood, se afinando mais aos cinemas autorais emergentes de muitos outros países do continente, conquistando espaços de

legitimação como festivais internacionais; e a incorporação das plataformas de *streaming* pelos planos estratégicos de distribuição do cinema nigeriano. Estas duas questões se tangenciam quando entramos no universo da Netflix e o crescente número de filmes nigerianos adicionados ao seu catálogo em vários países do mundo. Os empresários envolvidos com a indústria de filmes da Nigéria estão atentos às diversas possibilidades de distribuição, e parecem estar sempre um passo adiante de seus países vizinhos no que tange ao alcance de público. Em 2012, por exemplo, o empresário nigeriano Jason Njoku fundou a iROKOTv, uma plataforma de *streaming* apenas para o cinema nigeriano, hoje com cerca de sete mil filmes no seu catálogo, com escritórios em Lagos, Johannesburgo e Nova Iorque, e com assinantes em quase 200 países no mundo inteiro.

DISPUTAS EM TORNO DA IDEIA DE *NOLLYWOOD*

Em artigo intitulado “Stop comparing Nollywood to Hollywood”, Breanne Schnell (2017) argumenta que comparar a indústria nigeriana com a estadunidense é fruto de uma demanda da crítica ocidental, uma vez que diferem completamente no que diz respeito às suas estruturas, estratégias de distribuição e no entendimento cultural do que tem ou não valor como arte. O autor afirma que a estética dos filmes nigerianos é particular, especialmente influenciada pelo teatro yoruba, com referências próprias de sua dramaturgia. Além disso, os realizadores nigerianos eram mais habituados à linguagem da televisão que do cinema, estimulados por narrativas de gêneros como melodrama, comédia e parábolas morais, e foram essas referências que orientaram a poética dos filmes gravados em vídeo, com orçamentos baixíssimos, equipe reduzidas e não profissionais, mas que satisfaziam o desejo das audiências por histórias com as quais pudessem se divertir e se identificar. Além disso, é importante mencionar que a quantidade de filmes era tão grande que a indústria foi se especializando em gêneros específicos, além de marcar uma produção vinculada a grupos étnicos, especialmente yoruba e igbo – estes últimos que por muito tempo foram os controladores da indústria, os que mais investiam e mais lucravam. As línguas nativas tiveram importância neste contexto, como aponta Schenell,

It is crucial to acknowledge that the Nigerian film industry developed from Nigerian entrepreneurs, not a consciously developed government policy, and that the industry was

founded on films produced in indigenous languages. This detail is significant because it reveals how closely linked the industry has been to the Nigerian people and their autonomy to create a self-serving industry. The origin and conditions from which the industry arose suggest an initial difference from Hollywood because it emerged as a response to economic, social, and political struggle created by colonial and post-colonial circumstances, demonstrating how the Nigerian film industry is a uniquely West African cultural product. (2017; p. 05)

Outro argumento importante de Schenell para o contexto das discussões convocadas aqui é relacionado ao que os nigerianos gostam de assistir. Enquanto a crítica ocidental insiste em desacreditar de Nollywood pela sua pouca qualidade técnica em comparação aos Estados Unidos e também à Europa, esquecem que a noção de “qualidade” na Nigéria provavelmente é bem diferente. Dado o sucesso de público dos filmes gravados em vídeo e ansiosamente esperados pela audiência nigeriana, é fácil concluir que o que importa para os nigerianos são histórias afrocentradas, na qual possam se ver na tela, entretenimento puro – e no caso dos africanos em diáspora, histórias que lhes façam sentir próximos de seus países de origem.

Despite the fact that Western critics may not approve of the video production style in terms of their own cultural understanding of quality cinema, the films have become widely popular across the country and world. Therefore, cultural taste and constructions of “value” must contribute to the question of why the videos became so popular among Nigerians, because when judged in comparison to American values, the films would have fallen flat. (2017, p 11-12)

Todo esse contexto de disputas ao redor do que significa a indústria nollywoodiana causou certo impacto nos estudos acadêmicos sobre este fenômeno. Como bem observam Kenneth W. Harrow e Carmela Garritano (2018), em capítulo de introdução do livro *A companion to African cinema* que discute as novas tendências da crítica desta cinematografia, as constantes transformações no que tange aos

formatos dos filmes, seus conteúdos, suas estratégias de distribuição, seus estilos e seu impacto sobre o público levantaram questões sobre como nomear tão diversas vertentes de uma só cinematografia. A materialidade do suporte filmico acabou sendo o que muitas vezes determinou as categorias dos filmes nigerianos, e os autores citam três termos que que alguns autores buscarem identificar: *video film* seriam os filmes de longa-metragem gravados e distribuídos no formato de vídeo; *screen media* se referiria aos filmes gravados tanto em vídeo como em película, termo que considera a variedade de formatos de gravação e distribuição; e *video movie* seria, por alguma razão, vinculado apenas à indústria de longas-metragens de Gana (2018, p. 14).

