

UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ

DÁTAMES ACASTRO EGG SEGUNDO

**CRIANÇAS-BRUXAS DA NIGÉRIA – O FILME DE FICÇÃO
RESSIGNIFICANDO CONCEITOS CULTURAIS**

CURITIBA

2017

UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ

DÁTAMES ACASTRO EGG SEGUNDO

**CRIANÇAS-BRUXAS DA NIGÉRIA – O FILME DE FICÇÃO
RESSIGNIFICANDO CONCEITOS CULTURAIS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Comunicação e Linguagens, na linha de pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual

Orientador: Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira

CURITIBA

2017

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na fonte
Biblioteca "Sydnei Antonio Rangel Santos"
Universidade Tuiuti do Paraná

S456 Segundo, Dátames Acastro Egg.
Crianças-bruxas da Nigéria – o filme de ficção
ressignificando conceitos culturais / Dátames Acastro Egg
Segundo; orientador Prof. dr. Rafael Tassi Teixeira
120f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Tuiuti do Paraná
Curitiba, 2017.

1. Audiovisual. 2. Bruxaria. 3. Cinema africano.
4. Nollywood. I. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-
Graduação em Comunicação e Linguagens / Mestrado em
Comunicação e Linguagens. II. Título.

CDD – 791.4309669

FOLHA DE APROVAÇÃO

DÁTAMES ACASTRO EGG SEGUNDO

CRIANÇAS-BRUXAS DA NIGÉRIA – O FILME DE FICÇÃO RESSIGNIFICANDO CONCEITOS CULTURAIS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Comunicação e Linguagens, na linha de pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual.

Curitiba, 04 de abril de 2017.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira

Universidade Tuiuti do Paraná

Prof. Dr. Ulisses Galetto

Universidade Estadual do Paraná

Prof. Dr Fábio Raddi Uchôa

Universidade Tuiuti do Paraná

DEDICATÓRIA



Em memória do pequeno Michael,
que escorreu por entre nossos dedos
em maio de 2012 e dedicado a tantas
outras crianças que como ele sofrem
em seus corpos e almas os horríveis
efeitos da bruxificação infantil.

Que esses tempos de escuridão
cheguem logo ao fim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus colegas do PPGCOM, sempre solícitos em compartilhar informações, livros, artigos, café e demais materiais necessários aos processos de pesquisa. Ao Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira, meu orientador, que com muita paciência conduziu o processo de maneira leve e eficaz. Aos profs. Drs. Fabio Uchôa e Ulisses Galletto, que gentilmente aceitaram o trabalho de ler meu material e colaborar com o processo através de valiosas sugestões na banca de qualificação. E aos meus queridos Pedro Yukio Egg e Julia Tiemi Egg, que conviveram com restrições orçamentárias e de tempo nesses últimos dois anos, com a leveza, bom humor, tranquilidade e compreensão de sempre.

RESUMO

O presente trabalho apresenta a análise de uma possível influência de produções de *home-video* nigerianas, em especial as da produtora *Liberty Films*, no fenômeno de estigmatização de crianças acusadas de prática de bruxaria e consequentemente vítimas de maus-tratos, abandono, tortura e, muitas vezes, morte.

A pesquisa se dá no ponto de intersecção de dois fenômenos crescentes e relativamente recentes na Nigéria: o primeiro relacionado ao explosivo crescimento de produções em vídeo no país, o que o leva a ser considerado hoje o terceiro maior polo de produções audiovisuais no mundo e rendeu à sua indústria o apelido de *Nollywood*. O segundo, relacionado a uma recente ressignificação de termos e práticas ligadas à cultura religiosa local, que resultou em uma crescente onda de violência contra crianças acusadas de prática de bruxaria. O tema “bruxaria” é comum nos títulos de muitos dos filmes produzidos todos os anos no país e é o tema principal da *Liberty Films*, produtora bastante conhecida principalmente na região centro-sul do país, onde os casos de estigmatização de crianças é mais frequente. Entre os filmes lançados pela produtora, “*End of the Wicked*” ganha destaque especial por abordar de maneira mais direta a questão das crianças como vetores da prática de bruxaria contra seus familiares e conhecidos. A maneira e a forma como os conceitos de bruxaria são retratados no filme, porém, não correspondem ao significado histórico-cultural conhecido e documentado destes mesmos conceitos nas regiões alvo dessa pesquisa. De que maneira os filmes nigerianos que abordam o tema da bruxaria podem estar contribuindo para a ressignificação desses conceitos e a possível influência dos mesmos como elementos incentivadores de acusações contra crianças por prática de bruxaria é o que me proponho a pesquisar, a partir da análise de “*End of the Wicked*”.

Palavras-chave: Audiovisual, Bruxaria, Cinema africano; *Nollywood*.

ABSTRACT

This work aims at investigating a possible influence caused by Nigerian home-video productions, especially those made by *Liberty Films*, on the overall phenomenon of stigmatizing children accused of witchcraft, who consequently fall victim of abuse, abandon, torture and, quite often, death.

We focus on the intersection of two growing and relatively new phenomena in Nigeria: the first one, the explosive growth of video productions in the country, which is nowadays considered the third biggest audiovisual producer in the world, rendering the national industry the nickname of *Nollywood*. The second, a recent re-signifying of terms and practices related to local religious culture, resulting in a surge in acts of violence against children accused of witchcraft. The term “witchcraft” frequently appears on movie titles produced every year in the country and is the main genre at *Liberty Films*, a well-known producer, specially in the south-center region of the country where the practices of stigmatization of children are more evident. Among the films launched by this producer, *End of the Wicked* deserves special attention once it approaches in a more straightforward manner the issue of children as vectors of witchcraft practices against their own families and acquaintances. The specific way in which the concepts of witchcraft were portrayed in the film, however, do not correspond to the known and documented social-historic meaning, highlighted in this research. The aim of this research is, therefore, to understand in which ways Nigerian films on the topic of witchcraft may be re-signifying such concepts and what is their influence on the accusations against children for witchcraft practices, specifically through the analysis of the film *End of the Wicked*.

Keywords: African cinema; Audiovisual; Nollywood; Witchcraft.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Evento evangelístico na Nigéria	25
Figura 2 – Cartaz de divulgação de culto da Liberty Gospel Church.....	27
Figura 3 – Outdoor em Uyo.....	28
Figura 4 - Criança ameaçada	30
Figura 5 - Rapaz acusado.....	32
Figura 6 – Cartaz de divulgação do filme Married to a Witch	35
Figura 7 – Bancas de filmes	45
Figura 8 – Cartaz de divulgação do filme.....	54
Figuras 9a e 9b – Telas de abertura	60
Figura 10 – Telas de abertura.....	61
Figura 11 – Sequência inicial	62
Figura 12 – Sequência 2: Créditos iniciais	63
Figura 13 – Sequência 3: Os bruxos na floresta	65
Figura 14 – Sequência 4: Créditos iniciais	70
Figura 15 – Sequência 5: A bruxa.....	71
Figura 16 – Sequência 6: A bruxa.....	71
Figura 17 – Sequência 7: Pesadelos das crianças	72
Figura 18 – Sequência 8: Família de Chris.....	73
Figura 19 – Sequência 9: Lagarto Negro.....	74
Figura 20 – Sequência 10: Coruja	75
Figura 21 – Sequência 11: Pesadelo de Chris.....	77
Figura 22 – Sequência 12: Puf-pufs	78
Figura 23 – Sequência 13: O chamado de Mercy.....	80
Figura 24 – Sequência 14: O chamado de Dave.....	81
Figura 25 – Sequência 15: O chamado de Chris	83
Figura 26 – Sequência 16: Crianças iniciadas	84
Figura 27 – Sequência 17: Trevas	84
Figura 28 – Sequência 18: Mistake	85
Figura 29 – Sequência 19: Morgan cego	88
Figura 30 – Sequência 20: Pênis mágico.....	88
Figura 31 – Sequência 21: Morte de Júnior.....	89

Figura 32 – Sequência 22: Chris chora a morte do filho	90
Figura 33 – Sequência 23: Estupro de Stella	91
Figura 34 – Sequência 24: A visita da pastora.....	93
Figura 35 – Sequência 25: Priscilla ora contra os poderes da bruxaria	94
Figura 36 – Sequência 26: Conversão de Stella	95
Figura 37 – Sequência 27: Stella e Priscilla oram juntas	95
Figura 38 – Sequência 28: Visita ao feiticeiro.....	97
Figura 39 – Sequência 29: A dúvida sobre Mercy.....	98
Figura 40 – Sequência 30: Duelo de poderes	99
Figura 41 – Sequência 31: Chris é chamado ao reino das trevas	100
Figura 42 – Sequência 32: Chris é morto	100
Figura 43 – Sequência 33: O velório	102
Figura 44 – Sequência 34: A bruxa é revelada	103
Figura 45 – Sequência 35: A bruxa deve morrer	104
Figura 46 – Personagens bruxos.....	107
Figura 47 – Crianças vítimas	107

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CONTEXTOS HISTÓRICOS E SÓCIO-CULTURAIS NA ÁFRICA	14
1.1 TRÁFICO DE ESCRAVOS E COLONIALISMO.....	14
1.2 NIGÉRIA PÓS-COLONIAL	19
1.3 CONCEPÇÕES DE BRUXARIA	21
1.4 CRIANÇAS ESTIGMATIZADAS	28
2 POLÍTICAS DE REPRESENTAÇÕES E IMAGINÁRIOS DE <i>NOLLYWOOD</i>	38
2.1 O CINEMA AFRICANO	38
2.2 NOLLYWOOD.....	42
3 ANÁLISE DO FILME	50
3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANÁLISE FÍLMICA	50
3.2 <i>END OF THE WICKED</i>	54
3.3 SEQUÊNCIAS INICIAIS – O SUBMUNDO DOS BRUXOS	59
3.4 UMA BRUXA DENTRO DE CASA	70
3.5 AS CRIANÇAS-BRUXAS	78
3.6 A (ÚNICA) SOLUÇÃO	92
3.7 <i>THAT WICH MUST DIE</i>	103
CONCLUSÃO:	105
REFERÊNCIAS	116

INTRODUÇÃO

O principal objeto de análise dessa dissertação é uma obra audiovisual de construção básica em termos de estrutura fílmica e que apresenta um enredo linear, com baixa complexidade narrativa. A técnica de produção é bastante limitada seja do ponto de vista da montagem, cenografia, direção de arte ou fotografia. Os efeitos visuais, amadores e a qualidade estética questionável. Admito que, quando da concepção do projeto dessa pesquisa, pensar em propor uma análise desta obra me soou como uma tarefa pouco produtiva e pouco interessante. As questões que não deixavam de se impor, entretanto, e que não me permitiam abandonar a proposta, eram: (1) que contextos levaram esse filme aparentemente de tão baixa qualidade técnica a alcançar sucesso¹ em seu país e (2) seria mesmo possível que tal obra exercesse influência ideológica a ponto de colaborar efetivamente para a ressignificação de conceitos culturais estabelecidos entre seu público, como alguns dados a que tive acesso sugeriam?

Eu havia tomado conhecimento da existência da obra ao ler relatos sobre o fenômeno de estigmatização de crianças em diversas localidades do continente africano e mais especificamente na Nigéria. Li, entre outros relatos, sobre Manndu², uma menina (entre milhares) que aos 12 anos fora acusada de prática de bruxaria após ter acordado certa madrugada reclamando de fome. Seus familiares associaram a fome repentina (o que ela teria feito a noite toda para acordar assim com tanta fome?) a outros indícios, como desinteresse e baixo rendimento na escola, para chegar ao veredito que chegaram e que os levou a expulsá-la de casa temendo pelos efeitos negativos que uma menina-bruxa traria à família. Eles afirmavam ter assistido dias antes a “*End of the Wicked*”, um filme nigeriano cujo enredo apresentava crianças

¹ Asonzeh Ukah, “The Local and the Global in the Media and Material Culture of Nigerian Pentecostalism”, In: Laurent Fourchard, André Mary & René Otayek (eds.), *Entreprises religieuses transnationales en Afrique de l’Ouest* (Paris: Karthela & Ibadan: IFRA, 2005), pp. 285-313; “Advertising God: Nigerian Christian Video-Films and the Power of Consumer Culture”, *Journal of Religion in Africa*, vol. XXX/2 (2003), pp. 203-231.

² QUINTELA, M. **Missão: Salvar crianças-Bruxas** (2011, p 139)

“contaminadas” com bruxaria causando problemas terríveis aos seus pais e irmãos. Assisti a um pequeno trecho de 9 minutos desse filme, editado e legendado em português³, disponível no site *youtube*, e inicialmente fiquei chocado com a maneira como as crianças são apresentadas como potenciais vetores de espíritos malignos. Li relatórios da Unicef nos quais o filme é mencionado como possível incentivador de acusações e maus-tratos às crianças. Pesquisei sobre Helen Ukpabio, roteirista e produtora do filme e li suas entrevistas, ora assumindo o caráter proselitista de seus filmes (quando falando a seus pares), ora negando-o (quando falando a críticos).

Em maio de 2012 viajei como voluntário à Nigéria para registrar imagens em foto e vídeo dos trabalhos da ONG⁴ “*Way to the Nations*”⁵, que trabalha diretamente na prevenção da estigmatização de crianças e no acolhimento de crianças acusadas de prática de bruxaria. Conheci pessoalmente Manndu e seus familiares em sua casa em Eket, no estado de Akwa Ibom, ao sul da Nigéria, uma das regiões de maior ocorrência de acusações de bruxaria contra crianças em toda a África. Ela havia sido recebida novamente em casa depois de um intenso trabalho de reintegração promovido pela equipe da *Way To The Nations*. Era agora uma moça de 19 anos que carregava nos braços um menino, concebido nos tempos em que miseravelmente sobreviveu na rua, filho biológico de algum dos inúmeros abusadores. O menino já carregava também suas próprias cicatrizes, resultantes de alguns rituais realizados por curandeiros locais para retirar de seu corpo a suposta bruxaria, segundo eles, herdada da mãe. Ouvi seu primo recontando a história deles e, novamente, a menção ao filme. Foi quando meu interesse pela obra superou o preconceito e decidi assisti-lo inteiro.

“Analizar um filme é também situá-lo num contexto, numa história”, dizem Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994, p. 23). E foi na busca dos contextos e na compreensão mais aprofundada da história que cerca a produção do filme que a análise tornou-se para mim extremamente interessante e finalmente ganhou sentido. Para compreendermos “*End of the Wicked*” e seu efeito sobre milhares de espectadores,

³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xYbaNux3CSk>

⁴ Organização não-governamental.

⁵ www.waytothenations.org.

precisamos antes de tudo nos despir de todo o elitismo cinematográfico. Precisamos compreender não apenas as teorias do cinema e da comunicação de massa, mas também as questões culturais que servem como significantes a vários elementos da obra e não parecem fazer sentido a partir dos pressupostos de quem não está familiarizado à cultura africana. É necessário também o esforço para compreendermos minimamente o contexto da indústria fílmica nigeriana, apelidada de *Nollywood*, que apresenta características muito específicas e bastante diversas da realidade que temos no Brasil ou na indústria fílmica norte-americana, principal referência cinematográfica no ocidente. E para que *Nollywood* nos faça algum sentido, é obrigatório termos em mente os contextos histórico-culturais que possibilitaram seu surgimento, fomentaram seu impressionante crescimento e moldaram sua trajetória especialmente nas duas últimas décadas. À apresentação desses contextos históricos e culturais nos dedicamos nos primeiros capítulos do presente trabalho, para que a análise fílmica propriamente dita e a aplicação de algumas das teorias do cinema e da comunicação possam acontecer no capítulo final, objetivando verificar a coerência da hipótese-título desse trabalho. Procuramos abordar as questões teóricas em meio à análise do filme e não em capítulo à parte, por nos parecer mais interessante estabelecer um diálogo estreito entre a narrativa fílmica e as teorias abordadas. Para esse diálogo, abordamos inicialmente alguns conceitos estéticos baseado nas definições propostas pelos filósofos Immanuel Kant, Jean-François Lyotard, Wolfgang Kayser e pelo poeta Vitor Hugo, a fim de situar esteticamente a obra analisada. No decorrer do trabalho, fazemos uso ainda das teorias de Jacques Aumont, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété a respeito da prática da análise fílmica; Jacques Aumont, Denis McQuail e Roland Barthes na análise sobre a maneira como a obra-objeto ganha poder de influência ideológica a partir dos efeitos de real e de realidade, por meio do que a pesquisadora Beatriz Jaguaribe chama de “pedagogias do olhar”. Por fim, Stuart Hall embasa a análise sobre as possibilidades de interpretação das mensagens por parte do público espectador.

1 CONTEXTOS HISTÓRICOS E SÓCIO-CULTURAIS NA ÁFRICA

1.1 TRÁFICO DE ESCRAVOS E COLONIALISMO

Não há como propor a análise de qualquer manifestação artística ou cultural no continente africano sem se conhecer e considerar as profundas marcas deixadas pelos eventos: (1) do tráfico de humanos em larga escala, entre os séculos XVI e XIX, que expatriou forçadamente mais de 22 milhões de indivíduos da África negra. Esse número torna-se ainda mais expressivo ao se levar em consideração que é estimada em 100 milhões de pessoas a população total no continente nesse período (INIKORI, 2010); e (2) da invasão e dominação estrangeira em praticamente todo o continente entre 1880 e 1980, com profundas inferências no modo de vida de toda a África, seja em aspectos culturais, políticos, religiosos, geográficos ou sociais (BOAHEN, 2010).

A prática do comércio de escravos está presente na história da humanidade desde os tempos mais remotos e em todas as civilizações conhecidas. Em muitas das culturas antigas era prática comum vender-se como escravos os prisioneiros de guerra. O caso do tráfico de escravos africanos porém, não tem paralelo na história da humanidade, seja analisado pelo viés da quantidade de indivíduos escravizados ou pelo alcance geográfico do tráfico internacional e transatlântico. Um quinto da população de todo um continente foi tornada escrava e levada contra sua vontade a outros países para nunca mais voltarem. O impacto desse evento nos que foram levados e nos que ficaram mas viram muitos serem levados é incalculável. Além da evidente catástrofe humana e social, o sequestro e expatriação de africanos teve impacto direto e intenso no desenvolvimento econômico do continente. Enquanto países da Ásia, Europa e Américas utilizaram amplamente a mão-de-obra escrava africana para desenvolver sua agricultura e indústrias, a África viu sua população declinar durante o período de maior atividade do tráfico de escravos. O professor e historiador nigeriano Joseph E. Inikori, analisando o impacto do tráfico de escravos negros no mundo e na África, afirma que a ordem econômica mundial do século XX

foi construída graças ao suor e o sangue dos africanos. Quando os negros

africanos foram transferidos à força para as Américas, no momento em que o continente necessitava aumentar sua população e seu comércio exterior de mercadorias, visando desenvolver sua produção e transformar suas estruturas pré-capitalistas, nesse mesmo período, todas as mudanças nesse sentido foram bloqueadas. Eis o porque do atraso da África no plano econômico, nos primórdios do século XX, comparativamente a todas grandes regiões do mundo. Entre o fim do século XIX e meados do século XX, a dominação colonial contribuiu consideravelmente para mantê-la nesse atraso [...] (INIKORI, 2010, p. 134)

Apesar do profundo impacto econômico, social e psicológico causado pela ação estrangeira em território africano durante quatro séculos, desde o fim da era do tráfico intensivo de escravos negros em meados do século XIX, porém, o contato entre os povos africanos e europeus desenvolveu-se de maneira pacífica durante o período pré-colonial.

No início do século XIX, surgiram novos fatores de mudança na história da África, sendo o principal deles o maior desejo de os europeus terem não apenas de fazer comércio na África, mas também intervir na vida social e econômica das populações africanas. Esse desejo se traduzia em diversas preocupações: os europeus queriam conhecer melhor as populações e os recursos do interior, eliminar o tráfico negreiro, desenvolver a exportação de certas culturas; os missionários procuravam impor aos africanos a maneira de viver dos cristãos; os comerciantes empenhavam-se em estender sua atividade ao interior do continente. (AJAYI, 2010, p. 25)

Incursões missionárias em territórios africanos muitas vezes incluíam construção de escolas, hospitais, ensino de profissões e técnicas de agricultura, sendo portanto bem recebidas pelos povos locais. Além disso, europeus compravam produtos agrícolas locais e vendiam novidades tecnológicas. Africanos de classes mais elevadas passaram a enviar seus filhos para estudar na europa e esses, ao regressar, destacavam-se dos demais na administração dos negócios. As relações comerciais foram se intensificando e mesmo a colonização religiosa era recebida de maneira amigável. Foi durante esse período que a África passou a ser inserida na economia mundial e a sofrer pressões, em decorrência disso, por mudanças que adequassem seu modo de vida às novas realidades do mundo capitalista. Não havia, então, a percepção por parte dos africanos de qualquer ameaça real à sua soberania e independência em seu próprio território, até o momento em que a revolução industrial na Europa passou a gerar uma

crescente demanda por matéria-prima, ampliação de mercado e vantagens econômicas ao mesmo tempo em que criou uma desigualdade gritante entre europeus e africanos, em termos de infra-estrutura, mobilidade e poderio militar. Agora não era mais a mão-de-obra africana o objeto do interesse europeu e sim suas terras e riquezas naturais.

Por muito tempo difundiu-se a história manipulada de que a colonização europeia na África foi aceita pacificamente pela quase totalidade dos povos africanos e muitos autores usaram termos como “pacificação africana” para se referirem ao processo de invasão, conquista e domínio do continente. A obra “História Geral da África”⁶, produzida pelo “Comitê Científico Internacional da UNESCO para Redação da História Geral da África”, principal fonte de pesquisa utilizada nesse capítulo, dedica 7 volumes a desfazer esse equívoco histórico. Uma investigação séria e aprofundada deixa evidente que quando as intenções europeias de dominação do continente africano começaram a ficar claras, mesmo que ainda apresentadas como oferta de proteção ou de parceria, essas foram imediatamente recusadas pela grande maioria dos governantes africanos que inicialmente tentaram resolver a questão diplomaticamente. Comitivas foram enviadas aos países europeus com intuito de estabelecer negociações que se mostraram infrutíferas. Mesmo frente à iminente invasão, reis e líderes tribais dos principais povos africanos foram enfáticos em assumir que não aceitariam passivamente entregar seus países. Foi assim que Premeh I, o rei do povo Ashanti, respondeu ao receber dos ingleses a proposta de que seu reino se tornasse um “protetorado” britânico em 1891:

A proposta para o país Ashanti, na presente situação, colocar-se sob a proteção de Sua Majestade, a Rainha e Imperatriz da Índia, foi objeto de exame aprofundado, mas me permitam dizer que chegamos a seguinte conclusão: meu reino, o Ashanti, jamais aderirá a uma tal política. O país Ashanti deve continuar a manter, como até agora, laços de amizade com todos os brancos. Não é por ufanismo que escrevo isto, mas tendo clareza do significado das palavras [...]. A causa dos Ashanti progride, e nenhum Ashanti tem a menor razão para se preocupar com o futuro ou para acreditar, por um só instante, que as hostilidades passadas tenham prejudicado a nossa causa. (PREMPEH I, apud BOAHEN, 2010, p. 4)

⁶ Disponível em: <http://www.unesco.org/new/pt/brasilia/education/inclusive-education/general-history-of-africa/>

Logo os africanos deram-se conta de que as ofertas de proteção e benesses econômicas não eram nada menos que a primeira estratégia de um projeto europeu maior de dominação e que este não seria abandonado tão facilmente em decorrência da simples negativa africana de adesão.

Em 1895, Wogobo, o Moro Naba, ou rei dos Mossi (na atual República do Alto Volta), declarou ao oficial francês, capitão Destenave: Sei que os brancos querem me matar para tomar o meu país, e, ainda assim, você insiste em que eles me ajudarão a organizá-lo. Por mim, acho que meu país está muito bem como está. Não preciso deles. Sei o que me falta e o que desejo: tenho meus próprios mercadores; considere-se feliz por não mandar cortar-lhe a cabeça. Parta agora mesmo e, principalmente, não volte nunca mais. (BOAHEN, 2010, p. 4)

Com o aumento da tensão entre europeus e africanos, e com a percepção por parte desses últimos de que os confrontos seriam inevitáveis, as diferentes regiões adotaram estratégias diversas de reação. Apesar da situação delicada, a maior parte dos governantes africanos confiava em seus guerreiros e em seus deuses e mantiveram postura decidida de resistência.

Durante essa primeira fase, praticamente todos os africanos visavam o mesmo objetivo: salvaguardar a independência e seu estilo tradicional de vida. Para conseguir isso, tinham de optar entre três soluções: o confronto, a aliança ou a aceitação e a submissão. A estratégia do confronto implicava a guerra aberta, cercos, operações de guerrilha e a política de terra queimada, assim como o recurso a diplomacia. (GUEYE; BOAHEN, 2010, p.130).

O que os soberanos africanos não levaram em conta é que em 1880 a Europa vivia em franca revolução industrial, contando com muitas recentes e extraordinárias invenções, como navios a vapor, telégrafo e principalmente armas como a “Maxim”, primeira metralhadora da história, e canhões, que mostraram-se decisivos nos confrontos posteriores tornando insignificante a superioridade numérica dos guerreiros africanos em muitas das batalhas. Em 1884, as principais potências europeias se reuniram em Berlim para uma conferência onde as regras da partilha do continente foram entre eles estabelecidas, à revelia da opinião dos donos da terra. Até o ano de 1880, mais de 80% de todo o território africano era governado por seus próprios reis e líderes tribais. Em 1914, apenas 34 anos depois, excetuando-se Etiópia e Libéria, o

restante do continente estava totalmente dominado e partilhado entre portugueses, espanhóis, ingleses, franceses, alemães, belgas e italianos.

O impacto desse processo de invasão e colonização é difícil de ser mensurado. Ferhat Abbas analisa o processo da colonização Francesa sobre a Argélia afirmando que para a França

a colonização constitui apenas uma empreitada militar e econômica, posteriormente defendida por um regime administrativo apropriado; para os argelinos, contudo, é uma verdadeira revolução, que vem transtornar todo um antigo mundo de crenças e ideias, um modo secular de existência. Coloca todo um povo diante de súbita mudança. Uma nação inteira, sem estar preparada para isso, vê-se obrigada a se adaptar ou, se não, sucumbir. Tal situação conduz necessariamente a um desequilíbrio moral e material, cuja esterilidade não está longe da desintegração completa. (ABBAS, 1931, p. 9, APUD BOAHEN, 2010, p.3)

Essa mesma análise sem dúvida pode ser estendida para as demais relações entre colonizadores e colonizados no continente, com consequências viscerais para a história do continente africano. Albert Adu Boahen, especialista em história colonial oeste-africana, após uma vasta análise da história da África no período compreendido entre a abolição da escravatura e o período colonial, faz uma pressuposição do que provavelmente teria sido a história do continente não fosse o evento colonial:

Não é necessário ser profeta ou adivinho para compreender que, sem a intervenção colonial, a maioria das novas orientações teriam se fixado. No plano político, teríamos assistido uma centralização crescente do poder, desembocando, a longo prazo, no desenvolvimento natural de um número maior de Estados-nações e de entidades políticas do que aquele criado pela ocupação europeia e o retalhamento correlato da África. As tentativas constitucionais, tais como a Confederação fanti e o *Egba United Board* teriam sido, sem dúvida, coroadas de sucesso, e a cooperação entre as elites instruídas e as aristocracias tradicionais reinantes, a qual permanece problemática, provavelmente teria se tornado uma realidade bem estabelecida. No campo social, a propagação do cristianismo e aquela do islamismo seriam perseguidas, como foi efetivamente o caso durante o período colonial. Todavia, longe de se desacelerar, a difusão do ensinamento ocidental e a criação de escolas técnicas e politécnicas teriam se desenvolvido num ritmo acelerado, como assim o sugerem o programa da Confederação fanti e as reformas na educação, adotadas pelo Egito no século XIX. Mais ainda, a abertura dos grandes eixos comerciais através do continente teria permitido o desenvolvimento de contatos e da comunicação entre regiões da África, que teriam, deste modo, evoluído rumo a uma maior autonomia. Enfim, o sentimento de identidade racial, o pan-africanismo e as palavras de ordem do etiopianismo e aquela da “África para africanos”

teriam ganhado força, realizando a unidade espiritual e ideológica do continente, se não sua unidade política. Infelizmente, o episódio colonial veio aniquilar todas estas esperanças tão construtivas como fascinantes. (BOAHEN, 2010, p.74,75)

1.2 NIGÉRIA PÓS-COLONIAL

A tomada da região onde encontra-se a atual Nigéria foi especialmente intensa e sangrenta, devido à resistência oferecida pelos povos Yorubas. Os exércitos de resistência, geralmente muito mais numerosos do que os invasores ingleses, não foram páreos para as metralhadoras e canhões e acabaram sendo obrigados a submeterem-se ao conquistador e todas as imposições que vieram junto com ele em termos de reorganização política e social. Um dos aspectos da invasão europeia que teve profunda influência nas sociedades africanas foi a demarcação arbitrária de divisões territoriais e fronteiras - que não respeitavam as divisões já existentes de estados e povoados - segundo os interesses dos colonizadores. Assim, grupos étnicos que nada tinham a ver uns com os outros e frequentemente nem ao menos falavam o mesmo idioma foram unificados politicamente e obrigados a conviver debaixo de um mesmo governo implantado de acordo com as prerrogativas e demandas do colonizador. A partir dos processos de independência das diferentes regiões, muitos povos africanos tentaram retornar às suas antigas divisões políticas sem sucesso. O colonialismo havia interferido de maneira tão visceral na organização social e política do continente que o processo mostrou-se a essa altura irreversível. Como resultado direto disso, a Nigéria atual tem uma população de aproximadamente 140 milhões de habitantes representantes de cerca de 250 grupos étnicos, com mais de 390 idiomas reconhecidos.

Após sua independência, em 1960, inevitáveis e sucessivas disputas entre os diferentes grupos resultaram em sangrenta guerra civil. Em 1967, uma tentativa separatista resultou na guerra de Biafra que durante três anos causou a morte de milhares de nigerianos e arrasou a nação (MAZRUI, 2010). A partir de 1970, as tentativas de reconstrução do país foram dificultadas por assassinatos e deposições de

presidentes, assassinatos de candidatos oposicionistas, golpes militares, fraudes eleitorais, perseguições políticas com prisões e execuções sumárias, vasto caos social e muita insegurança em toda a população. Todo esse violento processo se refletiu diretamente nos já difíceis indicadores econômicos e sociais do país.

Outra particularidade da nação nigeriana atualmente diz respeito a uma forte divisão religiosa. A localização geográfica do país coincide com a fronteira entre a região dominada pelo islã, que entrou no continente via Arábia, e a região dominada pelo cristianismo resultante do empenho missionário dos colonizadores ingleses e mais tarde dos missionários norte-americanos. A colonização do país ocorreu de maneira diferenciada nas regiões acima e abaixo do Saara o que propiciou que essa polarização religiosa se estabelecesse. Consequentemente o norte do país é dominado pelo islamismo e vive atualmente em clima de constante tensão entre a maioria islâmica e uma minoria cristã. A partir do ano 2000, os governos do norte passaram gradativamente a instituir a lei da Sharia⁷ e atualmente o grupo islâmico extremista *Ahlan Sunnah Lid Da'aati al Jihad Yaanaa*, conhecido como *Boko Haram*, tem sido enfático em sua aplicação a qualquer custo, incluindo a destruição das estruturas institucionais e matança de inocentes de maneiras muitas vezes bastante sádicas e cruéis (OMOERA, OG AH, 2016).

Já na região central e ao sul, o país viveu um intenso e bem-sucedido movimento de cristianização que faz com que o país seja reconhecido como o terceiro no mundo em número de seguidores de igrejas evangélicas pentecostais, com mais de 3,9 milhões de fiéis, segundo o *World Christian Database*⁸. Além dos pentecostais, encontram-se ainda no país representantes das denominações cristãs tradicionais, como anglicanos, batistas, católicos, metodistas e presbiterianos, representados pela *Christian Association of Nigéria*⁹. Da religião animista tradicional resta hoje muito pouco, estando ela muito mais relegada à condição de folclore, de tradição cultural, do que de religião instituída.

⁷ Atualmente, 12 dos 36 estados nigerianos adotaram oficialmente a Sharia.

⁸ JOHNSON, Todd M. (ed.) *World Christian Database*. General. Boston. Center for the Study of Global Christianity, Gordon-Conwell Theological Seminary.

⁹ <http://canonline.org.ng>

1.3 CONCEPÇÕES DE BRUXARIA

Apresentar uma definição dos significados de termos ligados diretamente à cultura religiosa nigeriana na atualidade não é tarefa fácil. Em primeiro lugar, o país acolhe representantes de praticamente todas as etnias africanas e suas variantes culturais. Além disso, a Nigéria foi alvo de intenso proselitismo religioso durante séculos por parte de grupos cristãos e islâmicos. As novas religiões oferecidas – e eventualmente impostas - à população foram assimiladas em um certo sincretismo com as religiões tradicionais. Enquanto o norte é dominado pelo islamismo, no centro-sul, região alvo dessa pesquisa, a maior parte da população declara-se adepta do cristianismo, religião trazida ao continente pelos colonizadores europeus. As manifestações religiosas tradicionais, baseadas principalmente em rituais de feitiçaria e consultas a oráculos, foram cedendo espaço gradativamente no imaginário popular, mas mantiveram vivos alguns termos e conjuntos de crenças que foram incorporados às novas concepções religiosas. A concepção de bruxaria na cultura religiosa africana tradicional difere tacitamente da concepção de bruxaria no contexto cristão e que habita o imaginário da maior parte dos povos cristianizados. Mesmo no ambiente do cristianismo a definição e crença na bruxaria está longe de ser unânime. Católicos, protestantes históricos e evangélicos pentecostais abordam a questão de maneiras bastante diversas, tendo em comum o fato de relacionarem-na invariavelmente com o mal. Na história da Europa durante a Idade Média, por exemplo, já podemos encontrar uma boa base para entendermos como o cristianismo tende a definir a questão da bruxaria. Desde o terceiro século, com a institucionalização do cristianismo como religião oficial do império romano pelo Imperador Constantino, as tradições religiosas baseadas em rituais de bruxaria passaram a ser demonizadas pela Igreja Romana. Mas foi no século XV que a questão do combate à bruxaria por parte da igreja passou a ser um de seus temas principais quando Heinrich Kraemer e James Sprenger, dois inquisidores dominicanos alemães nomeados pelo Papa Inocêncio VIII através da publicação da Bula Papal *Summis Desiderantes Affectibus* em dezembro de 1484 para

combater a bruxaria no norte da Alemanha, publicaram em 1487 o livro *Malleus Maleficarum*¹⁰ que, além de descrever e normatizar o que a doutrina da igreja católica estabelecia sobre o tema, pretendia ensinar aos cléricos e à comunidade em geral como reconhecer os “sintomas” de bruxaria nos “suspeitos” e como conduzir os processos de julgamento dos acusados dessa prática. Apesar de ter sido renegado oficialmente pela igreja imediatamente após escrito, o livro ganhou notoriedade e continuou sendo reimpresso, distribuído e utilizado por mais de 200 anos como uma espécie de manual de caça-às-bruxas, exercendo forte influência nos vereditos e sentenças de milhares de acusados. Como resultado, estima-se em alguns milhares o número de execuções de supostos bruxos em três séculos.

No continente africano pré-colonial, entretanto, a bruxaria era elemento primordial da cultura e religiosidade e permeava toda a organização social. O termo “bruxo” até então designava um indivíduo que dominava os rituais da bruxaria - invariavelmente um adulto – e os usava para exercer controle ou influência sobre os elementos da natureza, de maneira consciente ou não. A bruxaria era algo pertencente ao cotidiano dos povos africanos e não lhes causava espanto ou medo, como registrou o antropólogo inglês Edward Evans-Pritchard - que viveu na região centro-ocidental do continente africano na década de 1920 - em seu valioso livro *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande*, publicado em 1937:

Dizer que a bruxaria estragou a colheita de amendoim, que espantou a caça, que fez fulano ficar doente equivale a dizer, em termos de nossa própria cultura, que a colheita de amendoim fracassou por causa das pragas, que a caça é escassa nessa época e que fulano pegou uma gripe. (EVANS-PRITCHARD; GILLIES, 2005, p. 50).

Pritchard relata como os infortúnios do cotidiano eram explicados pelos Azande como consequência de obras de bruxaria, sem contudo negar as causas concretas e racionais. Se uma casa de madeira infestada por cupins desabasse e matasse seus ocupantes, explica Pritchard (2005), o consenso seria de que a tragédia foi obra de bruxaria, sem negar que a casa caiu devido ao estrago causado pelos cupins. Sim, os

¹⁰KRAMER, Heinrich; SPRENGER James. **O martelo das feiticeiras.** 5.ed., Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

cupins enfraqueceram a madeira que acabou cedendo, mas por que isso teria acontecido exatamente naquele momento, vitimando especificamente aquelas pessoas? Bruxaria seria a resposta.

A partir do evento da colonização, um forte movimento de evangelização cristã passou a ocorrer nas regiões de centro e sul da Nigéria. Esse movimento não apenas inseriu uma nova religião no país, mas também acabou por causar a ressignificação de alguns conceitos comuns à cultura ancestral do continente. Embora os primeiros movimentos evangelísticos na África tenham iniciado já no século XV com a introdução do catolicismo pelos portugueses, foi na primeira metade do século XIX que a cristianização de parte do continente realmente ocorreu de maneira mais significativa.

Deste modo, no inicio de 1800 somente três sociedades missionárias trabalhavam em toda a África Ocidental, a saber: a *Society for the Propagation of the Gospel* (SPG) (Sociedade para a Propagação do Evangelho), a *Wesleyan Missionary Society* (WMS) (Sociedade Missionária Wesleyana) e a *Glasgow and Scottish Missionary Society* (Sociedade Missionária Escocesa de Glasgow). Em 1840, apenas quarenta anos mais tarde, elas já eram mais de quinze. As mais importantes eram a *Church Missionary Society* (CMS) (Sociedade Missionária da Igreja), a Missão da Alemanha do Norte ou a Missão de Bremen, a Missão Evangélica de Basileia, fundada na Suíça, a *United Presbyterian Church of Scotland* (Igreja Presbiteriana Unida da Escócia), e a Sociedade das Missões Estrangeiras fundada na França. Durante as três décadas seguintes, mais de uma dezena de novas congregações de origem americana vieram engrossar esta lista (BOAHEN, 2010, p. 52).

A partir da década de 1950, a região subsaariana da Nigéria foi alvo de novo e intenso esforço evangelístico, dessa vez por parte de denominações evangélicas pentecostais, conhecidamente o ramo cristão mais combativo em relação às religiões africanas. O apelo das denominações evangélicas pentecostais se mostrou historicamente bastante forte em sociedades majoritariamente pobres devido à sua ênfase na pregação sobre milagres e curas. Mais recentemente, somou-se a isso o que se tornou conhecido como “Teologia da Prosperidade” (TP), um conceito teológico controverso desenvolvido nos Estados Unidos a partir da década de 1970 e exportado para todo o mundo cristão, que promete aos fiéis bônus materiais e financeiras

imediatas em troca da obediência aos ensinamentos da igreja, principalmente no que diz respeito ao pagamento de dízimos e ofertas (MARIANO, 1996). Até então, os movimentos evangélicos pentecostais

não associavam a posse de bens terrenos à detenção de maior espiritualidade. Na realidade, resignados no ascético "caminho estreito", sempre desvalorizaram, ao menos na retórica, a busca de riquezas e alegrias deste mundo. A TP subverte radicalmente isto, prometendo prosperidade, redenção da pobreza nesta vida. Ademais, na TP a pobreza significa falta de fé, algo que desqualifica qualquer postulante à salvação. Segundo os pregadores da TP, Jesus veio ao mundo pregar o Evangelho aos pobres justamente para que eles deixassem de ser pobres. Da mesma forma, Ele veio pregar aos doentes porque desejava curá-los (MARIANO, 1996, p. 33).

Não é difícil de se imaginar o forte apelo que os ensinamentos da Teologia da Prosperidade exerce sobre uma camada da sociedade vitimada pela pobreza, profundamente sensibilizada pelos ideais de consumo apresentados principalmente pela mídia televisiva e sem perspectivas de mudar algo por meios próprios e naturais. As cruzadas evangelísticas encontraram em países como a Nigéria um solo fértil para suas incursões. Nas décadas de 80 e 90, missionários pentecostais como Reinhard Bonnke organizaram sucessivas cruzadas que reuniram milhões de nigerianos a céu aberto e fizeram milhares de novos convertidos a cada evento¹¹ (figura 1). As igrejas locais se encheram de fiéis e muitas novas igrejas independentes foram criadas para comportar toda essa massa de novos cristãos em um movimento que possui “um quilômetro de extensão no que diz respeito à quantidade, mas apenas um centímetro de profundidade no que diz respeito à qualidade” (ADEYEMO, apud QUINTELA, 2011, p. 24).

¹¹ BONNKE, Reinhard. **Evangelismo por Fogo.** Curitiba: Editora Atos, 1994.