Como não podemos nos aprofundar aqui nas questões mais complexas do universo de Nollywood, sugerimos categorias que podem nos ajudar, neste momento, a classificar e organizar as informações sobre os filmes nigerianos. Consideramos *home video* os filmes que deram origem à indústria, gravados e distribuídos no formato de vídeo em VHS e logo em DVD, com a estética e estilo mais amadores como comentamos acima, com número massivo de filmes por ano, movimentando milhões de dólares e atingindo milhões de pessoas na África e na diáspora. Os exemplos são inúmeros e os títulos quase não importam – seriam eles os “essencialmente” nollywoodianos, a base do fenômeno que fez com que a crítica ocidental nomeasse a indústria fazendo referência à Hollywood. E *New Nollywood* seriam os filmes atualmente gravados em vídeo digital de alta resolução, com melhores condições de produção, atores profissionais do *star system* nollywoodiano, com investimentos de ricos empresários da Nigéria e de países parceiros, com distribuição comercial na África, Europa e Estados Unidos.

Nestes filmes, é notável a profissionalização da produção, as câmeras de alta qualidade, mas que mantém o estilo e a estética dos *home videos*. Exemplos deles são os já citados títulos encontrados no catálogo da Netflix. Existe ainda um outro cinema na Nigéria um pouco mais raro e recente, o cinema autoral que se afasta quase completamente do universo estético de Nollywood, buscando um outro lugar que ainda se encontra indefinido dentro da cinematografia do país. Para mencionar dois exemplos recentes, o longa-metragem *B for Boy*, da cineasta Chika Anadu, lançado em 2013, que conta a história de uma mulher desesperada para ter um filho homem em função da pressão

familiar tradicional no país; e *Delivery Boy*, dirigido por Adekunle “Nodash” Adejuyigbe, de 2017, sobre a saga de um homem bomba que se envolve em um plano de vingança. Esses dois títulos circularam por festivais em todo o mundo, a exemplo dos filmes autorais dos países de língua francesa do oeste africano, e revelam um investimento em histórias mais profundas e esteticamente mais apuradas.

Em meio a essas disputas, vale convocar uma citação de Kenneth W. Harrow e Carmela Garritano (2018) que de algum modo resume o conflito no qual se encontra a discussão em torno do cinema nigeriano hoje:

As Nollywood boomed, the distinction between films shown in theatres and those sold directly as VCDs led to the question of what could continue to be considered serious enough, artistic enough, professional enough, to aspire to the label “cinema,” to be included in IMDB listings, rather remaining mere “video,” “amateur,” “local,” “unprofessional,” “home” movies unworthy of the label “cinema.” (p. 14)

Neste contexto de indústria e mercado no qual o objetivo central é a conexão com um público ávido por entretenimento nativo, por histórias banais do cotidiano da Nigéria ou mesmo histórias fantásticas com muito humor e emoção, o longa-metragem *Green White Green* se apresenta como um filme especial. A obra cinematográfica convoca em sua narrativa elementos reconhecíveis da estética dos filmes de Nollywood – um certo amadorismo na direção, recursos de som hiperbólicos, atuações caricaturais, escala de planos sem muitos movimentos e direção de fotografia com poucos recursos estilísticos – notadamente por questões de produção com orçamento reduzido, ao mesmo tempo em que combina esses elementos com um roteiro bastante sofisticado, que usa da ironia e da sátira para falar sobre a Nigéria a partir de dois vieses identitários: as diferenças que marcam as suas três principais etnias e o cinema que representa uma marca cultural expressiva do país. Argumentamos aqui que *Green White Green* coloca em pauta as disputas de sentido ao redor da própria ideia de Nollywood, transitando de modo muito particular entre a indústria nigeriana e as instâncias de consagração dos cinemas africanos autorais, podendo inclusive estar tanto na categoria *home video* como na *New Nollywood*, flertando ainda com um cinema autoral, com uma proposta estética mais

sofisticada. Se *Green White Green* é, sem dúvidas, um exemplar de Nollywood, é também uma narrativa que em certo nível problematiza o próprio lugar dessa indústria no contexto dos cinemas africanos e na relação com o horizonte de expectativas da crítica ocidental.