Figura 1 - Evento evangelístico na Nigéria



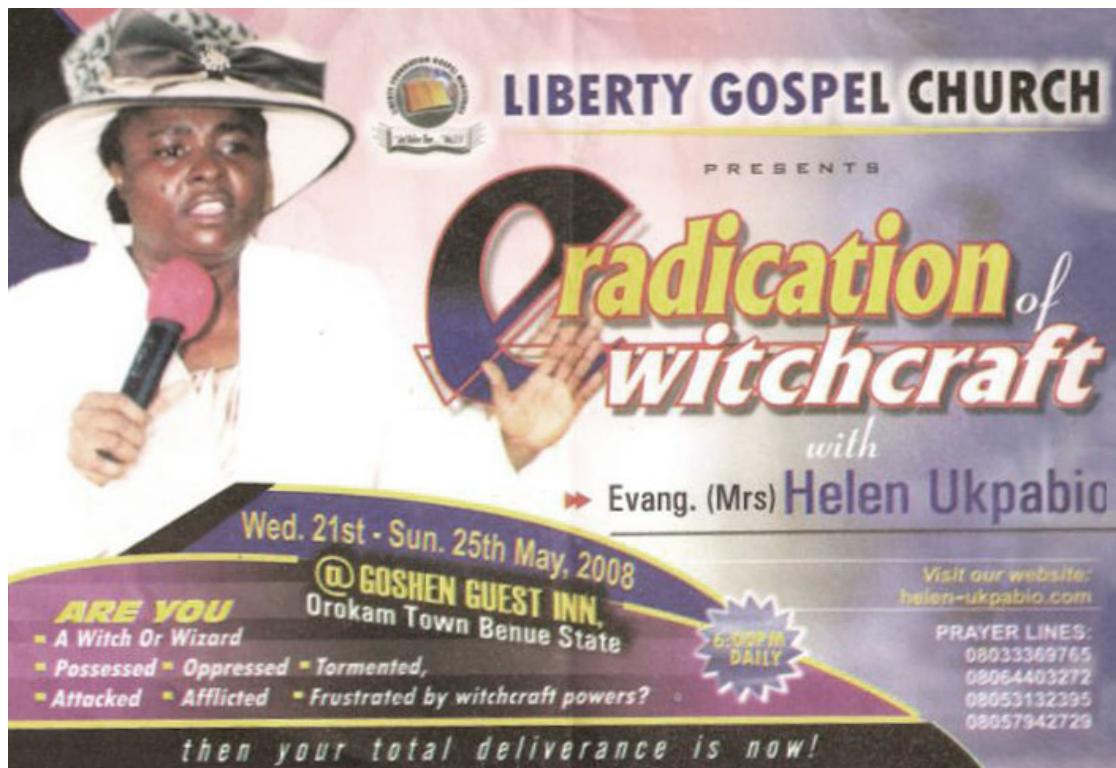
Fonte: BONNKE, Reinhard. **Evangelismo por Fogo.**

Os novos convertidos resultantes dessas intensas campanhas evangelísticas em solo africano traziam em sua bagagem cultural e religiosa, em sua história de vida, na história de suas famílias, seus vizinhos e amigos, forte ligação com os elementos místicos da religiosidade animista tradicional. A bruxaria era até então parte integrante de sua constituição cultural e psicológica, e com ela os povos africanos conviviam diariamente e normalmente. Na cultura evangélica pentecostal, porém, os mesmos termos carregam outros significados, muito mais próximos dos significados conferidos a eles pela igreja católica na Idade Média e que levou à morte milhares de pessoas, principalmente mulheres (a classe então mais vulnerável e desprovida de ferramentas para reação e defesa). Conforme a densa maioria da população da Nigéria subsaariana passou a familiarizar-se com a nova religião predominante, o termo “bruxo” passou a ser assimilado como referindo-se a alguém possesso por demônios, ou tomado por um

“espírito demoníaco de bruxaria” que pode se apossar de pessoas comuns mesmo contra sua vontade, tornando-as pessoas oprimidas, aflitas, atormentadas e escravas dos seres malignos e por isso também sádicas e maldosas, potencialmente perigosas aos demais, principalmente familiares e vizinhos. De maneira geral, crê-se e ensina-se que pessoas contaminadas pela bruxaria tenham poder de causar doenças, morte, miséria e todos os tipos de males aos demais de seu convívio próximo (Ukah, 2007).

As igrejas pentecostais que se formaram a partir desse evangelismo em massa passaram a ter como parte essencial de sua pregação o combate à bruxaria (figura 2). O tema é central e repetido à exaustão nos cultos e congressos evangélico-pentecostais. Esse combate é feito não através da negação da realidade, potencial de influência e poder da bruxaria, mas sim reafirmando sua existência e demonizando-a. Asonzeh Ukah, em sua investigação sobre o cristianismo na África, aponta como uma das principais características do pentecostalismo no continente, a “ênfase nas atividades de espíritos demoníacos como bruxas e demônios e a afirmação de que seus líderes têm poder para libertar as pessoas da influência desses espíritos causadores de desgraça” (UKAH, 2007, p. 8. Tradução nossa).

Figura 2 – Cartaz de divulgação de culto da *Liberty Gospel Church*



Fonte: Imagem capturada da rede

Isso é feito principalmente a partir do ensino nas igrejas que hoje abundam nas ruas das cidades, através de folders, revistas, livros, pregações gravadas em mídias audiovisuais (Fourchard, et al., 2005) e em congressos e festivais interdenominacionais que abordam o tema de maneira bastante enfática (figura 3). Os pastores e líderes pentecostais apontam o problema e oferecem a cura a partir de rituais de exorcismo e purificação realizados em seus templos, normalmente cobrando por isso (CIMPRIC, 2010).

Figura 3 – Outdoor em Uyo



Fonte: foto do autor.

1.4 CRIANÇAS ESTIGMATIZADAS

Nas duas últimas décadas, um novo fenômeno passou a ser identificado e tem ganhado força na Nigéria cristã. Crianças, comumente entre 4 e 7 anos de idade (YENGO, 2008), mas também crianças mais velhas e adolescentes passaram a ser vítimas de acusações de bruxaria. Acusadas por líderes religiosos e frequentemente por parentes ou vizinhos (CAHN, 2006, p. 422) de causarem terríveis males – como doença, miséria e morte – aos que com elas convivem por supostamente estarem possuídas de um “espírito de bruxaria”, essas crianças são comumente expulsas de casa e passam a sobreviver nas ruas tornando-se vítimas de maus-tratos, desnutrição,

espacamentos, abusos, torturas e muitas vezes assassinato (FOXCROFT, 2009, p. 32). Os “sintomas” de bruxaria que levam à acusação das crianças podem ser os mais banais. Mau comportamento, baixo rendimento escolar, doenças ou acidentes na família, desleixo, tendência a brigas, sono perturbado por pesadelos e até mesmo acordar com fome são apresentados como possíveis sinais de possessão demoníaca nas crianças.

Apesar de se utilizar de termos e crenças da cultura ancestral do país, a atual concepção do que seria a prática de bruxaria que tem sido responsável pelas acusações não corresponde ao significado histórico-cultural do termo nas mesmas localidades, como já visto anteriormente nesse trabalho e como reconheceu a Unicef através das publicações “*The causes and prevalence of accusation of witchcraft among children in Akwa Ibom State*”¹² em 2008 e “*Children Accused of Witchcraft*”¹³ em 2010, relatórios de pesquisa em formato de revisão de literatura antropológica atestando a realidade do fenômeno.

Em artigo publicado em 2008, a pesquisadora Luena Nunes Pereira, descrevendo o funcionamento do mesmo fenômeno na Angola, afirma:

Sobre as várias formas de produção de discursos e práticas sobre feitiçaria, esboçaríamos aqui o seguinte esquema: as igrejas pentecostais e proféticas conformam uma nova linguagem que rearticula, numa chave dualista, as concepções locais sobre poder invisível. Esta é empregada na acusação de feitiçaria contra uma categoria social ao mesmo tempo fragilizada e ambígua: as crianças e adolescentes. Ao mesmo tempo, oferecem uma solução ao tratar a criança feiticeira através de rituais de purificação e exorcismo. Estes rituais acontecem no espaço da igreja, com a participação da comunidade de fiéis. Os pastores constroem uma atualização da interpretação, identificação e cura de feitiçaria, elaborando rituais combinando elementos do âmbito cristão, mas retraduzindo papéis e práticas locais, vista a semelhança dos rituais com os empregados pelos curandeiros tradicionais. (PEREIRA, 2008).

¹² Tradução: “As causas e prevalência de acusações de bruxaria entre crianças no estado de Akwa Ibom”. Disponível em:
http://cdn.modernghana.com/images/content/report_content/unicef_nigeria_child_witch_report_and_crarn_work.pdf

¹³ Tradução: “Crianças Acusadas de Bruxaria”. Disponível em: http://www.unicef.org/wcaro/wcaro_children-accused-of-witchcraft-in-Africa.pdf

O já citado relatório “Children Accused of Witchcraft”, corrobora a afirmação de Pereira:

Em muitos países, acusações de bruxaria são exploradas por igrejas avivalistas, carismáticas ou pentecostais. Seus pastores-profetas lutam contra a bruxaria em nome de Deus, identificando bruxas através de visões ou sonhos e então oferecendo tratamento. [...] A perseguição às bruxas tem se tornado um “negócio” lucrativo para muitos pastores-profetas. As ações dos pastores-profetas complementam aquelas dos curandeiros tradicionais (CIMPRIC, Aleksandra, 2010, p.3. Tradução nossa).

Em 2008, a emissora britânica de TV “Channel Four” lançou, no programa “Dispatches”¹⁴, o documentário “Saving Africa’s Witch Children”¹⁵ dirigido por Mags Gavan e Joost Van der Valk. O filme, que aborda a questão da bruxificação de crianças na Nigéria, recebeu diversos prêmios, entre eles o da British Academy of Film and Television Arts (BAFTA) e o International Emmy Award. No ano seguinte, a emissora lançou “Return to Africa’s Witch Children”¹⁶, dos mesmos diretores, que aprofunda a investigação sobre o tema e registra de maneira bastante esclarecedora esse processo de estigmatização de crianças e adolescentes. A equipe de produção esteve em vilas, entrou nas casas de vítimas e acusadores, entrevistou pastores, parentes de crianças acusadas, registrou crianças abandonadas nas ruas, crianças sendo ameaçadas de morte (figura 4), rituais de exorcismo.

Figura 4 - Criança ameaçada



Fonte: Documentário "Return to Africa's Witch Children"

¹⁴ <http://www.channel4.com/programmes/dispatches>

¹⁵ Tradução: “Salvando crianças bruxas da África”. Disponível em: <https://vimeo.com/75217234>. Acessado em 01/03/2017.

¹⁶ Tradução: “Retorno às crianças bruxas da África”. Disponível em: <http://topdocumentaryfilms.com/return-to-africas-witch-children/>. Acessado em 01/03/2017

Uma das cenas do documentário acontece em um culto pentecostal (figura 5). Vemos o pastor à frente conduzindo o culto, enquanto os fiéis participam ativamente da cerimônia. Em determinado momento, o pastor anda entre o povo, chega a duas mulheres e pede que elas dêem as mãos uma à outra. Então diz a uma delas que satanás está agindo sobre ela e sobre sua família, através de um garoto que estaria possuído. Todos na igreja estão em silêncio apreensivo, ouvindo atentamente o pastor. A mulher a quem ele se dirige está visivelmente tensa. Então o pastor continua: “Quem é seu filho? Onde está seu filho?”. O filho está ali, logo atrás das duas mulheres. É um adolescente. O rapaz responde atônito: “Eu não estou entendendo”. O pastor continua irredutível dando a mãe e filho instruções sobre o que fazer para se livrar do demônio, afirmindo que o rapaz é um bruxo. A mãe rebate a acusação dizendo que isso é besteira, mas nesse momento o processo de estigmatização já está irreversivelmente em andamento. As igrejas reúnem moradores das comunidades locais. Quando uma acusação como essa acontece publicamente em um culto, geralmente é presenciada por vizinhos, amigos e parentes do acusado. Todos os que estavam presentes nesse culto ouviram o pastor. Todos viram o rapaz. Muitos ali presentes o conhecem, sabem quem é, onde mora. Para a comunidade local crêdula, a partir daquele momento ele é um bruxo.

Figura 5 - Rapaz acusado



Fonte: Documentário "Return to Africa's Witch Children"

Em sua obra antropológica, Pritchard documenta detalhadamente a cultura e religiosidade dos Azande, povo habitante da África Central, mantendo especial interesse em suas concepções de bruxaria. Um dos aspectos importantes de serem aqui mencionados refere-se ao fato de que na cultura Azande as questões sobre bruxaria fixavam-se nos adultos. Ao registrar suas observações em campo, Pritchard afirma que

“uma criança nunca é acusada de assassinato, e nem mesmo moças e rapazes crescidos são suspeitos de bruxaria séria.” (EVANS-PRITCHARD; GILLIES, 2005, p.39). Mesmo que um oráculo¹⁷ apontasse uma criança como autora de bruxaria contra alguém, esse não seria levado a sério:

“Disseram-me que havia casos raros em que, depois de se consultar em vão o oráculo a respeito de todos os adultos suspeitos, um nome de criança era posto diante dele, sendo confirmado como bruxo. Mas disseram-me que, se isso acontecer, um ancião irá sugerir um erro, dizendo: ‘Um bruxo pegou a criança e colocou-a na frente dele como escudo para proteger-se’”. (EVANS-PRITCHARD; GILLIES, 2005, p.39).

A obra de Pritchard é fundamental para se estabelecer as diferenças entre a cultura tradicional dos povos africanos na região onde se situa a Nigéria e a cultura que tem sido imposta nas últimas décadas pela colonização cultural-religiosa através de novos conceitos que se utilizam dos mesmos termos, ressignificando-os. Além da distância entre as concepções tradicionalmente africanas e as evangélico-pentecostais a respeito de bruxaria, a relação de crianças com suposta prática de bruxaria é fato recente que tem sido alimentado pela pregação evangélica pentecostal. É comum que as crianças acusadas assumam a condição de bruxas e sua “confissão” torne-se o atestado final de culpa perante seus acusadores. Mesmo que neguem, uma vez acusadas, passam a viver estigmatizadas. A culpa de qualquer infortúnio sofrido pelas famílias, amigos, colegas ou vizinhos recai sobre elas. Os pastores que acusam também oferecem a cura através de rituais de exorcismo que apresentam um custo financeiro. Como a maioria da população vive em condições bastante precárias e não possui meios para pagar pelo “tratamento espiritual” da criança, muitos optam por expulsá-las de casa. Em casos mais graves, crianças estigmatizadas são jogadas vivas em fogueiras, queimadas com ácido, espancadas com paus, canos, ou mesmo mortas a pauladas ou golpes de facão (CIMPRIC, 2010; FOXCROFT, 2009).

O período em que esse processo de ressignificação tomou vulto coincide com a época em que as igrejas pentecostais passaram a utilizar mídias de massa para divulgar

¹⁷ Oráculo de veneno – ver PRITCHARD, 2005, p.136

suas ideias sobre bruxaria. Helen Ukpabio, uma reconhecida pastora evangélica, líder da igreja *Liberty Church*, publicou em 1999 o livro “*Unveiling the Mysteries of Witchcraft*”¹⁸, onde afirma que crianças podem ser possessas por espíritos de bruxaria desde a mais tenra idade e ensina como reconhecer sintomas de bruxaria mesmo em recém-nascidos. Para ela, “se uma criança de menos de dois anos chora à noite sem motivo aparente, ela é um agente de Satanás” (UKPABIO 1999, p. 3. Tradução nossa).

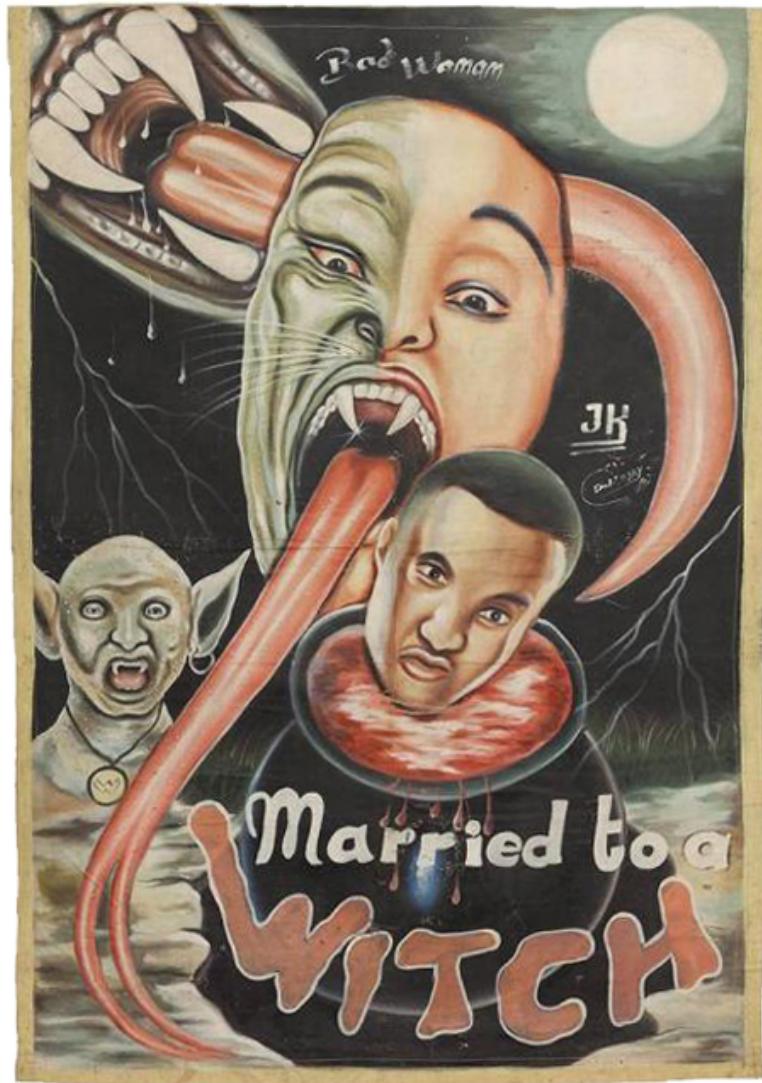
Em sua publicação como pesquisadora da Unicef, Eleanor Nwadinobi¹⁹ aponta o final da década de 1990 como início do fenômeno. Parte de seu relatório de pesquisa aborda os resultados de entrevistas realizadas em campo, sobre as quais relata: “Alguns entrevistados dizem que a época do aparecimento da questão das crianças bruxas pode ser atribuída aos anos de 1998 e 1999, quando dois filmes intitulados “*End of the Wicked*” e “*Coven*” foram lançados pela evangelista Helen Ukpabio, da *Liberty Church*. Desde o lançamento dos dois filmes, a igreja tem investido na exibição deles” (NWADINOBI 2008, p.14. Tradução nossa).

Os filmes mencionados por Nwadinobi foram produzidos pela *Liberty Films*, uma produtora de filmes nigeriana de propriedade de Helen Ukpabio, autora do livro já citado. Entre os filmes lançados pela produtora, destacam-se: *Magic Money* (1988), *Power to Bind* (1998), *Holy Crime* (1999), *End of the Wicked* (1999), *Higway to the Grave* (2000), *Wasted Years* (2000), *Married to a Witch* (2001) (figura 6), *From Grace to Grasse* (2001), *Kids are Angry* (2001), *Zion’s Gate* (2002), *Rapture* (parte 1 e 2: 2002), *The Coven 1* (2003), *Child Rescue* (2004), *I Was Wrong* (2004).

¹⁸Tradução: “Revelando os Mistérios da Bruxaria”

¹⁹<http://www.sddirect.org.uk/about/our-team/eleanor-nwadinobi/>

Figura 6 – Cartaz de divulgação do filme *Married to a Witch*



Fonte: Site do *Internet Movie Database* (IMDB)²⁰

Apesar de categorizar seus filmes sobre bruxaria como ficção, o conteúdo dos mesmos está diretamente embasado nas doutrinas religiosas de seu livro e de seus sermões. Quando questionada por Mark Oppenheim, jornalista americano do *The New York Times*, a respeito da possível influência de seus filmes no fenômeno da estigmatização de crianças, Ukpabio nega-se a considerar a hipótese e defende-se citando o caráter ficcional de suas obras, dizendo-se vítima de preconceito por ser africana e compara-se a J. K. Rowling, criadora do personagem de ficção literária

²⁰ Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt3307270/>

Harry Potter. Para a grande massa de espectadores das regiões pobres de alguns países africanos, porém, o caráter doutrinário dos filmes da *Liberty Films* parece ser bastante evidente. Além do poder de influência das mídias audiovisuais sobre as massas (MORÁN, 1993), soma-se ao processo a reconhecida autoridade religiosa de Helen Ukpabio, produtora e roteirista dos filmes. A entrevista feita por Oppenheim gerou artigo publicado pelo jornal *New York Times* em 22 de maio de 2010²¹.

Em entrevista concedida ao pesquisador Onookome Okome, em 2001, Ukpabio fala sobre os resultados alcançados por seus filmes. Segue abaixo a transcrição de um trecho da entrevista, publicada por Okome:

OO: O que impeliu você a entrar para a indústria do vídeo?

HU: Bem, eu vejo isso como um dos meios para difundir o evangelho.

OO: Você poderia falar sobre a área da indústria de vídeo que lhe interessa mais? Qual é o papel do filme no seu ministério?