Nosso objetivo é, portanto, apresentar uma análise fílmica imanente que se detenha sobre os aspectos formais da obra, contextualizando-a no universo de Nollywood, a fim de compreender como ela se estrutura em um discurso provocador, desafiando os lugares comuns sobre a indústria cinematográfica nigeriana. Pretendemos também contribuir para uma pesquisa que detenha seu olhar com mais detalhes para a materialidade do filme, sua linguagem e especificidades, abordagem que oferece um complemento às constantes discussões sobre aspectos da produção e da espetatorialidade vinculadas à esta cinematografia. Em consonância com o que afirmam Harrow e Garritano (2018), é necessário hoje que as análises no âmbito acadêmico se dediquem a compreender as poéticas dos filmes africanos a partir de novas abordagens teóricas para além das questões políticas, sociais e essencialmente culturalistas. Nossa contribuição vai no sentido de colocar a metodologia de análise fílmica imanente como caminho para compreender o filme *Green White Green* no contexto dos estudos sobre Nollywood.

POR UMA POÉTICA DA IDENTIDADE NIGERIANA: HUMOR E SÁTIRA EM *GREEN WHITE GREEN*

Antes de entrarmos na análise propriamente dita de *Green White Green*, é importante falarmos, mesmo que brevemente, do que configura a estética e o estilo dos filmes de Nollywood. Nos referimos àqueles que começaram no formato *home video*, sem condições ideais de produção, resultando em obras de qualidade questionável se comparadas à filmes de indústrias como Hollywood, por exemplo – ou mesmo se comparadas a qualquer cinematografia que tenha produzido seus filmes com orçamentos ideais e com mão de obra qualificada. Em linhas gerais, a estética nollywoodiana é marcada por uma escala de planos reduzida e repetitiva, com câmeras fixas que abusam de panorâmicas e *zooms*, além do campo e contracampo. Em função disso, a montagem acaba sendo pouco criativa, com cortes previsíveis e brutos, e que muitas vezes até confundem o espectador. Recursos básicos como câmeras lentas são usados com frequência. O uso de *fade out* é constante entre seqüências e vem sempre acompanhado de uma trilha musical igualmente repetitiva – como uma espécie de “marca” da

narrativa. O som e a trilha musical são os elementos mais negligenciados na produção de Nollywood, e cujo amadorismo é o mais fácil de detectar. O trabalho de captação de som é delicado e exige uma série de equipamentos e profissionais técnicos dos quais seguramente a indústria dos *home videos* não dispõe. Mesmo os filmes da *New Nollywood* apresentam sérios problemas de captação de áudio, com um personagem sempre soando mais alto que o outro, muitas vezes atrapalhando a fruição da história. Já a trilha musical não só se repete constantemente como é redundante e não parece ter nenhum programa poético a ela vinculada – são trilhas específicas para cenas de amor, de suspense, de tristeza; e a correspondência entre trilha e conteúdo dramático da cena não deixa dúvidas e foge de ambiguidades.

O mais interessante, portanto, de *Green White Green*, é que todos esses maneirismos do estilo de produção nollywoodiano estão lá e não se escondem. Especialmente os problemas de áudio e a escala de planos confusa estão em todo o filme. Porém acreditamos que esses recursos estilísticos são, neste filme, usados de forma inteligente, sarcástica e autoconsciente. O diretor não esconde as limitações de sua produção – ao contrário, as assume e as usa como poética, o que oferece outra camada interpretativa possível, de alguma forma frustrando as expectativas da crítica ocidental – e provavelmente também da audiência nigeriana. Em entrevista ao site Okay Africa⁶, questionado sobre o filme ser Nollywood ou não, o diretor Abba T. Makama desconfessa:

“All I can say, is that it’s a film produced in Nigeria by Nigerians,” says Makama. “People have various definitions of what a Nollywood production is. It’s relative.” Makama also says there’s a new movement in the film industry of progressive digital filmmakers who won’t compromise on quality despite the infinite challenges. “We just want to make films that people from any part of the world will enjoy and get it. I guess I’m part of that movement,” he says. “We are small but we definitely have a voice and it’s going to get LOUDER. My sister jokingly refers to us as ‘the afro_hipster filmmakers.’ I disagree.” (2015)

⁶ Cf. <http://www.okayafrica.com/green-white-green-abba-makama-nigerian-comedy-film/>

Uma característica de todos os filmes nollywoodianos, arriscaríamos dizer que sem nenhuma exceção, é a parábola moral, o final feliz, a lição de vida. E *Green White Green* não foge à regra. O longa usa como estratégia o humor para falar sobre a sociedade nigeriana contemporânea, convocando elementos da identidade nigeriana facilmente reconhecíveis, em especial as etnias yoruba, igbo e hausa. Os amigos protagonistas do filme, Uzoma, Baba e Segun, oferecem ao diretor a possibilidade de brincar com os estereótipos de cada etnia, caricaturando e satirizando seus idiomas, seus comportamentos e suas posições sociais em uma Nigéria moderna. Como Uzoma, Baba e Segun são adolescentes, a trama gira em torno de seus dilemas e anseios, em um momento especial que é o de escolher o futuro universitário. Em busca de algo que os encoraje a passar por esta fase sem traumas e unidos, eles decidem se juntar para fazer um filme sobre a história da Nigéria, enquanto enfrentam seus dilemas pessoais. O recurso do filme dentro do filme é mais interessante pelo seu uso na trama que pelo recurso em si (banalizado até mesmo pelos próprios filmes do *New Nollywood*, que frequentemente fazem caricaturas de Nollywood em seus roteiros), uma vez que o que parece importar para o diretor é satirizar ao máximo a sociedade nigeriana a partir de uma expressão cultural tão forte no país, o cinema. O nome do filme dentro do filme é o mesmo, *Green White Green*, a sequência de cores da bandeira da Nigéria, e vem com um subtítulo: *And all the beautiful colours in my mosaic of madness*.

O humor com recursos de sátira e ironia é o que move a narrativa e a própria retórica de *Green White Green*. O longa é conduzido por uma narração que determina capítulos, como de um livro, de uma voz com sotaque britânico muito forte que faz comentários sobre a sociedade nigeriana. O tom da voz e a trilha musical que a acompanha definem muito rápido o elemento satírico da narrativa, além de marcar que se trata da voz do colonizador, acompanhada por imagens típicas do imaginário ocidental: multidões, caos, comportamentos que fora de contexto parecem estranhos ou descabidos. O interessante, porém, está na montagem que mostra um senhor nigeriano datilografando o que provavelmente é o texto que ouvimos em voz off, uma vez que a ela se refere aos nigerianos como “nós”. De forma bastante curiosa e nada convencional somos apresentados aos personagens durante esta introdução do filme, com um texto que se esforça para minimamente trazer informações básicas sobre a história, sociedade, política e economia da Nigéria, incluindo imagens

de arquivo, reivindicando também uma linguagem documental. Estes recursos, usados de forma tão organizada e com uma retórica muito específica, já chamam atenção para o fato de que estamos diante de um filme de Nollywood, porém um filme que possui uma autoconsciência que desafia a própria noção de Nollywood e assume todas as suas complexidades.

A comédia é um dos gêneros mais expressivos da cinematografia nollywoodiana, tanto nos *home videos* como na *New Nollywood*. As *gags* estão sempre presentes, as atuações são constantemente hiperbólicas para potencializar o riso, as cenas se demoram em situações irrelevantes dentro da narrativa, mas que carregam em si a responsabilidade de fazer a audiência rir. Neste quesito, *Green White Green* é quase subversivo com seu humor inteligente, perspicaz e com um alto nível de autoironia que pode escapar ao público nigeriano, que não procura essas qualidades em Nollywood, ou pode afugentá-lo pelo mesmo motivo. O interessante é que as *gags* estão presentes em *Green White Green*, como nas cenas em que Uzoma vende suas obras para um homem que paga, mas esquece de levar o quadro, ou naquelas em que seu irmão cobra por seus serviços de reparos de eletrônicos e afugenta os clientes, ou ainda quando os três protagonistas têm uma seríssima discussão sobre qual o melhor filme, *Vingadores* ou *Matrix*. A diferença, que se mostra essencial para a poética de *Green White Green*, é que as *gags* nunca são gratuitas. Se a direção se alinha à prática comum de Nollywood, nada muito primoroso, o roteiro é expressivamente melhor do que se costuma ver tanto nos *home videos* como na *New Nollywood*, ajudando inclusive a potencializar a direção – como se nota na primeira meia hora de filme, quando os personagens são apresentados quase didaticamente, mas em conjunto com diversos recursos que, combinados, revelam certa sofisticação na narrativa.