HU: Como ministros do evangelho, nós pregamos o evangelho por meios diferentes. *Okay*. Sempre reconhecemos que o drama que fazemos na igreja toca as pessoas mais diretamente. E nós também descobrimos que essa coisa de vídeo doméstico é uma coisa nova na Nigéria e muitas pessoas estão assistindo e prestando atenção. [...] Então eu entrei na indústria e comecei a escrever os meus próprios roteiros. Eu não entrego o roteiro escrito para qualquer um na indústria, porque eu tenho uma visão, que eu quero realizar por meio de filmes em vídeo. Então, eu escrevi meus roteiros, produzi os filmes e prego através deles. Antes de começar este negócio, eu tinha escrito três livros entre 1992 e 1996. Mas o resultado final deste esforço não foi tão enorme como o dos meus negócios com o filme. Na verdade, isso é tão interessante que as pessoas vêm por conta própria em nossa igreja, porque eles querem se identificar com o que estamos fazendo com os filmes.

[...]

OO: Em outras palavras, você concorda totalmente que a imagem visual do filme de vídeo doméstico carrega mais... .

HU: (interrompendo) Sim, mais impacto. E é mais rápido, e atinge tantas pessoas em diferentes lugares. Você precisa ver cartas de Zâmbia, África do Sul. Recebemos cartas de diferentes partes do mundo. Na verdade, agora, eu enviei o meu diretor para África do Sul. Alguém lá quer comercializar meus filmes... eles vêm escrevendo e escrevendo e meu diretor diz que as pessoas têm se interessado a ajudar a comercializar os meus filmes lá. Veja, algumas pessoas pirateiam o filme lá e este agente da África do Sul disse a eles que

²¹Disponível em: http://www.nytimes.com/2010/05/22/us/22beliefs.html?_r=0

isso não é correto. Assim, ele nos escreveu e eu já enviei o meu diretor para a África do Sul para entrar em contato com essa pessoa para que ele esteja vendendo nossos filmes na África do Sul. A mesma coisa aconteceu em Gana e, finalmente, uma pessoa foi até lá - Alex Bot é o seu nome, e ele agora está vendendo nossos filmes lá fora. Em Gâmbia, a mesma coisa aconteceu. [...]

OO: Em outras palavras, você está interessada na produção de filmes também.

HU: Bem, eu escrevo os roteiros e eu realmente faço com que o roteiro que eu escrevo seja executado corretamente, porque se você permitir que outra pessoa faça o que você imaginou, o resultado pode não ser o mesmo. Como você bem sabe, duas pessoas podem editar um filme e chegar a duas coisas diferentes. Então eu nem sempre permito que o meu roteiro vá para as mãos dos produtores. Eu tenho um produtor, mas estou sempre lá, porque eu posso sempre dizer o que eu quero em uma cena em particular. Eu sempre posso dizer: "Ah, eu não quero isso ou esse é o jeito que eu quero." Meu trabalho não está terminado depois de escrever o script. Eu sigo o processo de filmagem por toda parte. Na verdade, eu ajudo a produzi-lo de forma igual.

(OKOME, Onookome, 2007. Tradução nossa).

2 POLÍTICAS DE REPRESENTAÇÕES E IMAGINÁRIOS DE NOLLYWOOD.

2.1 O CINEMA AFRICANO

Nos anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial, os administradores coloniais franceses frequentemente organizavam sessões de cinema na África. O objetivo, é claro, era divertir, proporcionar o entretenimento da moda, mas também demonstrar às populações africanas subjugadas a incontestável supremacia das nações brancas. O cinema, invenção recente dentre muitas do Ocidente industrializado, era o produto de um encontro histórico entre teatro, *vaudeville*, *music hall*, pintura, fotografia e toda uma série de progressos técnicos. Assim, ajudava a exaltar as qualidades da civilização branca de classe média que lhe deu origem. (Carriére, 1995, p.9)

O cinema surgiu no continente africano como mais uma das táticas colonialistas utilizadas para entreter e instruir os povos colonizados e até mesmo moldar seus ideais, comportamento e estética²². Os primeiros filmes exibidos na África foram filmes estrangeiros, com temáticas totalmente alheias à realidade contextual africana, visando muito mais os europeus colonizadores do que o povo local. Depois, filmes produzidos e exibidos por europeus no continente africano com o propósito de “educar” os nativos, de ensinar-lhes o modo europeu de vida. Também filmes etnográficos, rodados na África para exibição na Europa. Assim, primeiramente é preciso separar o que é cinema feito para os africanos, o que é cinema sobre os africanos e o que é realmente cinema africano, para então podermos analisar a enorme complexidade e diversidade desse último. David Marinho de Lima Junior, pesquisando sobre o cinema de Ousmane Sembène, conclui que:

a ideia de que todo filme feito em África pode ser considerado filme africano, ou ainda compor um possível cinema africano, significa esvaziar o continente de sujeitos históricos e permitir que o colonialismo defina os colonizados, através da apropriação de sua própria representação. Os filmes produzidos em África, por europeus, durante a ocupação colonial não possuem ligação com os povos africanos, a não ser o intuito de subjugar e dominar, e seria um equívoco classificar tais filmes juntamente com aqueles produzidos a partir das independências. (LIMA JÚNIOR, 2014, p.46).

²²UKADIKE, Nwachukwu Frank. **Black African Cinema**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994.

O cinematógrafo foi levado à África cedo. Já em 1896, os filmes dos irmãos Lumière foram exibidos no Egito (SHAFIK, 2014, p.146), na África do Sul e na Argélia (ARMES, 2014, p.20). Nessa época o continente já estava sob os efeitos da Conferência de Berlim (1894-1895), que dividira seu território entre as principais nações europeias. Em 1907 foram produzidos os primeiros documentários egípcios e em 1911 já existiam onze salas de cinema no Cairo e na Alexandria (SHAFIK, 2014, p.146). As primeiras obras de ficção produzidas na África foram realizadas por estrangeiros, europeus e americanos, a partir de 1916, também na África do Sul, Egito e Argélia. Além de produzidas por estrangeiros, essas obras tinham como público-alvo os europeus que passaram a viver em solo africano.

Os colonizadores europeus logo viram, porém, no cinema um possível aliado na tarefa de domesticar e instruir os povos colonizados. Um dos pioneiros na realização de filmes totalmente produzidos na África (da captação à revelação das películas) foi o major britânico L.A. Notcutt, responsável pelo BEKE – *Bantu Educational Cinema Experiment*, cujo propósito era produzir filmes educativos ensinando aos povos colonizados a visão europeia do mundo. O projeto resultou em “cerca de 35 curta-metragens em 16 milímetros, realizados por Notcutt entre 1935 e 1936, cujo fim era converter os africanos à ordem social e econômica dos europeus” (ROSESTEIN, 2014, p. 81). A partir dessa experiência a administração colonial britânica criou, em 1939, a *Colonial Film Unit* com o propósito de se treinar técnicos locais para trabalhar na produção de seus filmes.

Foi a partir de 1930 que africanos, até então limitados à participação na produção dos filmes como mão-de-obra braçal ou como atores locais, iniciaram lentamente sua atuação na direção das obras. A experiência cinematográfica no continente a partir de então atravessou momentos marcantes e distintos, desde as primeiras produções realizadas por africanos fora da África – uma vez que muitos dos colonizadores europeus impediam que os nativos realizassem seus próprios filmes – passando pelas produções épicas em película nos primeiros períodos do processo de descolonização, pela descoberta dos novos formatos durante os turbulentos períodos de crises econômicas e guerras civis em muitos dos países de um continente marcado

por enorme diversidade cultural e chegando ao século XXI ainda em busca de sua identidade. Roy Armes, ao analisar a tão vasta diversidade cultural, social e histórica que contextualiza as produções filmicas africanas, conclui que “não há nenhum conjunto de obras cinematográficas que possa ser chamado de 'cinema africano' ” (ARMES, 2014, p. 19). Mahomed Bamba reafirma isso ao mencionar que o cinema africano, desde seu início, foi um “cinema plural” (BAMBA, 2008). Melhor seria referir-nos a ele como “cinemas africanos”. Em comum, a história da colonização europeia e a luta pela descolonização cultural, muito mais complexa do que a descolonização política.

Marcos Ribeiro, em sua participação na mesa de abertura do *Seminário Olhares sobre o Cinema de África e da Afrodiáspora*, ocorrido em 2015 na PUC-Rio, sugere que a busca dos povos africanos por contar histórias através do cinema está visceralmente relacionada à reivindicação de seu direito de olhar, de narrar e de imaginar o mundo²³ a partir da africanidade e que os cinemas africanos apresentam esse anseio pela descolonização como uma de suas tendências cruciais. Mahomed Bamba, analisando o posicionamento negativo de realizadores africanos sobre a obra filmica do etnólogo francês Jean Rouch, afirma que “em todas as críticas dos primeiros cineastas africanos há uma nítida vontade de inversão de olhar, de superação do olhar estrangeiro sobre a África” (BAMBA, 2009, p. 96). Ngugi Wa Thiong'o escreveu sobre a necessidade de um processo de descolonização da mente no contexto da produção cinematográfica africana, mostrando como os efeitos da colonização perduram e se fazem presentes de diversas formas. O subdesenvolvimento econômico restringe o acesso aos meios de produção que acabam por limitar o potencial criativo e a qualidade de produção. “É necessário que existam filmes feitos por africanos sobre a condição africana, antes que se possa falar sobre o cinema africano” (THIONGO'O, 2007, p. 27), afirma, ao defender a necessidade de se haver quantidade de produção para então podermos falar em qualidade. O mesmo autor, analisando as sequelas psicológicas da colonização europeia, reafirma a necessidade do resgate da memória

²³Disponível em <http://www.incinerrante.com/textos/cinemas-africanos-cosmopoeticas-descolonizacao-comum>. Acessado em 22/08/2016.

africana, do processo de descolonização da mente sem o qual nunca haverá um cinema genuinamente africano e chega a enunciar a seguinte pergunta:

“Uma vez que tenhamos adquirido a tecnologia, que estejamos atrás da câmera focada para a África, fazemo-no como um intruso, observando o outro (isto é, um cineasta africano observando a África de fora) ou fazemo-nos observando como alguém de dentro?” (THIONGO’O, 2007, p. 28).

Na sequência, Thiongo’o afirma que a descolonização da mente seria tanto um pré-requisito para que exista um cinema africano sério, como ainda um tema obrigatório a ser abordado pela arte cinematográfica no continente.

Mahomed Bamba (2008), analisando ainda a questão da relação da África com seus ex-colonizadores e as diferentes abordagens relacionadas a isto que emergem na produção audiovisual do continente, diferencia três grandes gerações cinematográficas:

- 1) A primeira ele chama de “Os cineastas da Independência”, no período compreendido entre 1960 e 1980. Seria a geração de cineastas que se situam no período de transição entre o período do colonialismo e a independência, com obras ligadas diretamente à questão da descolonização priorizando a memória africana e a reabilitação da imagem do homem negro. Med Hondo e Sambène Ousmane são dois dos principais diretores desse período.
- 2) A segunda é a geração dos cineastas do desencantamento pós-independência, entre 1980 e 1990. Nessa época surgem os filmes épicos, resultado de uma revisitação aos mitos e lendas da África pré-colonial. Outro tema comum no período é a relação entre modernidade e tradição, muitas vezes contrapondo a vida nos ambientes rurais à vida nos grandes centros urbanos, atribuindo ao tradicionalismo maior valor moral. Para Bamba, esse é o momento em que os cineastas africanos passaram a dar mais atenção à linguagem cinematográfica. “Foi a geração que mais se beneficiou dos recursos da cooperação cultural com a França e abocanhou em toda a história do cinema africano os maiores prêmios nos festivais internacionais” (BAMBA, 2008, p.223).

- 3) Por fim, a geração dos cineastas da diáspora, formada pelos africanos que procuraram fazer filmes sobre a África de fora do continente, principalmente a partir da França, abordando temas como o exílio, a migração e a mestiçagem, também com ênfase maior no desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica própria. Um dos filmes representantes desse grupo seria o *Bye bye Africa* (1999), de Mahamat Saleh Haroum.

2.2 NOLLYWOOD

O anseio pelo direito à auto-representação é tido por muitos pesquisadores do cinema africano como principal potencializador do crescimento estrondoso da produção fílmica em alguns países do continente africano e, em especial, na Nigéria. Apesar das dificuldades de distribuição, da falta de incentivo estatal, da escassez de equipamentos adequados e da precariedade técnica da maior parcela das produções, o mercado audiovisual nesse país pode ser visto como um verdadeiro fenômeno em termos de aceitação pelo seu público, como registra Pierre Barrot:

A Nigéria tem pouca chance de mandar seus filmes para festivais, mas sacia a sede de imagens do povo africano. Ela expressa as fantasias, os sonhos, os medos, as dúvidas, o ódio e as aspirações de um país que é tão grande que todo o resto do continente pode se identificar com o seu cinema. (BARROT, 2005, p. 16)

Mahomed Bamba também aborda o tema da indústria de filmes nigerianos e considera que a informalidade e o caráter artesanal dos filmes nollywoodianos os aproximam do grande público (2008, p. 226). Bamba cita também a declaração de Manthia Diawara de que as produções de Nollywood são "o exemplo mais bem-sucedido de auto-representação no cinema africano" (2008, p. 227). Trata-se de africanos contando histórias sobre o cotidiano africano de uma maneira como nenhum estrangeiro poderia fazer. Tunde Kelani, Paz Feberesima, Zeb Ejiro entre outros

realizadores nigerianos são também enfáticos ao afirmar o desejo de auto-representação como principal fator de sucesso de *Nollywood*. Escrevendo sobre o assunto, Onookome Okome recorre a declarações de vários diretores nigerianos que reforçam sua tese.

Bond Emerua, diretor de boa reputação em Nollywood, é enfático quando declara: “Eu não posso contar a história do homem branco... nós contamos nossas próprias histórias à nossa própria maneira, a maneira nigeriana, a maneira africana” (OKOME, 2007, p. 7. Tradução nossa).

Na sequência, OKOME cita trechos do documentário “*This Is Nollywood*” (2007)²⁴ nos quais

Atores, produtores, homens e mulheres da multidão, artistas aspirantes e os cinéfilos de vídeo na indústria eloquentemente declaram a presença e autonomia de Nollywood. De acordo com Zeb Ejiro, Nollywood é toda sobre resgatar a narrativa da vida local das mãos de cineastas de fora, ou seja, cineastas que não são da Nigéria. [...] Paz Feberesima, que muitas vezes age como o porta-voz não oficial de Nollywood, acrescenta sua voz à de Zeb Ejiro: "Estamos a fazer filmes em que (sic) as pessoas se identificam. Claro, nós poderíamos fazer filmes que as pessoas poderiam ver apenas nas embaixadas". De acordo com Feberesima, vídeo-cineastas de Nollywood foram eleitos para "fazer filmes sobre o povo e para o povo." Lancelot Imasuen é inequívoco a este respeito, quando declara que Nollywood é toda sobre "histórias para as pessoas e as pessoas ficam coladas em suas telas". [...] Para Bond Emerua, que, presumivelmente, fez sua estréia como assistente de direção do filme *Child of Destiny*, Nollywood tem tornado possível para nós "vivermos com nós mesmos." De acordo com este diretor, "houve uma época em que tudo era sobre ir para a América. Era tudo sobre tentar falar como na América. Essa foi a era dos filmes americanos na Nigéria. Mas isso não é mais assim aqui. As pessoas estão descobrindo novos heróis. Eles estão começando a encontrar novos heróis mais perto de casa. Há sim um sentimento de orgulho em ser um nigeriano agora". (OKOME, 2007, p. 8. Tradução nossa)

A *National Film and Video Censors Board* (NFVCB) afirma que a indústria audiovisual nigeriana tornou-se, nas últimas décadas, a segunda maior geradora de renda e empregadora de mão-de-obra no país, atrás apenas da agricultura. Essa indústria possui características muito peculiares. Françoise Balogun considera que o

²⁴ *This Is Nollywood*. 56 min; cor, Dir. Franco Sacchi e Robert Caputo. Prod. CDIA e Eureka Films. Ltd. DVD. Distr. Califórnia Newsreel, Califórnia: 2007.

cinema nigeriano nasceu a partir da Film Unit, produtora criada sob a colonização inglesa, mas teve grande aceleração de seu desenvolvimento com o surgimento dos cineastas independentes e os filmes falados em idioma *Yoruba*, a partir do lançamento de *Ajani-Ogun*, em 1975 (BALOGUN, 2007, p.195). O pesquisador Onookome Okome chamou esse movimento de “o Cinema *Yoruba*”, nascido das Companhias de Teatro *Yoruba* que em decorrência da forte desaceleração da economia no país acentuado na década de 1980 dedicaram-se a registrar e vender suas performances teatrais em fitas de VHS. Okome, porém, prefere situar um pouco mais tarde o que ele considerou o primeiro grande sucesso do cinema nigeriano com o lançamento, em 1992, dos filmes *Living in Bondage 1 & 2*²⁵, escritos, produzidos e dirigidos por Kenneth Nnebue. O contexto social do país nesse período era profundamente marcado por um forte êxodo rural que levou à superpopulação nas principais cidades urbanizadas. Boa parte da população rural do país, severamente afetada pela crise econômica, migrou em busca de melhores condições de vida nos centros urbanos. Lagos, então capital da Nigéria, foi duramente afetada. *Living in Bondage* baseia-se nesse contexto para narrar a história de Andy Okeke, homem simples que deixa sua aldeia e muda-se para a cidade atrás de riqueza e encontra todos os tipos de tentações e dificuldades. Apesar de sua produção bastante simples, o filme fez imediato e estrondoso sucesso e inaugurou um estilo e uma linguagem estética que é seguida até hoje na maioria dos filmes nigerianos, baseada em muita oralidade e improviso.

A recessão econômica aliada à crescente onda de violência urbana no país levou à extinção praticamente total de suas salas de cinema. Era mais barato e mais seguro assistir filmes em casa e os aparelhos de videocassete (e mais tarde de DVD) passaram a ser cada vez mais populares. As produções em home-video começaram a aparecer em um mercado informal que rapidamente ganhou espaço e não parou de crescer exponencialmente até o atual momento (Barrot, 2009). Em 2006, Nollywood (como passou a ser conhecida a indústria audiovisual nigeriana) lançou 872 filmes de longa-

²⁵ *Living in Bondage 1* 140 min.; cor; Igbo (legendas em inglês). Roteiro de Kenneth Nnebue. Prod. NEK Video Links. VHS. NEK Video Link, Lagos: 1992.

Living in Bondage 2 . 120 min; cor; Igbo (legendas em inglês). Roteiro de Kenneth Nnebue. Prod. NEK Video Links. VHS. NEK Vídeo links, Lagos, Nigéria: 1992.

metragem, enquanto Hollywood havia lançado 485. Desde 2009, relatórios da UNESCO reconhecem que a produção de filmes na Nigéria ultrapassa, em número de lançamentos, a produção hollywoodiana. Atualmente estima-se que a Nigéria produza mais de 1000 filmes por ano²⁶.

Esse alto índice de produtividade se reflete em resultados econômicos surpreendentes. Dados de 2006²⁷ colocam a produção audiovisual como segunda atividade econômica do país - atrás apenas da agricultura – e que emprega mais de um milhão de pessoas. As produções são baratas. Custam entre 10.000 e 20.000 dólares e normalmente são gravadas e finalizadas em pouco mais de uma semana. O lucro vem com a alta produtividade. A distribuição é feita através de mídias de DVD vendidas em bancas espalhadas pelas cidades (fig. 7).

Figura 7 – Bancas de filmes



Fonte: imagem capturada da rede

Segundo a *Independent Television Producers Association of Nigeria*²⁸, cada cópia é vendida por cerca de U\$ 3,50 dólares ou alugada por U\$ 0,30 e uma produção média vende em torno de 20 a 35 mil delas. Muitos títulos que se destacam acabam sendo exibidos nas emissoras de TV locais. Além disso, já em 2006 canais de TV por satélite levavam os filmes nigerianos para além das fronteiras do país, como registrou Paul Flesher:

²⁶<http://www.uis.unesco.org/Library/Documents/ip14-emerging-markets-digitalization-film-industry-culture-2013-en.pdf>

²⁷Disponível em: http://www.uis.unesco.org/FactSheets/Documents/Infosheet_No1_cinema_EN.pdf

²⁸www.itpan.org

Os filmes de Nollywood, com seus temas religiosos, têm um amplo apelo fora da Nigéria, especialmente onde transformações religiosas semelhantes ocorreram. A África do Sul agora tem um canal de televisão por satélite dedicado aos filmes de Nollywood e a BSkyB, empresa britânica Rupert Murdoch de televisão pay-per-view por satélite, está adicionando um canal de Nollywood para nigerianos e outros expatriados africanos na Europa (FLESHER, 2006. Tradução nossa).

Em depoimento para o documentário “*This Is Nollywood*”, a diretora e produtora Paz Piberesima afirma: “Estamos fazendo cinema para as massas. Nós não fazemos filmes para a elite assistir em suas casas de vidro. Eles podem se dar ao luxo de ver seu Robocop ou qualquer coisa parecida”. (PIBERESIMA, Paz. *This Is Nollywood*. 2007). Mahmood Ali Balogun, também produtor e diretor em *Nollywood*, explica no mesmo documentário que:

para aqueles que trabalham no cinema nigeriano, o que se faz aqui é um cinema de subsistência, é o que as pessoas fazem para ganhar a vida. Não é como fazer cinema de fantasia com um grande orçamento. Assim que termina um filme, você se joga no set para começar outro, senão você não tem o que comer”. (BALOGUN, Mahmood Ali. *This Is Nollywood*. 2007).

Os roteiros normalmente tratam de temas nos quais o público se reconhece. Ganância, romance, comédia cotidiana, traições, corrupção, bruxaria, são os mais comuns. Para um não-africano, provavelmente o termo “bruxaria” chame atenção nessa lista de temas cotidianos. Mas para um nigeriano, o tema é obrigatório. Não apenas pela cultura africana ancestral, que sempre teve a bruxaria como elemento presente e necessário para a explicação dos fenômenos de outra forma não compreensíveis, mas principalmente devido à ênfase que as igrejas pentecostais dão ao tema.

O tema religioso é tão comum na produção audiovisual da Nigéria, que Okome classifica os filmes nigerianos em duas principais categorias: os “filmes épicos” e os

“filmes aleluia”²⁹. Enquanto a primeira categoria trata do passado épico e mitológico dos povos africanos, tema bastante comum em filmes da maioria dos outros países africanos, a segunda é constituída por obras que seguem uma linha narrativa construída a partir de arquétipos da religiosidade evangélica pentecostal e abordam temas ligados à suposta degeneração moral da sociedade nigeriana. Embora não classifique *Living in Bondage* como um legítimo representante dos “filmes aleluia” pela ênfase da narrativa estar mais ligada à questão da busca por dinheiro na cidade, Okome analisa como desde esse primeiro sucesso nollywoodiano o tema já era central no enredo:

Na segunda parte da história de Andy Okeke, esse clássico personagem de *Nollywood* recorre à igreja depois de não ter conseguido alcançar sucesso com ajuda dos curandeiros tradicionais. Na igreja, ele atinge a glória. Ele é resgatado. Sua loucura, que vem das visitas mefistofélicas da esposa assassinada, cessa. Ele é reabilitado. Ele volta para a sociedade que ele mesmo denunciou quando decidiu ser parte do mundo da bruxaria. Ele volta a ser um homem humilde em uma parte humilde da sociedade. Foi o poder de Jesus que tornou esse ato de redenção possível. (OKOME, 2007, p. 4. Tradução nossa).

Ao analisar produções semelhantes em Ghana, Birgit Meyer (2007) propõe uma estrutura básica que se repete com poucas variações. Os enredos costumam ser bastante previsíveis ao enfatizar a dicotomia do bem contra o mal, relacionando elementos da religiosidade tradicional africana com o mal e os elementos do pentecostalismo cristão com o bem. A narrativa invariavelmente apresenta uma luta entre esses poderes espirituais, apresentando personagens que, ao se envolverem com feitiçaria/bruxaria – em busca de riqueza ou para se protegerem de infortúnios – passam a sofrer todos os tipos de males, desde doenças, falência, crises conjugais até morte de familiares. A trama é solucionada com a intervenção de pastores pentecostais denunciando os poderes associados às religiões tradicionais como forças do mal, perigosas e demoníacas. Ao contrário dos demais personagens, o pastor não teme nem é enganado pelas forças da bruxaria demoníaca. Deus lhe confere poder e autoridade,

²⁹ Onookome Okome, “Youth and the Struggle for Social Space in the Nigerian Video Film”, trabalho inédito apresentado em julho de 2004, em Salvador.

Ihe revela os segredos e artimanhas dos bruxos e o capacita a enfrentar e vencer a batalha espiritual, demonstrando a superioridade do deus cristão. Quem dá ouvidos a ele, convertendo-se à fé cristã-evangélica, é salvo dos infortúnios causados pela bruxaria. Em alguns casos, o personagem do pastor é representado por um pastor real, como no caso de “*End of the Wicked*”, considerado por Okome um dos principais representantes dos “filmes-aleluia”, em que Helen Ukpabio atua como a pastora que vence os poderes das trevas. Meyer descreve ainda o papel de cada uma das demais principais categorias de personagens que se repetem nesses filmes, principalmente as categorias religiosas, sendo os representantes da religiosidade tradicional apresentados de maneira caricaturizada e distorcida (MITCHELL, 2009, p. 154). Invariavelmente os filmes não questionam os poderes sobrenaturais dos sacerdotes tradicionais. Pelo contrário, reafirmam seus poderes de produzir riquezas, curas e milagres, mas relacionando sua atuação à ganância e à falta de caráter. Apesar de poderosos, os sacerdotes tradicionais não podem conter os poderes da bruxaria e sua intervenção na vida dos personagens costuma ser duvidosa, incompleta e, no final das contas, ineficaz, produzindo resultados temporários e insatisfatórios (MEYER, 2005).

Tendo em vista as teorias de gêneros cinematográficos, os filmes apelidados por Okome como “filmes-aleluia” seguem um esquema tão facilmente reconhecível que poderiam na verdade ser categorizados como um gênero ou sub-gênero a partir dos quatro pressupostos ³⁰apresentados por Rick Altman (ALTMAN, 2000, p. 38). Os “filmes-aleluia” são produzidos por diretores independentes, produtoras e mesmo por igrejas. As igrejas pentecostais normalmente se envolvem na produção desses filmes por motivos proselitistas, em alguns casos colocando inclusive no roteiro pastores de denominações evangélicas históricas (não pentecostais) como personagens bons e bem-intencionados, mas sem o poder dos pentecostais para lidar com a bruxaria.

Ministros de igrejas missionárias históricas (como os metodistas, os presbiterianos ou os anglicanos) são regularmente representados como bem intencionados, mas em última análise ineficazes e efetivamente marginais no fim da história. Pastores das igrejas independentes pentecostais ou carismáticas, em contraste, são tipicamente retratados como dinâmicos e espiritualmente poderosos. São muitas vezes retratados usando acessórios de poder, como telefones celulares ou computadores, ao lado de uma grande

30

a) A produção do filme seguiu um esquema básico e reconhecível de gênero.
 b) Todos os filmes exibem as estruturas básicas que levam a identificá-los com o gênero.
 e) Durante sua exibição, cada filme se identifica mediante uma designação de gênero.
 d) O público reconhece de maneira sistemática que os filmes pertencem ao gênero em questão e o interpretam de acordo.

Bíblia coberta de couro preto. Frequentemente são eles que superam, ou ao menos ajudam a superar, as forças do mal. Em outros momentos, as batalhas entre as crenças são mais explicitamente representadas. Na cena final do filme nigeriano *Magic Money*, por exemplo, o pastor cristão e o sacerdote tradicional africano chamam, chegando a gritar, pela ajuda dos respectivos deuses. Ambos dançam no local e gesticulam agressivamente, mas o sacerdote tradicional é literalmente colocado no chão, suplantado pela força mais poderosa invocada pelo pastor cristão. (MITCHELL, 2009, p.154. Tradução nossa).

Outros produtores não ligados às igrejas adotaram a “fórmula de sucesso” e repetem o modelo por questões comerciais, devido à grande aceitação por parte do público ao tema. (OKOME, 2007, p. 13).

Muitas mega-igrejas nigerianas criaram verdadeiros impérios de mídia, produzindo filmes, música, revistas, livros, panfletos, como é o caso da *Liberty Gospel Church*. Helen Ukpabio já lançou mais de 20 filmes através de sua produtora *Liberty Films*. A maioria deles tem como tema principal a bruxaria, mas todos encaixam-se no gênero dos “filmes aleluia”. Alguns foram recordistas de bilheteria, vendendo mais de 1.2 milhões de cópias³¹ em grande parte devido à polêmica que cercou algumas de suas obras. O filme *Rapture*, por exemplo, esteve envolvido em intensa disputa judicial entre a *Liberty Films* e a NFVCB (*National Fim and Video Censor Board*). O filme foi inicialmente censurado por retratar a igreja católica como uma instituição demoníaca e o papa como o anticristo bíblico (Fourchard, et al., 2005, p. 293). *End of the Wicked* chegou a ser também num primeiro momento proibido pela NFVCB por uma cena na qual uma bruxa exibe um enorme pênis com o qual estupra sua nora. Além disso, ganhou notoriedade a partir da polêmica gerada por denúncias feitas por jornalistas ingleses sobre seu conteúdo controverso.

³¹ Asonzeh Ukah, “The Local and the Global in the Media and Material Culture of Nigerian Pentecostalism”, In: Laurent Fourchard, André Mary & René Otayek (eds.), *Entreprises religieuses transnationales en Afrique del’Ouest* (Paris: Karthela & Ibadan: IFRA, 2005), pp. 285-313; “Advertising God: Nigerian Christian Video-Films and the Power of Consumer Culture”, *Journal of Religion in Africa*, vol. XXX/2 (2003), pp. 203-231.

3 ANÁLISE DO FILME

3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANÁLISE FÍLMICA

A análise de uma obra audiovisual é inherentemente um empreendimento complexo. Ao teorizar sobre o processo de análise fílmica, uma das preocupações iniciais dos principais autores está em definir os limites desse ato (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994; AUMONT, MARIE, 2006). É importante que se compreenda que a análise difere da crítica. Analisar um filme é compreendê-lo e interpretá-lo. A crítica usa da análise, mas vai além dela emitindo opinião e julgamento, em um processo muito mais avaliativo.

A intenção da análise é sempre a de chegar a uma explicação da obra analisada, ou seja, à compreensão de algumas de suas razões de ser. Por isso, ela é tanto o fato do crítico atento em firmar seu julgamento, quanto o do teórico preocupado em elaborar um momento empírico de seu trabalho conceitual; mas ela pode também constituir, por si mesma, uma atividade autônoma, paralela à crítica, não tendo, porém, o caráter de avaliação. (AUMONT, MARIE, 2006, p. 13)

O filme, como objeto de análise, apresenta enorme leque de variantes de códigos de naturezas diversas, sutilezas e subjetividades nem sempre de fácil descrição através da linguagem verbal. Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, abordando o tema da análise fílmica, afirmam:

a análise fílmica só consegue transpor, transcodificar o que pertence ao visual (descrição dos objetos filmados, cores, movimentos, luz etc.) do fílmico (montagem das imagens), do sonoro (músicas, ruídos, grãos, tons, tonalidades das vozes) e do audiovisual (relações entre imagens e sons). [...] Se a complexidade do objeto-filme de fato conduz à colocação com rigor do problema de sua descrição pela linguagem e do que a ela se integra, sua pluralidade de códigos proíbe pensar em qualquer “reprodução verbal” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 10)

Os mesmos autores defendem que a análise de um filme implica em dois processos obrigatórios: descrever e interpretar. Em inicialmente desconstruí-lo, separá-lo em segmentos, em partes, buscando seus elementos constitutivos (processo de

descrição) para então, numa segunda fase, analisar como essas partes se relacionam e interagem entre si num sentido comum, reagrupando-as novamente num todo coerente (processo de interpretação). O sucesso da análise depende em grande parte do equilíbrio entre esses processos. O cuidado a tomar é o de manter-se fiel ao objeto de análise sem, contudo, prender-se demais aos aspectos meramente racionais. Manuela Penafria alerta para o perigo da excessiva racionalização durante o processo de análise:

Se o analista rationalizar demasiado o visionamento de um filme o mesmo passa a ser um objecto sobre o qual é exercido controlo e a afectação emocional poderá sair prejudicada por esse processo racional. O analista poderá considerar-se autor do filme e daí saírem prejudicadas as possíveis observações sobre o lugar que o filme instaura/reserva para o espectador. O analista poderá considerar-se um interpretador livre, mas a partir desta sua posição o realizador, na sua legítima situação de criador, é deixado de lado (PENAFRIA, 2009).

Imergir em um filme e dissecá-lo, buscando nele os códigos e significados não perceptíveis conscientemente numa primeira leitura menos aprofundada seria quase um processo de criação, onde a busca de significantes nos fragmentos decompostos pode facilmente conduzir o analista a criar um outro filme quando do momento da recomposição.

Os limites dessa invenção, dessa “criação” são, contudo, muito estritos. O analista deve de fato respeitar um princípio fundamental de legitimação: partindo dos elementos da descrição lançados para fora do filme, devemos voltar ao filme quando da reconstrução, a fim de evitar reconstruir outro filme. Em outras palavras, não se deveria sucumbir à tentação de superar o filme. Os limites da “criatividade analítica” são os do próprio objeto da análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15).

Por outro lado, descrever sons e imagens que são signos de elementos mais complexos através de códigos verbais implica que observemos as imagens e escolhamos palavras e expressões que as representem da melhor maneira, e nesse processo faremos escolhas. Dois analistas certamente descreverão a mesma sequência de maneiras diversas. Um mesmo objeto, movimento ou código visual podem ser descritos de maneiras diferentes, de modo que o próprio processo de descrição já implica certo nível de interpretação.

Ainda segundo Vanoye e Goliot-Létér, existem tipos diferentes de atividades interpretativas. A interpretação semântica seria aquela que atua no nível do leitor, no processo onde este confere sentido ao que está vendo e ouvindo de maneira mais intuitiva e irreflexiva. Já a análise crítica implica em um processo mais complexo, no qual o analista busca compreender também de que maneira o sentido é construído, quais os elementos empregados para se conferir sentido ao filme. A busca pela compreensão sobre o processo de construção de sentido, nos leva também a perceber que esse sentido pode ser dado de diferentes maneiras:

De maneira muito esquemática, as três posições extremas seguintes podem ser distinguidas:

- o sentido vem do autor, de seu projeto, de suas intenções: analisar um texto é, portanto, reconstruir o que o autor queria exprimir;
- o sentido vem do texto: este apresenta uma coerência interna, não necessariamente conforme às intenções explícitas de seu autor. É preciso, portanto, destacar essa coerência, independentemente de qualquer *a priori* que venha de fora do texto;
- o sentido vem do leitor, do analista: é ele quem descobre no texto significações que se referem a seus próprios sistemas de compreensão, de valores e de afetos. (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 53).

Enquanto as duas primeiras posições sejam mais deterministas em termos de conferir um sentido à obra, a terceira é característica de uma obra aberta a múltiplas interpretações. Cada leitor, cada analista fará sua própria leitura. E ainda que o autor não tenha pretendido uma obra aberta a múltiplas interpretações, não há garantias de que o sentido por ele estabelecido no processo de criação seja literalmente o sentido encontrado ou definido pelo leitor. Ou seja, mesmo que o autor tenha uma intenção clara e definida, o leitor, que possui seus próprios sistemas de compreensão, poderá chegar a uma compreensão muito diferente daquela que pretendia o autor, fator esse que coincide de certa maneira com o conceito de codificação e decodificação das mensagens, abordado mais adiante nesse capítulo. Essa questão é especialmente interessante para a proposta desse trabalho uma vez que o objeto de análise aqui definido foi concebido e produzido em um contexto cultural muito específico e por isso carrega chaves interpretativas também bastante específicas.

Um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (com relação a outros produtos culturais como a televisão ou a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividades da sociedade que os produz. (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 54).

Dessa maneira, um filme que tenha como tema principal a bruxaria, como é aqui o caso, estabelecerá sentidos diferentes para um nigeriano e para um brasileiro, que carregam ambos seus próprios contextos sócio-históricos. Não nos referimos aqui necessariamente a questões religiosas ou à crença ou descrença no sobrenatural. Mas o tema em si (bruxaria) está totalmente vinculado à cultura nigeriana, assim como a disputa entre vaqueiros e índios está vinculada à cultura norte-americana e a violência urbana faz total sentido para a realidade brasileira. Do mesmo modo, um filme nigeriano que apresente em sua estética elementos resultantes de grandes limitações técnicas e orçamentárias será percebido de maneira diferente por um estrangeiro que tenha como referência filmes de orçamentos milionários e um conterrâneo que tem em si enorme sede de auto representação, como visto no capítulo anterior.

Outro fator importante a se levar em consideração em um processo de análise filmica diz respeito ao que Vanoye e Goliot-Lété chamaram de formas e funções cinematográficas, que não devem ser confundidas pelo analista.

Assim, o documentário, a atualidade, a reportagem, apresentam características formais detectáveis (e que são atribuíveis às condições da filmagem direta), que os opõe ao cinema de ficção e principalmente a certos gêneros marcados: montagem mais entrecortada, enquadramentos aproximativos, movimentos de aparelho mais “sentidos”, tomadas frontais, olhares para a câmera, incidentes visuais e sonoros (passagens no campo, rupturas de escala sonora, etc.), descontinuidades visuais etc. Ora, esse cinema, o “cinema do real”, como às vezes é chamado, em geral preenche uma função de testemunha do real. Porém é sabido que as características formais repertoriadas acima: 1. Podem ser imitadas, produzidas deliberadamente para obter um “efeito do real” cinematográfico [...] 2. Podem ser colocadas a serviço de um cinema de ficção. (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 59).

Esse é um ponto bastante relevante para a análise filmica desenvolvida mais adiante, na qual veremos como estes elementos contribuem para criar o efeito do real no filme analisado.

3.2 END OF THE WICKED

“End of the Wicked”³² foi lançado oficialmente no ano de 1999. Tendo como roteirista e produtora executiva Helen Ukpabio, líder religiosa bastante conhecida e influente no país - e que também interpreta uma das personagens do filme - a obra rapidamente ganhou notoriedade. Além de sua distribuição nas bancas de DVD, o filme foi veiculado nas emissoras locais de TV diversas vezes, tornando-se uma obra amplamente conhecida na Nigéria cristã.

Figura 8 – Cartaz de divulgação do filme



Fonte: <http://undercine.com/nollywood-movies-nigeria-cine-low-cost>

³² Registro IMDB: <http://www.imdb.com/title/tt0906000/>

No cartaz de divulgação do filme (figura 8), já temos alguns elementos interessantes a serem analisados. Apesar de ser um filme assumidamente de teor cristão, toda a ênfase é conferida aos poderes do mal. A figura de Belzebu, curiosamente branco e de cavanhaque vermelho-sangue, apresenta-se ameaçadora, controladora e raivosa, situada em posição de destaque no centro do cartaz e representada em tamanho maior do que os outros dois personagens humanos. Ele está vestido de preto. Suas mãos abrangem todo o espaço horizontal e estão posicionadas acima das cabeças dos outros dois, sugerindo seu poder de opressão e controle sobre os humanos. Raios saem de suas mãos em direção a uma cabeça macabra, com chifres e dentes afiados, que representa os espíritos do mal que agem a seu serviço e sobre os quais exerce autoridade e domínio. Acima dele, um cão e uma coruja, animais relacionados à bruxaria, um de cada lado. Abaixo, na esquerda, temos a representação de uma das personagens principais do enredo, a bruxa “*Lady Destroyer*”. Interessante notar que a forma como ela foi representada no cartaz corresponde a um momento do filme em que, a seu pedido, ela ganha de Belzebu o poder de violentar sexualmente sua nora com um pênis de tamanho exagerado que aparece magicamente em seu corpo. Isso acontece em apenas um instante do filme, mas foi escolhido para figurar no cartaz. Uma das características bastante conhecidas do cristianismo evangélico pentecostal está relacionada a um forte moralismo conservador principalmente na esfera da sexualidade, o que deixa patente o desejo da autora de, já no cartaz, causar choque e polêmica em seu público. E então, finalmente, como último elemento na hierarquia visual, ocupando uma pequena parte do espaço no canto direito e contrapondo-se à figura da bruxa, está a representação de um pastor orando de bíblia na mão, pastor esse que não corresponde a nenhum dos personagens do filme. Pastor e bruxa são representados do mesmo tamanho, com as mesmas cores, em lados opostos, como faces da antiga e eterna dicotomia do bem contra o mal. Veremos mais adiante que, no filme, a religião evangélica-pentecostal é apresentada como a única proteção efetiva contra os poderes da bruxaria. Mas no cartaz-teaser não se apresenta garantia de nada. Ou seja, por mais que no filme fale-se em Deus, a clara ênfase do cartaz está no mal, na bruxaria, nos demônios, na violência, no escândalo, no medo. A fé está lá, no cantinho, tentando resistir como pode aos devastadores e incontroláveis poderes da bruxaria demoníaca.

Ficha Técnica

Título: End of the Wicked

Ano de lançamento: 1999

País: Nigéria

Línguagem: Inglês

Duração: 94 min.