O elemento do humor está também no uso conscientemente caricato dos efeitos de áudio, que satirizam a linguagem dos *home videos* promovendo o riso. Em *Green White Green*, o uso hiperbólico de efeitos de som, típico de Nollywood, é potencializado ao ser usado de forma equivocada de propósito. Na cena em que Baba corre ao encontro dos amigos para falar da ideia que teve de fazer um filme, sua corrida pelas ruas da cidade é acompanhada por planos fixos sem qualquer continuidade, e quando chega ao destino um efeito de som que indica tensão ou suspense é usado, mesmo que não exista absolutamente

nenhuma situação de tensão ou suspense. O riso é, portanto, inevitável – e não se trata de um riso debochado, mas uma reação que reconhece a estratégia do diretor de usar uma característica da linguagem amadora de Nollywood para satirizá-la. São inúmeras as cenas de *Green White Green* onde esse recurso é usado com este fim.

MEANDROS DA CINEMATOGRAFIA NIGERIANA – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em outras camadas, o filme estimula o pensamento sobre a própria indústria de cinema nigeriano, em todas as suas complexidades. Se por um lado as limitações de orçamento estão claras para o espectador, uma vez que se percebem as câmeras com pouca qualidade, as lentes que limitam as possibilidades de enquadramento, e especialmente os atores não profissionais que compõem o elenco, por outro lado todas essas limitações são ressignificadas pela retórica do longa. É pertinente se perguntar, por exemplo: se o diretor tivesse um orçamento que lhe permitisse contratar atores profissionais, uma equipe técnica qualificada e câmeras de altíssima definição com as melhores lentes, se tivesse acesso a estúdios e a locações diversas, *Green White Green* seria o mesmo filme? Ou melhor, ele sequer existiria? Acreditamos que não existe por parte do diretor nenhuma intenção de que o filme não fosse associado à categoria de “filme de Nollywood”, o que não o impediu de flertar com estratégias narrativas de outras naturezas deste mesmo universo cinematográfico nigeriano, como já vimos.

O que vemos em *Green White Green*, que circulou por festivais que acolhem filmes africanos autorais e nunca comerciais, e que foi comprado para ser distribuído na Netflix, é uma obra que desafia as noções mais óbvias que buscam caracterizar o cinema nigeriano e suas imensas possibilidades. Ao assumir como poética a sua condição de produção nollywoodiana de baixo orçamento, porém contando uma história sobre a própria condição desta cinematografia a partir da trajetória de três jovens de etnias diferentes, *Green White Green* se destaca em meio à uma indústria massiva e repetitiva, oferecendo soluções narrativas criativas e originais. E para os pesquisadores de Nollywood, o longa de Abba Makama é um desafio ao problematizar as disputas em torno desse fenômeno cinematográfico que segue firme e forte na África e na diáspora.

REFERÊNCIAS

BAMBA, Mahomed. *O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural*. BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. Cinema mundial contemporâneo. Campinas, SP: Papirus, 2008.

CUBERO, Alejandra Val. *Del Home Video al Nuevo Nollywood: la poderosa industria audiovisual en Nigeria*. In: *Secuencias: Revista de Historia del Cine, Pantallas contemporáneas de África y su diáspora*. Beatriz Leal Riesco y Fernando Gonzáles García (Eds.) Núm. 41 (2015), p. 41-46

DIAWARA, Manthia. *African cinema: politics & culture*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1992

HARROW, Kenneth W.; GARRITANO, Carmela (Ed.). *A Companion to African Cinema*. Wiley-Blackwell, 2018.

SCHNELL, Breanne. *Stop Comparing Nollywood to Hollywood: Reorienting Western Understanding of Nigerian Cinema*. Undergraduate Library Research Award scholarship competition (2017-2018), University of Oregon, 2017

Recebido em 22/02/2019

Aprovado em 24/03/2019