Classificação: 18 anos

Produtora: Liberty Films

Gênero: Horror

Diretor: Teco Benson

Roteiro: Teco Benson, Helen Ukpabio

Atores principais:

Charles Okafor.....Chris

Hilda Dokubo.....Stella

Alex Usifo Omiagbo.....Belzebu

Patience Oseni.....Mãe de Chris

Larry Okon.....Morgan

Mary Ushie.....Stephanie

Helen Ukpabio.....Pastora

Ramsey Nouah.....Emeka

Elizabeth Akpabio.....Tina

Iniobong Ukpabio.....Mercy

Mfonido Ukpabio.....Dave

Kanu Unoaba.....Tempest

Abasiofon.....Junior

Trata-se de um longa-metragem de 94 minutos de duração. A direção é de Teco Benson. Helen Ukpabio é a produtora executiva e roteirista, além de também atuar no filme. Usualmente, a autoria de um filme é atribuída ao seu diretor, no caso, Teco Benson que também assina como co-roteirista. No caso de *End of the Wicked*, porém, parece-nos mais acertado atribuir a autoria à Helen Ukpabio, por três motivos:

1. A mensagem do filme é inequivocamente baseada em sua pregação como pastora pentecostal.

2. Ukpabio se coloca claramente como autora do filme nas entrevistas que concede (algumas das quais foram abordadas em capítulo anterior) e

3. Ela participa de todas as etapas de produção, garantindo que o resultado final esteja plenamente de acordo com sua concepção, como fica claro nesse trecho da entrevista (já abordada anteriormente) concedida ao pesquisador Onookome Okome³³:

[...] estou sempre lá, porque eu posso sempre dizer o que eu quero de uma cena em particular para que ela seja como eu gosto. Eu sempre posso dizer: 'Ah, eu não quero isso' ou 'esse é o jeito que eu quero'. Meu trabalho não está terminado depois de escrever o roteiro. Eu sigo o processo de filmagem por toda parte. Na verdade, eu ajudo a produzi-lo da mesma forma." (OKOME, 2007. Tradução nossa.)

Essa questão da autoria fica tão evidente que todas as menções ao filme encontradas em outras publicações no decorrer dessa pesquisa fazem menção a Helen Ukpabio como autora da obra, e não Teco Benson.

A estética visual do filme, em muitos aspectos, é determinada pelo modo de produção rápida e de baixo orçamento comuns à grande média dos filmes nigerianos. Como visto em capítulo anterior, *Nollywood* funciona em ritmo de produção industrial e um filme de longa-metragem comumente é captado em uma semana de gravações. É uma fábrica de filmes que depende da alta produtividade para continuar existindo. Não há tempo nem dinheiro para efeitos especiais complexos e de alta qualidade técnica, para construção de cenários, direção de fotografia criativa e bem trabalhada, movimentos de câmera que exijam equipamento especializado, pós-produção elaborada. A captação de som direto é comprometida pela precariedade técnica que não permite uma adequada mixagem entre diálogos e demais ruídos presentes na cena. A definição das imagens de *End of the Wicked* é limitada pela baixa qualidade do equipamento de captação. O filme foi lançado em VHS, sistema de vídeo que não possibilita mais do que 350 linhas de resolução vertical e é bastante sujeito a ruídos,

³³ Professor da cadeira de Literatura e Cinema Africanos da Universidade de Alberta/Canadá.

distorções e instabilidade de cor, imagem e som.

Podemos perceber no filme a estrutura básica do cinema clássico hollywoodiano, conforme David Bordwell (1996; 2005; 2006), com três momentos bem definidos: começo (os espíritos de bruxaria planejando e agindo contra os personagens humanos do filme, que até então viviam em harmonia), meio (as desgraças na vida de Chris Almadi, o aparecimento da pastora pentecostal, a conversão de Stella e a resistência aos poderes da bruxaria) e fim (o triunfo da religião cristã pentecostal contra os poderes da bruxaria e a morte da bruxa principal). Ainda de acordo com a estrutura clássica proposta por Bordwell (1996, p. 159), percebemos uma situação inicial de equilíbrio (as famílias unidas, seus membros saudáveis e financeiramente estáveis), que é quebrada com o aparecimento de uma perturbação gerando conflito (a ação dos bruxos gerando doença, desunião e crise financeira) e a solução final, com a derrota da bruxa principal e a revelação da verdade em público. A história é centralizada em um personagem principal e é nítida a construção e reforço de uma mensagem moral. Bordwell destaca ainda como característica da estrutura clássica a narrativa baseada em forte causalidade: são as ações dos personagens principais, com suas características bem definidas, que geram os acontecimentos que vão passo a passo apresentando o conflito principal.

Encontros, *deadlines*, densa construção causal das cenas, um equilíbrio entre faixas de conhecimento estreitas e outras mais amplas, passagens de maior abrangência equilibradas com outras menos autoconscientes - essas técnicas narrativas trabalham juntas para criar a textura distintiva do filme de Hollywood. Cada cena tem uma ligação com uma cena anterior, tem um objetivo a longo prazo [...] O filme clássico procura dar a cada cena um interesse propulsor. O resultado é um estável e um poderoso corpo de convenções formando virtualmente todos os filmes (Bordwell, 2006, p. 50. Tradução nossa).

É novamente o que encontramos na estrutura narrativa de *End of the Wicked*, com suas cenas bem amarradas apontando desde o início na mesma direção e que vão construindo gradativamente a mensagem final da obra.

Para desenvolvermos a análise do filme, partiremos de uma leitura da obra como um todo, buscando porém identificar os aspectos estéticos e comunicacionais relevantes em uma análise mais detalhada de quatro momentos que consideramos

fundamentais na construção da narrativa e para a compreensão da história: (1) As sequências iniciais, onde se apresentam os poderes demoníacos que atuarão durante toda a trama e suas formas de ação entre os humanos; (2) as sequências onde a ação e o tema bruxaria se concentram de maneira mais enfática nos personagens infantis; (3) a ação da pastora pentecostal, personagem interpretada por Helen Ukpabio, que combate com sucesso os poderes das trevas e (4) o desfecho da história na sequência final.

Na descrição da narrativa, não serão abordadas todas as cenas do filme, mas apenas as ligadas mais diretamente ao seu eixo principal. Por haverem sido capturados a partir da digitalização de uma fita de VHS, os frames expostos no trabalho apresentam baixa definição de imagem.

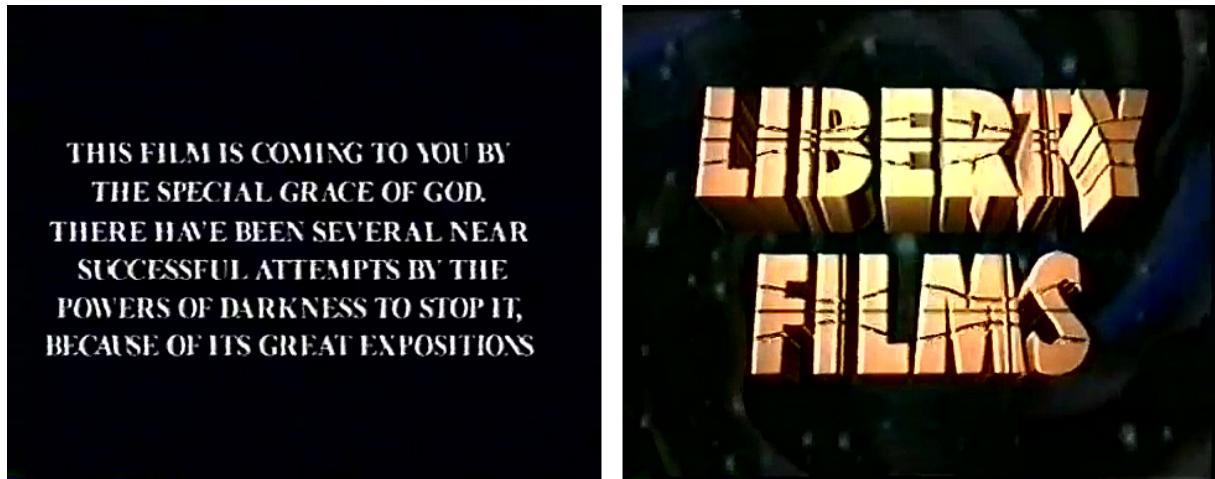
3.3 SEQUÊNCIAS INICIAIS – O SUBMUNDO DOS BRUXOS

Antes mesmo do primeiro plano ser exibido, algumas informações importantes nos são dadas na tela. Em primeiro lugar, vemos sobre fundo preto, o seguinte texto: “Este filme está chegando até você pela graça especial de Deus. Por tratar-se de uma grande exposição, muitas tentativas feitas pelos poderes das trevas para impedi-lo quase foram bem-sucedidas.”³⁴ (figura 9a). O texto ganha ênfase ao ser escrito na tela lentamente, linha a linha. Não há som nesse momento. Uma trilha sonora de suspense passa a ser ouvida a partir de então, enquanto a vinheta da produtora “Liberty Films” é exibida (figura 9b). O espectador está nesse momento sendo preparado para decodificar a mensagem do filme de maneira acrítica. Está recebendo seus primeiros “ponteiros interpretativos”. Antes mesmo de assistir à primeira cena do filme, já recebe a sugestão de que a obra que está prestes a assistir é um presente de Deus, uma mensagem divina contra os poderes das trevas, poderes esses que, segundo os autores da obra, não tinham interesse algum na divulgação dessa mensagem-filme e por isso agiram no sentido de impedir sua realização e veiculação. Essa última afirmação

³⁴Tradução nossa.

procura agregar valor e credibilidade à mensagem. Os poderes das trevas não tentariam impedir algo que não fosse realmente relevante. Ao mesmo tempo, reforça a autoridade espiritual da autora do filme, pastora-líder da *Liberty Gospel Church*, afinal, o filme está sendo exibido a despeito dos esforços demoníacos contrários.

Figuras 9a e 9b – Telas de abertura



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

Na sequência, outro texto sobre fundo preto: "HELEN UKPABIO – Séries expositórias". Novamente temos aqui uma indicação sobre como se espera que a mensagem do filme seja interpretada pelo observador. Embora trate-se de uma obra ficcional, o filme é apresentado como uma “exposição”. A definição de “expor” está diretamente ligada à idéia de mostrar algo que esteja oculto. Grace Kumwenda, escrevendo a respeito dos filmes nigerianos evidencia a importância da utilização do termo:

Em *End of the Wicked*, por exemplo, a câmera funciona como um instrumento que expõe o que está se passando no reino da bruxaria. Em essência, nenhum olho humano que não seja parte da multidão pode testemunhar esses atos, no entanto a câmera os testemunha e os expõe. Nesse gênero de filmes, portanto, a exposição é em essência um elemento vital da narrativa (Kumwenda, 2007, p. 68. Tradução nossa).

Em sua análise sobre os vídeos populares em Ghana, Meyer também aborda o

conceito de exposição presente nos representantes do gênero “filmes-aleluia”. Helen Ukpabio é bastante conhecida em todo o país como uma bem-sucedida pregadora pentecostal especializada no tema “bruxaria”. Seu nome, aliado à classificação “séries expositórias” confere legitimidade à mensagem apresentada. E então finalmente o título do filme (figura 10). *Fade out*³⁵.

Figura 10 – Telas de abertura



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

No primeiro momento, veremos os preparativos para o surgimento do conflito principal da narrativa. Em primeiro lugar a apresentação gradual dos poderes obscuros da bruxaria. Logo em seguida, a apresentação das principais personagens que vivem com suas famílias numa situação de harmonia, saúde e estabilidade financeira. O encontro dos dois mundos estabelece o conflito que deverá ser solucionado no final do filme.

*Fade in*³⁶. Durante as três primeiras cenas do filme, os créditos iniciais são exibidos sobrepostos às imagens. Na primeira cena, temos uma sequência de dois planos de uma câmera subjetiva³⁷ deslocando-se por uma floresta, exibindo vegetação

³⁵ Termo técnico que indica um esmaecimento gradual da imagem, normalmente terminando em uma tela preta.

³⁶ Termo técnico que indica um surgimento gradual da imagem, normalmente a partir de uma tela preta.

³⁷ Câmera que apresenta as imagens do ponto de vista de algum dos personagens do filme.

e árvores que passam velozmente pelo campo de visão e criando um breve momento de suspense que desperta interesse e curiosidade no espectador (figura 11). A trilha sonora é tétrica. Inicia com gemidos fantasmagóricos em um *loop* constante a partir do primeiro plano. A partir do segundo, soma-se a esses gemidos uma espécie de mantra repetido exaustivamente por vozes que parecem de crianças.

Figura 11 – Sequência inicial



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

Na segunda cena, uma sequência de quatro planos mostra bruxos e bruxas voando sobre um céu azul repleto de nuvens. Em dois momentos, uma bruxa diferente é exibida em primeiro plano, olhando para a câmera com um sorriso maquiavélico enquanto voa (figura 12). Não se sabe então quem são esses seres voadores nem para onde estão indo.

Figura 12 – Sequência 2: Créditos iniciais



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

No corte para a próxima cena, um trovão interrompe a trilha sonora anterior. Os oito seres chegam descendo do céu, um a um, a uma clareira na floresta onde há um trono vazio e alguns caldeirões e pousam em pé lado a lado em semicírculo ao redor dos caldeirões e de frente para o trono vazio. Estão todos vestidos de preto. Depois de pousarem, cada um deles é mostrado individualmente em um enquadramento frontal em primeiro plano. São dois homens, um menino e cinco mulheres, todos apresentando deformidades, tiques e cicatrizes semelhantes às de queimaduras. No áudio, uma trilha de suspense e sons de descargas elétricas e trovões. Belzebu, o bruxo-mestre, então aparece num estrondo, cercado de fumaça, com os braços abertos. A trilha cessa. Após breve silêncio, Belzebu fala com voz gutural forte e grave. Ordena que os seres transformem seus “gloriosos corpos”. Os seres então transmutam-se em animais e, obedecendo às ordens de Belzebu, vão ao encontro dos humanos, buscar sangue para encher os “bancos de sangue” num prazo de 24 horas (figura 13). *Fade out.*

Estas primeiras sequências apresentam ao espectador o mundo dos espíritos, das bruxas e demônios. Para o observador crédulo, o filme, apresentado como parte de uma “série expositiva” da famosa pastora Helen Ukpabio, apresenta o *modus operandi* do mundo espiritual invisível. O que se ouve nas pregações ganha forma, cor, textura, som, movimento e poder de convencimento, conforme abordaremos mais adiante.

Figura 13 – Sequência 3: Os bruxos na floresta



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

Para o observador acostumado a um cinema de ficção moderno com uma linguagem cinematográfica bem desenvolvida e efeitos visuais de última geração, cenas como as apresentadas em “*End of the Wicked*” podem parecer risíveis. O efeito de *chroma-key*³⁸ que coloca os atores “recortados” sobrepostos a imagens de um céu repleto de nuvens na cena 2 é utilizado numa composição pobre, que não respeita proporções ou perspectiva. Os efeitos de *morph*³⁹ responsáveis pela transmutação dos personagens em animais na cena 3 são simplórios. A maquiagem responsável pelas deformidades nos seres demoníacos é caricaturizada, carente de realismo. Não há movimentos de câmera elaborados, a iluminação é básica, sem dramaticidade. Em alguns momentos posteriores do filme, vemos a sombra do operador de câmera projetada na cena. Os planos são óbvios, a atuação é questionável. O público nigeriano, entretanto, conhece as limitações de sua indústria de cinema e as recebe com tolerância. Para o padrão médio de *Nollywood*, os aspectos técnicos de produção de “*End of the Wicked*” impressionaram à época de seu lançamento. Além disso, podemos perceber como muitos códigos estabelecidos da linguagem cinematográfica são bem utilizados na construção da narrativa. Tobias Wendl, da Universidade de Bayreuth, em artigo analisando os filmes de horror em Gana e na Nigéria, afirma que, comparativamente à média dos filmes nigerianos, “‘*End of the Wicked*’, de Helen Ukpabio, é um filme muito sofisticado tecnicamente, cheio de suspense, efeitos especiais espetaculares gerados por computador e trilha sonora maravilhosa.”⁴⁰ (WENDL, 2007).

Apesar de toda a precariedade técnica, a mensagem do filme começa a ser transmitida desde os primeiros minutos com eficiência não apenas através da compreensão cognitiva do enredo apresentado, claramente doutrinário, mas também (e talvez muito mais) pelo efeito de estesia que vai se construindo, pela experiência estética gerada por meio do conjunto de nuances da obra. O avanço das teorias da

³⁸Técnica de processamento de imagem que permite isolar personagens gravados contra um fundo homogêneo de cor pré-definida, mais comumente o verde ou o azul, para inseri-los sobrepostos a outra imagem.

³⁹Efeito de fusão entre duas imagens em que uma assume a forma da outra, enquanto a segunda vai se sobrepondo à primeira.

⁴⁰Tradução nossa.

semiótica, que outrora se fixavam muito mais no caráter cognitivo das obras analisadas, levou a que se abrisse atualmente mais espaço para o estudo do sensível, dos conteúdos passionais, daquilo que mais se sente do que se comprehende (Greimas, 2002). Os seres deformados, a trilha sonora dramática e os efeitos de áudio grotescos, os olhares perturbados dos personagens, a imagem mal-acabada, o ruído, causam sensações. Mesmo que de rejeição e repugnância. E se suscitam rejeição ou repugnância é porque afetam, geram reação, influenciam, comunicam. Em outras palavras, provocam uma experiência estética.

Em sua obra “Crítica da Faculdade de Julgar”, Immanuel Kant (1993) trabalha as definições das categorias estéticas do belo e do sublime, para ele conceitos apenas sustentáveis a partir de um “assentimento universal”. Na teoria kantiana, o belo emana harmonia entre imaginação e entendimento resultando em contemplação serena, confortável e prazerosa. “[...] ocorre sempre que estímulos ou emoções adulteram o juízo chamado a declarar bela uma coisa” (KANT, 1993, p.68).

Já o sublime é definido com algo muito para além de toda a sensoriedade, relacionado com o inatingível. Não é um superlativo do belo e sim uma categoria estética diversa dele. O belo diferencia-se do sublime em essência.

Este último é também muito distinto do primeiro por sua índole, visto que o belo implica diretamente um fomento da vida, sendo assim conciliável com os atrativos e com uma imaginação que brinca, enquanto o sentimento do sublime é um agrado que só se produz indiretamente, a saber: pelo sentimento de um impedimento momentâneo das energias vitais e do transbordamento mais intenso delas resultante; portanto, não parece que nessa emoção haja brincadeira, senão seriedade, na atividade da imaginação, e como o espírito não experimenta apenas atração, mas também desvio, em incessante alternância, o prazer que proporciona o sublime não contém tanto agrado positivo quanto admiração e respeito, quer dizer, merece ser qualificado de agrado negativo. (KANT, 1993, p.91, 92)

O sublime portanto não se refere a formas belas e harmoniosas. A admiração e o respeito também se fazem sentir a partir daquilo que não se pode classificar de belo. O sublime não está, como o belo, sujeito ao que se sente como bom e prazeroso. Não se trata de uma sensação leve. A atração gerada pelo sublime é dúbia e a admiração que o caracteriza pode ter como componente sentimentos negativos, como o medo. Um dos

exemplos narrados por Kant a respeito do sentimento do sublime são as forças da natureza, como afirma:

Rochedos audazes e proeminentes, por assim dizer ameaçadores, nuvens de trovões acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões na sua inteira força destruidora, furacões deixando para trás devastação, o ilimitado oceano revolto, uma alta queda d'água de um rio poderoso, etc., tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o espectáculo só se torna mais atraente, quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos estes objectos sublimes, porque eles elevam as forças da alma sobre a sua medida média e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente omnipotência da natureza. (KANT, 1993, p118).

Assim, para Kant o sublime comumente desperta sentimentos de agonia, medo, terror, espanto, em uma espécie de “prazer negativo”. Jean-Françoise Lyotard, analisando o conceito de pós-modernismo, encontra nas definições de Kant embasamento para afirmar que através do sublime as imperfeições, a deformação e a feiúra podem ser utilizadas na arte como forma de criar um “efeito-choque” onde “o monstruoso e o sem forma ganham o seu espaço porque podem ser sublimes” (LYOTARD, 1988. p 96-7).

Apesar de podermos reconhecer esse “efeito-choque” já nas primeiras cenas de *“End of the Wicked”*, a estética do filme não se encaixa no conceito do sublime. Kant, ao conceituar o sublime, faz uma ressalva; a de que a experiência estética do sublime frente a forças causadoras de medo e espanto tornar-se-á efetiva “contanto que, somente, nos encontremos em segurança” (KANT, 1993. p118). O público-alvo de *End Of The Wicked*, porém, não se encontra em segurança frente às forças da bruxaria. Ao menos não se sente seguro. O que o filme exibe é interpretado como uma realidade possível sobre a qual não há como exercer controle, gerando portanto medo real, como se pode concluir com base nos trabalhos de pesquisa publicados pela UNICEF citados anteriormente. As imagens em si não chegam a ser fortes. Qualquer filme de viés fantástico feito para adolescentes em Hollywood apresentará criaturas extremamente mais elaboradas e bem produzidas em sua forma e personalidade, com dramaticidade potencializada por efeitos visuais, iluminação, efeitos de áudio, planos e movimentos de câmera, todas as técnicas à disposição da construção da linguagem cinematográfica

empregadas em um nível inatingível para a indústria de baixo orçamento da Nigéria. Nesses filmes, mesmo o mal pode ser sublime. Mas o filme de Ukpabio não trata de conceitos, para seu público, fantasiosos. As criaturas mal-acabadas de *End of the Wicked* podem ser muito mais realistas, terríveis e assustadoras por não parecerem pertencer ao mundo da fantasia, por não habitarem cenários mágicos e desconhecidos, por não serem reveladas por meio de planos criativos e incríveis.

No prefácio de *Cromwell*, uma obra escrita para teatro, o poeta Vitor Hugo (1988) trabalha o que passou a ser considerada uma outra categoria estética, embora de definição ainda bastante controversa: o conceito de “grotesco”, que toma sobre si “todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. [...] É ele que será rastejante, luxurioso, guloso, ávaro, pérfido, enredador, hipócrita.” (HUGO, 2002, p.36). A partir de Vitor Hugo, diversas definições tem sido propostas para o que seria o tipo grotesco nas artes e na comunicação. Wolfgang Kayser, analisando o conceito apresentado por Vitor Hugo, afirma que “[...] grotesco é justamente contraste indissolúvel, sinistro, o que não deveria existir” (Kayser, 2003, p.64). Em outro momento de seu livro, Kayser amplia um pouco mais sua definição:

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável, aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e das formas e dissolve em suas ordenações. (Kayser, 2003, p.40)

É nesse contexto que *End Of The Wicked* se fundamenta. Os poderes da bruxaria se impõem sem pedir licença, manifestam-se na vida de personagens inocentes causando terríveis tragédias sem que esses tenham como prevenirem-se ou protegerem-se. As faces desfiguradas dos bruxos e bruxas riem e gargalham da tragédia e sofrimento infligidos aos personagens humanos por puro capricho cruel. As imagens grotescas permanecem presentes no decorrer do filme, até o último instante.

Nesses primeiros momentos do filme, apresentou-se ao observador os espíritos da bruxaria, relacionando-os fortemente ao mal, a poderes demoníacos. Na sequência da narrativa, o filme nos insere na vida cotidiana dos personagens, apresentando-nos a atuação desses espíritos junto aos humanos.

3.4 UMA BRUXA DENTRO DE CASA

Em um segundo momento, nos serão apresentadas as personagens principais do enredo. São duas famílias inicialmente sem qualquer relação entre si. *Fade-in*. Em um movimento de *travelling*⁴¹ vemos as luzes de várias casas acesas em uma noite escura, enquanto os últimos créditos são exibidos. A mesma trilha sonora fantasmagórica da primeira cena confere dramaticidade à sequência. Em uma fusão de imagens, vemos uma mulher deitada em sua cama, no interior de uma das casas (figura 14).

Figura 14 – Sequência 4: Créditos iniciais



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

A mulher olha fixamente para cima. Uma estranha luz se movimenta sobre seu corpo imóvel. A câmera vai se aproximando lentamente de seu rosto. O relógio na parede marca 1:00h da manhã. A câmera se aproxima mais. Olhos esbugalhados. Em outro aposento da casa, duas crianças começam a ficar agitadas enquanto dormem em suas camas, como se estivessem tendo um pesadelo (figura 15).

⁴¹Movimento de câmera em que a mesma desloca-se percorrendo um caminho linear reto ou curvo pré-definido, normalmente sobre trilhos.

Figura 15 – Sequência 5: A bruxa



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

No primeiro aposento, uma luz vinda de cima atinge o corpo da mulher. Seu espírito se desprende do corpo e é levado em direção ao teto. As crianças se agitam mais. O espírito atravessa o teto e a luz se desfaz (figura 16).

Figura 16 – Sequência 6: A bruxa



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

Nesse momento as crianças acordam gritando, muito assustadas. Em um terceiro quarto, a mãe das crianças acorda com os gritos e entra apressada no quarto dos filhos. Pergunta a eles o que aconteceu enquanto os abraça. Uma das crianças fala que alguém a estava assustando. A mãe os acalma (figura 17). *Zoom in*⁴² e *Fade out*.

Figura 17 – Sequência 7: Pesadelos das crianças



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

A próxima cena inicia em *fade in*. É dia, agora. Uma panorâmica⁴³ mostra a fachada da mansão onde os personagens da noite anterior residem. Na sala da casa, a família está reunida. O personagem masculino diz que eles precisam conversar sobre pesadelos e opressão. Conforme o diálogo se desenvolve, vamos compreendendo o papel de cada um na família. O homem chama-se Chris. Sua esposa (a mãe das crianças) Stella, mostra-se nervosa, dizendo que todas as noites as crianças são assombradas por pesadelos. A senhora cujo espírito saiu do corpo durante a noite é a

⁴² Não se trata exatamente de um movimento de câmera, uma vez que essa permanece parada, Mas a distância focal da objetiva é gradualmente aumentada de maneira a causar a sensação de aproximação.

⁴³ Movimento de câmera em que essa, sem deslocar-se, executa um giro em seu eixo vertical.

mãe de Chris. A família discute. Chris não aceita ser questionado, reafirma ser “o homem da casa”, aquele que paga todas as despesas e sustenta a todos e encerra o assunto mandando as crianças para seus quartos (figura 18).

Figura 18 – Sequência 8: Família de Chris



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

No reino das trevas, Belzebu está novamente reunido com seus servos demoníacos. As imagens apresentam mais dramaticidade do que na primeira vez que eles foram mostrados. Na situação anterior, vimos a luz difusa e bem-preenchida típica de um dia nublado. A partir desse ponto, todas as vezes que o reino de Belzebu for mostrado, será noite. A iluminação será bem contrastada, avermelhada, com sombras duras e intensas, em uma estética mais misteriosa e soturna, embora ainda simples e pouco elaborada. Uma das bruxas se aproxima e pede a Belzebu permissão para destruir completamente o casamento de seu filho, Chris. Então percebemos que a bruxa é a mãe de Chris, que no reino das trevas apresenta a aparência desfigurada. Outra bruxa diz a Belzebu que lhe trouxe de presente uma pessoa para iniciação. Todos bebem o sangue que trouxeram enquanto dançam. Um homem é trazido e Belzebu o

obriga a beber sangue enquanto coloca algo em sua mão. Uma luz vermelha é emitida a partir desse objeto e entra no estômago do homem⁴⁴. Belzebu então o batiza com um novo nome espiritual, “*Black Lizard*”⁴⁵, transformando-o em um bruxo terrivelmente mau. Autoriza-o a assumir toda a forma que desejar e converte seu coração em aço. E então ordena a ele que destrua a vida profissional de Chris. O bruxo recém-iniciado se curva, aceitando sua missão. Os demais bruxos gargalham (figura 19). Fusão para a próxima cena.

Figura 19 – Sequência 9: Lagarto Negro



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

⁴⁴ Na cultura tradicional da África central e ocidental, acredita-se que a “substância-bruxaria” localiza-se no abdômen dos bruxos. Ver PRITCHARD, 2005, p. 33-34.

⁴⁵ Tradução: Lagarto Negro

Em uma panorâmica⁴⁶, vemos uma casa grande, de dois pavimentos. A trilha é uma música calma e harmônica. No seu interior, Stephanie prepara uma injeção. Um homem aguarda, apoiado contra a parede, para receber o medicamento. No momento da aplicação, sobre um móvel da casa, surge magicamente uma coruja. A trilha sonora cessa. Câmera, em zoom-in enquadraria os olhos da coruja enquanto um efeito de áudio nos leva a perceber que ela está exercendo poder sobre a ação. O homem começa a se agitar e cai no chão, convulsionando. A mulher grita por socorro (figura 20). Seu marido, Morgan, entra às pressas no aposento. Juntos, em desespero, constatam que o homem está morto. Alguém bate à porta e Morgan vai atender. É Stella, esposa de Chris. Stephanie, chorando, conta o que aconteceu.

Figura 20 – Sequência 10: Coruja



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

Na cena seguinte, estamos novamente no reino de Belzebu, que pergunta aos presentes se há alguma acusação contra alguém em particular. *Lady Destroyer*, mãe de

⁴⁶Movimento de câmera onde está gira em seu eixo, que permanece fixo.

Chris, se apresenta, filmada em primeiro plano e em *contra-plongée*⁴⁷. Podemos perceber muito claramente, durante todo o filme, o uso da câmera em *plongée* e *contra-plongée* demarcando a hierarquia entre os personagens no “mundo espiritual”. Belzebu é visto sempre em *contra-plongée*, o que lhe confere maior importância e autoridade. Os bruxos, quando estão interagindo com Belzebu são apresentados em *plongée*, o que evidencia sua posição subalterna em relação a Belzebu. Mas esses mesmos bruxos interagindo com espíritos humanos, aparecem em *contra-plonée* enquanto os humanos estarão sendo filmados em *plongée*, o que reforça a posição de vulnerabilidade e servidão dos humanos com relação aos bruxos.

Lady Destroyer levanta acusações contra Chris Almadi, seu filho. Belzebu imediatamente ordena que Chris saia de seu corpo e venha até ele. Em sua cama, no mundo natural, Chris está tendo um pesadelo, sendo perseguido por personagens que lembram feiticeiros tradicionais. No quarto, a câmera vai se aproximando de Chris que se debate, enfatizando a agonia do pesadelo. A trilha sonora nesse momento é composta por instrumentos de percussão comuns aos rituais de feitiçaria. No sonho, Chris cai e os feiticeiros o alcançam. Chris grita e nesse momento temos um corte para o rosto de Belzebu em primeiro plano, ordenando que Chris apareça em sua presença e lançando um raio sobre um caldeirão de água fervente. Vemos fumaça e efeitos sonoros que remetem a um ronco grave e forte de um animal. Chris aparece saindo do caldeirão até a cintura. Um rápido julgamento acontece. *Lady Destroyer*, diz que o acusado é seu filho. As acusações contra ele se referem ao fato de ele ter sido sempre um bom filho e cuidado dela, suprindo todas as suas necessidades. Como evidências do cuidado do filho para com ela, mostra um par de sapatos e um prato de comida. Belzebu o considera culpado das acusações de ter assistido à sua mãe com comida, roupa e todas as coisas, por reconhecer nele o espírito de Deus e o sentencia a viver como um prisioneiro. Os demais demônios-bruxos em coro, ainda num plano *contra-plongée*, declararam: Vamos destruir sua vida! (figura 21). Chris, no mundo natural, não tem consciência do que se passou.

⁴⁷Plano em que a câmera encontra-se baixa em relação ao motivo enquadrado, conferindo a este maior importância e autoridade.

Figura 21 – Sequência 11: Pesadelo de Chris



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

Essa cena em particular tem grande relevância na construção dos conceitos religiosos trabalhados na narrativa do filme, ao deixar claro ao espectador que a ação demoníaca sobre a vida de uma pessoa não tem relação direta com bom ou mau comportamento. Pessoas boas, honestas e altruístas podem se tornar vítimas da ação de bruxos pela simples vontade destes de lhe causar mal e, portanto, todos são vulneráveis. Não há como prevenir-se por conta própria. Chris é um homem bom, no qual Belzebu percebe o “espírito de Deus”, mas não é convertido à fé evangélica pentecostal, e portanto totalmente vulnerável à ação do mal. Além disso, reforça-se no pesadelo de Chris a associação entre os poderes demoníacos e elementos reconhecidos da feitiçaria tradicional africana, situando essa última no lado do mal. Reforça-se ainda o suposto caráter demoníaco da bruxaria ao se estabelecer a dicotomia contrastante

entre esta e o espírito de Deus, situando-os em lados opostos da luta entre o bem e o mal. Além disso, reforça-se ainda o conceito alegado por pregadores pentecostais – entre eles a própria Helen Ukpabio - de que pesadelos são um dos sintomas da ação da bruxaria na vida de alguém.⁴⁸

3.5 AS CRIANÇAS-BRUXAS

Nos primeiros 18 minutos do filme, a ação ocorre basicamente entre adultos, embora um dos seres demoníacos tenha a forma de uma criança. Conforme já abordado, bruxaria é um tema muito comum nos filmes nigerianos. *End of the Wicked* destaca-se dentre os demais filmes de bruxaria principalmente pela maneira como apresenta a ação dos espíritos demoníacos entre crianças. A cena imediatamente sequencial ao julgamento de Chris no mundo espiritual, nos mostra crianças brincando harmoniosamente com uma bola em um gramado, enquanto outras assistem e conversam. Entre eles está “*Tempest*”⁴⁹, o menino-bruxo que atua desde as primeiras cenas junto a Belzebu. No mundo natural, ele tem a aparência de um menino como qualquer outro. *Tempest* começa a comer algo e logo divide com as demais crianças (figura 22). Fusão para a próxima cena.

Figura 22 – Sequência 12: Puf-pufs



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

⁴⁸ Ver UKPABIO, Helen. **Unveiling the Mysteries of Witchcraft**. 1999

⁴⁹ Tradução: Tempestade

Consideramos as próximas sequências como as mais significativas com relação ao fenômeno da estigmatização de crianças nigerianas, o que justifica uma análise mais detalhada desse trecho. Na cena anterior, a princípio trivial, vemos crianças comendo doces (conhecidos como “puf-pufs”) oferecidos pelo menino-bruxo. Em uma fusão lenta, indicando passagem de tempo, passamos para uma cena noturna e uma panorâmica nos mostra as luzes do povoado acesas durante a noite escura, em plano geral. A trilha sonora, na cena anterior harmônica e alegre, torna-se agora macabra novamente. Fusão para o quarto de Mercy, filha de Chris, que está dormindo. Mercy é enquadrada inicialmente em primeiro plano, um plano intimista. Ela está dormindo tranquilamente. A câmera, em *zoom out*, abre gradativamente o enquadramento contextualizando o ambiente. Uma voz ao longe grita repetidamente a palavra “puf-puf” (o doce que foi oferecido às crianças na cena anterior). É um grito forte e longo: “Pããããããããf-pãããããããããããããff”. Corte para o rosto tranquilo de Mercy em primeiríssimo plano. A voz continua, cada vez mais alto, como se chamassem Mercy. Corte para um plano mais aberto, mostrando toda a cama onde Mercy está dormindo. O espírito de Mercy sai do corpo e, caminhando, atravessa a parede do quarto (figura 23). Corta para tela negra.

Figura 23 – Sequência 13: O chamado de Mercy



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

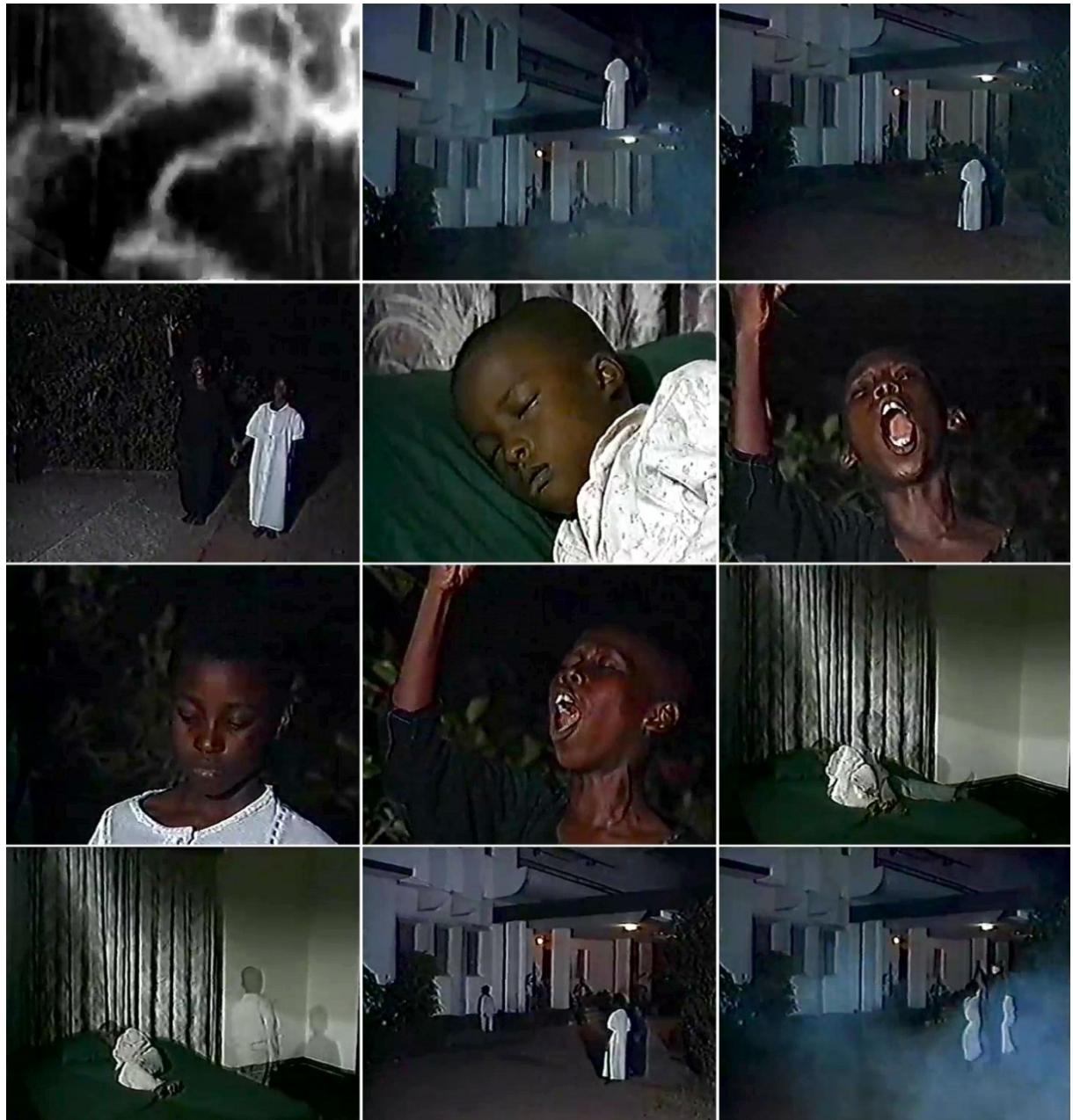
O menino-bruxo, de mão dada com Mercy, vem descendo rapidamente do céu negro em meio a trovões e raios e pousa em frente à casa de Stephanie⁵⁰. A câmera acompanha o movimento dos personagens até chegarem ao chão. Ele está todo vestido de negro, ela de branco. A cor das roupas das crianças é usada no decorres do filme como mais um dos elementos significantes relacionados ao bem e ao mal. As crianças que estão sendo “recrutadas” aparecem vestindo branco até o momento em que passam pela iniciação no mundo dos demônios. A partir de então, vestem-se também de negro.

Corte para plano conjunto frontal. O menino-bruxo ergue a mão e começa novamente a gritar repetidamente a mesma palavra. Dave, filho de Stephanie, em primeiro plano, é mostrado dormindo em seu quarto. Corte para o menino-bruxo gritando em primeiro plano do lado de fora da casa. Corte para Mercy em primeiro plano, ao lado do menino-bruxo, de olhos baixos e inexpressiva. Dave, mostrado em plano inteiro, continua dormindo em sua cama. A voz, agora em *of*, continua gritando enquanto vemos Dave dormindo: “Pããããããããf-pãããããããããããããããããff”. O espírito de Dave finalmente sai do corpo, levanta-se e atravessa a parede saindo do quarto. Do

⁵⁰Amiga de Stella (esposa de Chris).

lado de fora, Dave vem caminhando lentamente em direção ao menino-bruxo e à Mercy, em plano conjunto. O pequeno bruxo pega os dois pela mão, sai voando em direção ao céu escuro e desaparece em meio a fumaça, raios e trovões (figura 24).

Figura 24 – Sequência 14: O chamado de Dave



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

No mundo das trevas, o julgamento de Chris continua. Seu espírito está ali presente, imóvel, inexpressivo, ajoelhado. Os bruxos estão todos em pé ao seu redor. Belzebu, mesmo sentado, está mais alto que todos. O ângulo de tomada da câmera, ao

enquadrar os personagens, reforça essa “hierarquia”. Chris é enquadrado sempre em *plongée*. Belzebu, sempre em contra-*plongée*. Os bruxos, em *plongée* quando olhando para Belzebu e em contra-*plongée* quando olhando para Chris. Belzebu declara que Chris é seu prisioneiro e ordena aos demais bruxos que cada um deles profira uma maldição contra Chris. Os bruxos se apresentam um por um, todos enquadrados em primeiro plano e em contra-*plongée*, o que lhes reforça o caráter ameaçador. A primeira se apresenta como “*Bag of Wickedness*”⁵¹ e diz que vai acabar com os negócios de Chris em 6 meses. Ela fará as coisas ficarem tão complicadas que será impossível resolvê-las. “*Scorpion*”⁵², outro bruxo, afirma que trará ódio e confusão para sua família de modo que Chris não tenha mais paz em seu casamento. A bruxa “*Bitterness*”⁵³, por sua vez, diz que trará a Chris uma vida amarga, sem descanso, repleta de desgraças. O próximo é “*Tempest*”⁵⁴, o menino-bruxo, que amaldiçoaria Chris com toda a sorte de problemas e afirma que fará com que sua vida não tenha significado. A bruxa “*Torture*”⁵⁵ diz que trará sobre Chris miséria dia e noite. A cada nova maldição, todos os bruxos e bruxas gargalham maldosamente (figura 25).

⁵¹ Tradução: Saco de maldade

⁵² Tradução: Escorpião

⁵³ Tradução: Amargura

⁵⁴ Tradução: Tempestade

⁵⁵ Tradução: Tortura

Figura 25 – Sequência 15: O chamado de Chris



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

Belzebu então chama novamente *Tempest*, o menino-bruxo que visitou Mercy e Dave durante a noite. *Tempest* se apresenta dizendo ter trazido cinco novas crianças para iniciação. Essas crianças tornaram-se bruxas por terem comido os “puf-pufs” que ele lhes ofereceu. Uma delas é filha de Chris Almadi, diz *Tempest*. Belzebu ordena que lhe tragam a menina, que ainda está vestida de branco, e a amaldiçoa.

Tempest se reúne com um grupo de crianças recém iniciadas, incluindo Dave e Mercy. Elas agora estão todas também de roupas negras. Algumas já possuem deformidades e cicatrizes no rosto, semelhantes às dos demais bruxos, mas mais sutis (figura 26).

Figura 26 – Sequência 16: Crianças iniciadas



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

Os espíritos das crianças, agora “contaminados” com um espírito de bruxaria, recebem novos nomes e missões específicas. Importante lembrar que um dos signos mais intensamente presentes na vida de alguém é justamente o nome que o designa. O nome próprio possui forte dimensão simbólica em relação à individuação, muitas vezes com caráter determinante em termos de auto-percepção (CRUZ, 2006, p. 63). Dave, filho de Stephanie, recebe o nome de “Darkness”⁵⁶. Sua missão será a de drenar a saúde, o dinheiro e a felicidade das pessoas (figura 27).

Figura 27 – Sequência 17: Trevas



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

⁵⁶ Tradução: Trevas.

A pequena Mercy, filha do personagem Chris Almadi, recebe o nome espiritual de “*Mistake*”⁵⁷. Sobre ela é invocado o espírito de teimosia, roubo, falta de interesse na escola, malandragem, maldade, más companhias e o poder da destruição. A missão recebida é de roubar eletrônicos, quebrar pratos, copos e causar febres e doenças nas outras crianças da casa (figura 28).

Figura 28 – Sequência 18: *Mistake*



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

Ao analisarmos as missões dadas às crianças-bruxas, poderemos perceber que:

- (1) parte dessa missão está relacionada a atitudes e questões comportamentais que podem ser facilmente identificadas na rotina das crianças: roubo, falta de interesse na escola, andar em más companhias, quebrar pratos e copos.
- (2) Outra parte da missão implica ação sobrenatural que, apesar de causar males

⁵⁷ Tradução: Erro

reais e identificáveis, não é passível de ser identificada na criança supostamente geradora do mal: drenar a saúde, o dinheiro (referindo-se a causar problemas financeiros, prejuízos matérias, desemprego - algo distinto de roubar) e a felicidade, causar febres e doenças.

(3) Ambas são partes de uma mesma missão. O mesmo indivíduo causador das ações sobrenaturais não identificáveis é também o que apresenta um comportamento pré-determinado e identificável. Ou seja, em lares onde ambos os elementos são encontrados, fica estabelecida a relação causal entre eles.

Em relação à questão comportamental, tratam-se de práticas, acidentes, ou incidentes comuns à maioria das casas onde há crianças principalmente em idade escolar. A porta de entrada de todo o mal se apresenta a partir de agora potencialmente nas figuras de crianças aparentemente inocentes. Crianças comuns, como as que brincam nas ruas do bairro, como os colegas de escola dos filhos dos espectadores do filme. Crianças como os próprios filhos dos espectadores. Crianças que quebram pratos ou copos, que apresentam falta de interesse na escola, que pegam sem permissão objetos da casa, que tem irmãos que adoecem, que tem febre, que choram à noite por causa de pesadelos, que tem pais infelizes e com problemas conjugais ou financeiros.

A influência que esse trecho do filme pode exercer em crianças e adultos que o assistem pode ser exemplificada através texto abaixo, transcrição de parte de uma entrevista captada em vídeo, concedida por Leonardo Santos, diretor da ONG *Way To The Nations* na Nigéria, que trabalha no resgate de crianças acusadas de bruxaria. A entrevista foi realizada em frente à casa de Manndu, a menina citada na introdução desse trabalho.

Leonardo está explicando o contexto que levou à acusação de Manndu:

Ela (Manndu) acordou um dia, talvez um maldito dia, com fome. Reclamou de fome de manhã e a avó dela perguntou: mas por que você está com fome, você comeu ontem à noite. E aí ela deu uma resposta muito estranha, provavelmente baseada em um filme que ela já havia assistido. [...] E aí ela disse que durante a noite tinha acordado e em espírito saiu para a floresta e atravessou a parede e o corpo dela tinha ficado na cama. A avó achou aquela história toda maluca mas, pensa só, essa menina tinha 12 anos de idade e

falou uma coisa dessas, que descreve exatamente o filme mais horrível que já fizeram aqui nesse país e que está causando tanta desgraça aqui. Aí então a avó compartilhou a história com outros e muita gente começou a achar que ela era bruxa de verdade na vizinhança e aí colocaram ela na rua (SANTOS, Leonardo. Depoimento concedido a Dátames A. Egg Segundo. Eket, 09 de maio de 2012).

A partir desse ponto da narrativa, o que vemos são desgraças acontecendo entre aqueles que convivem com as crianças contaminadas pela bruxaria. Morgan, pai de Dave, passa a ter um sério problema de coluna. Chris perde o principal cliente em sua empresa e tem uma forte discussão com Stella, sua esposa. Sua mãe (*Lady Destroyer*) o leva para uma consulta com um curandeiro tradicional, mas os problemas se agravam ainda mais.

No mundo das trevas, Dave leva para *Tempest* objetos de seu pai. *Tempest* coloca esses objetos em um pequeno caldeirão e pronuncia sobre ele algumas palavras mágicas. Ordena então que o espírito de Morgan apareça. Ao comando de *Tempest*, Morgan aparece em um raio vermelho e se ajoelha, amedrontado. *Tempest* então ordena que os olhos de Morgan saiam de suas órbitas. Enquanto os olhos de Morgan, que grita em desespero, caem para dentro do pequeno caldeirão, as demais crianças-bruxas gargalham. Morgan então acorda no mundo natural, assustado. Seu olhos estão aparentemente normais, mas ele está irreversivelmente cego (figura 29).

Figura 29 – Sequência 19: Morgan cego



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

Em nova audiência no mundo das trevas, *Lady Destroyer* faz um pedido a Belzebu. Ela diz que para destruir o casamento de seu filho, ela quer fazer amor com a esposa dele, usando um “órgão masculino”. Belzebu ordena que ela bata em seu próprio lombo três vezes. Ao obedecer, um enorme pênis aparece em seu corpo. Todos riem (figura 30).

Figura 30 – Sequência 20: Pênis mágico



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

Tempest e *Lady Destroyer* proferem mais maldições contra Chris. Os problemas de Chris continuam aumentando. Um importante negócio fracassa, ele tem um

princípio de infarto. Durante uma briga em um jogo de futebol entre crianças, seu filho Júnior, irmão de Mercy, é morto com um simples empurrão (figura 31).

Figura 31 – Sequência 21: Morte de Júnior



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

Chris recebe em casa a notícia da morte do e vai às pressas até o campo de futebol. A última cena termina com um plano-sequência acompanhando os movimentos de Chris com enquadramento variando entre plano-conjunto e primeiro-plano nos instantes em que a interpretação exibe maior dramaticidade (figura 32).
Fade out.

Figura 32 – Sequência 22: Chris chora a morte do filho



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

Fade in. Stella está dormindo em seu quarto. *Lady Destroyer* magicamente aparece dentro do quarto, ao lado da porta fechada. A trilha sonora é composta por sons graves e fantasmagóricos. Em uma câmera subjetiva, caminha até a cama enquanto observa Stella dormindo e retira o cobertor. Corta para plano conjunto. Bate três vezes em seu lombo, conforme Belzebu havia lhe instruído, e o pênis aparece em seu corpo. Ela então deita sobre Stella e a estupra com movimentos fortes e violentos. Stella parece acordar e perceber horrorizada o que está acontecendo, vendo o rosto de sua sogra que mistura raiva e prazer. Mas isso ainda ocorre no mundo espiritual. Logo em seguida Stella realmente acorda gritando sozinha no quarto, como se tudo não passasse de um pesadelo. Mas então grita de dor e percebe o sangue nos lençóis entre suas pernas. A cena termina com Stella chorando em desespero, com as mãos na cabeça, vendo o sangue nos lençóis enquanto uma trilha tensa de suspense reforça a gravidade do momento (figura 33).

A simbologia presente nessa cena é forte, relacionando o ato à possessão demoníaca. O estupro pressupõe penetração forçada, relaciona-se ao ato de possuir contra ou em detrimento da vontade do outro. É ato especialmente violento uma vez que torna inegavelmente explícitos a excitação e o prazer experimentados na violência

contra alguém, no mal causado, no domínio, no poder sobre outro indivíduo, no gozo alimentado pelo sofrimento da vítima. No estupro planta-se a semente resultante da violência no interior de outra pessoa contra a sua vontade, semente da qual a vítima não poderá se livrar e que possivelmente lhe trará consequências posteriores.

Fade out.

Figura 33 – Sequência 23: Estupro de Stella



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

Na próxima cena, a empregada da casa, limpando os móveis, recebe um choque elétrico e também morre. Em decorrência disso Chris é preso. A esposa de Morgan, que está cego, decide deixá-lo e vai embora de casa. Morgan então suicida-se com uma faca na frente de seu filho Dave. Chris, na cadeia, é informado que para ser solto

precisa pagar uma indenização milionária à família da empregada morta, o que termina de destruir sua situação financeira. Desemprego, cegueira, doenças, miséria, pesadelos, medo, crises conjugais, casamento desfeito, acidentes e morte são os resultados diretos da influência maligna dos pequenos personagens “contaminados” com bruxaria sobre seus familiares, vizinhos e amigos.

De volta em casa após pagar a indenização e ser solto, Chris recebe a visita de sua irmã, Tina, e seu cunhado, que vem de outra cidade para passar algum tempo. Por ação de *Lady Destroyer*, autorizada por Belzebu, os problemas continuam a aparecer. O carro de Chris quebra. Tina tem pesadelos e acorda com um sangramento inexplicado. A pequena Mercy apresenta um comportamento estranho, com pequenas mentiras e falta de educação ao falar com seus tios, o que irrita muito a seus pais. A narrativa do filme indica que o mal comportamento da criança é decorrência do seu envolvimento com a bruxaria. Chris e Stella não sabem mais o que fazer diante de tantos problemas e desgraças, quando então recebem a inesperada visita de uma desconhecida.

Um fator que chama a atenção nessa parte da narrativa é a (pouca) importância dada à morte do filho de Chris e Stella. Chris chora desesperado quando encontra o filho morto, mas o assunto se encerra ali. Não há velório ou enterro. Não vemos Stella, a mãe do menino, tendo qualquer alteração em sua rotina, não vemos o casal falando sobre o assunto. A morte de Junior tem o mesmo peso, ou ainda menos, que os negócios desfeitos, a dor na coluna de Chris ou a quebra do carro do casal. É apenas um dentre os muitos incidentes provocados pela bruxaria que prejudicam a vida da família.

3.6 A (ÚNICA) SOLUÇÃO

Chris, Stella e *Lady Destroyer* estão na sala, falando sobre seus inúmeros problemas, quando um carro estaciona em frente à casa. De dentro, desce uma mulher

bem vestida, de semblante calmo, carregando alguns livros. Uma trilha sonora leve e serena acompanha a cena. A mulher bate à porta. Stella atende. A desconhecida está sorrindo, com extrema simpatia, e pede para entrar (figura 34).

Figura 34 – Sequência 24: A visita da pastora



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

A mulher caminha até a sala, cumprimenta a todos e se apresenta: “Eu sou pastora Priscilla, ministra do evangelho”. *Lady Destroyer* levanta-se furiosa e sai da sala. Priscilla pede autorização para orar por todos da casa, pedindo a Deus que tenha a todos em suas mãos e os proteja dos poderes das trevas, das forças negativas e dos poderes da bruxaria, em nome de Jesus Cristo. Em seu quarto, *Lady Destroyer* está transtornada. Ela tenta chamar o espírito de Chris através de uma espécie de espelho mágico, ordenando que toda a fala da pastora seja desorganizada. Priscilla continua orando na sala, calma e confiante. Stella se ajoelha e ora junto. Chris permanece desconfiado. No quarto, a bruxa clama cada vez mais alto pelas forças das trevas mas, pela primeira vez, seus feitiços não funcionam e se voltam contra ela. Um raio sai do espelho, que se quebra, e a atinge no peito derrubando-a (figura 35).

Figura 35 – Sequência 25: Priscilla ora contra os poderes da bruxaria



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

Na sala, Priscilla termina sua oração e começa a pregar sobre o cristianismo. Explica ao casal que Jesus Cristo é um presente de Deus para eles e pergunta a Chris se ele deseja receber-lo como seu salvador e senhor pessoal. “Receber quem?” pergunta Chris. “Jesus Cristo”, responde a pastora. Stella diz, convicta, que deseja receberê-lo. Chris, desconfiado, levanta-se e dá as costas à pastora. Stella, tocada pela mensagem que ouviu, ajoelha-se e converte-se à religião que lhe foi oferecida (figura 36). *Fade out.*

Figura 36 – Sequência 26: Conversão de Stella



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

No reino das trevas, *Lady Destroyer* conta sobre os últimos acontecimentos a Belzebu. A pequena Mercy leva a Belzebu roupas da sua mãe, Stella, e ele lhe ordena que as jogue em um caldeirão.

Stella vai ao encontro da Pastora Priscilla, para ouvir mais sobre sua nova religião. Priscilla instrui Stella a respeito de sua nova vida como cristã. Explica a ela que suas armas são a oração e a leitura diária da “palavra de Deus”. Uma trilha sonora calma e harmônica surge enquanto as duas oram juntas de mãos dadas (figura 37).

Figura 37 – Sequência 27: Stella e Priscilla oram juntas



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

Enquanto Stella está na igreja com Priscilla, Chris vai com sua mãe consultar um feiticeiro. Não um feiticeiro tradicional nigeriano, mas um místico que parece trabalhar também num sincretismo entre elementos tradicionais nigerianos, símbolos egípcios, judaicos e satanistas. Uma trilha sonora mística é utilizada para potencializar a dramaticidade da cena. O feiticeiro invoca “poder cósmico” e inicia um ritual místico recitando mantras. Ele se apresenta como um filho de Satã em missão nesse planeta. Chris se mostra bastante assustado, mas sua mãe assiste a tudo impassível, sem esboçar qualquer sinal de medo ou apreensão. Coisas inexplicáveis acontecem representadas no filme através de efeitos especiais de distorção e sobreposição de imagens. Durante o ritual, Chris desmaia. *Lady Destroyer* se irrita, levanta-se e diz não ter vindo até ali em busca de soluções. Então mata o feiticeiro com um raio que sai de seus olhos. Morrendo, o feiticeiro balbucia, enquanto sangue escorre de seu nariz e boca: “Você me destruiu” (figura 38).

Figura 38 – Sequência 28: Visita ao feiticeiro



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

Esses momentos do filme são cruciais na construção narrativa. Até a chegada da pastora, Chris e Stella eram vítimas dos poderes da bruxaria, sem qualquer chance de defesa. A partir de então, cada um escolhe um caminho diferente na luta contra os poderes do mal. Stella torna-se cristã pentecostal, Chris vai buscar auxílio em outras religiões. A última sequência estabelece o domínio e a supremacia dos poderes da bruxaria sobre as religiões místicas. O filme não nega os poderes das religiões místicas, não apresenta os feiticeiros como embusteiros. Mas estabelece a ineeficácia deles para tratar com questões de opressão demoníaca, a essa altura já firmemente relacionadas à bruxaria.

Na próxima cena, Stella e Tina estão conversando na sala. Tina fala sobre Chris e sua mãe. E então sobre Mercy, que continua apresentando um comportamento

estranho. Stella conta a Tina que Mercy anda roubando, mentindo e causando muita confusão. “Minha pastora disse que isso é sinal de bruxaria”, diz Stella. “Mas eu não posso acreditar nisso. Como uma criança dessa idade pode ser uma bruxa? Como?” (figura 39).

Figura 39 – Sequência 29: A dúvida sobre Mercy



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

Nesse instante, Chris chega em casa com sua mãe. Ela vê Stella e Tina conversando, se irrita e vai para seu quarto. Stella percebe e também vai para seu quarto. Uma batalha espiritual acontece. Stella pega sua bíblia e passa a lê-la e a orar, conforme Priscilla havia lhe ensinado. No outro quarto, *Lady Destroyer* invoca os elementos da bruxaria para atacar Stella, deixando-a surda. A trilha sonora é tensa. A montagem intercala planos de Stella orando cada vez com maior intensidade e *Lady Destroyer* clamando pelos poderes da bruxaria. Mas novamente a bruxaria se volta contra a própria bruxa. Raios atingem os ouvidos de *Lady Destroyer* que grita de dor e sai do quarto atordoada, cambaleante e rindo como se estivesse embriagada, e senta na sala, onde está Tina. Stella também sai de seu quarto e encontra sua cunhada e sua sogra na sala (figura 4).

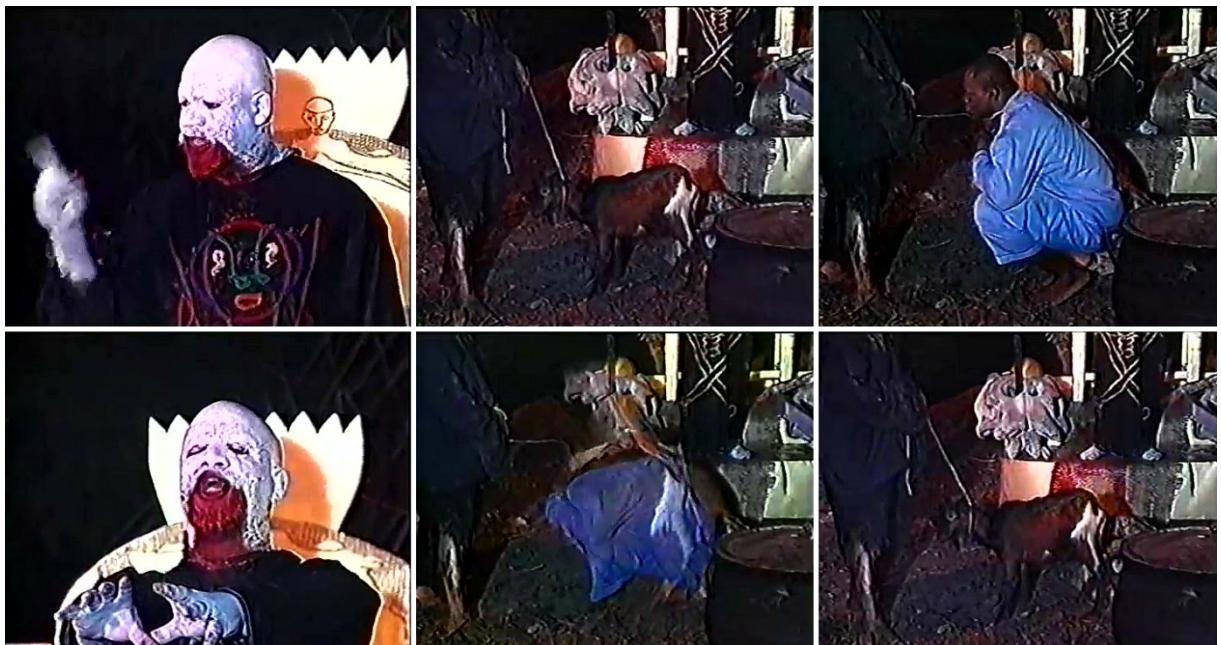
Figura 40 – Sequência 30: Duelo de poderes



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

No reino das trevas Belzebu está furioso e decepcionado com as duas últimas derrotas. Repreende duramente *Lady Destroyer*. Ordena então que ela busque uma cabra. Belzebu ordena que a cabra transforme-se em um homem. A cabra assume a forma de Chris Almadi. Belzebu então ordena que ela volte à sua forma original. Chama então o bruxo *Scorpion* e lhe entrega uma faca (figura 41).

Figura 41 – Sequência 31: Chris é chamado ao reino das trevas



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

Scorpion encosta a faca no pescoço da cabra. Chris está em sua cama, dormindo agitado como se estivesse tendo um pesadelo. *Scorpion* corta o pescoço da cabra com o facão em vários movimentos de vai-e-vem enquanto a cabra grita e se debate e deixa seu sangue escorrer para dentro de um pequeno caldeirão. Chris acorda gritando com as mãos na garganta. Stella vem assustada socorrê-lo, mas Chris apenas olha para ela e morre. A cena é explícita. Uma cabra é realmente degolada diante da câmera, em plano fechado (figura 42). *Fade out*.

Figura 42 – Sequência 32: Chris é morto



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

Durante o enterro de Chris, sua mãe (*Lady Destroyer*) está chorando desesperada. Há muitas outras pessoas chorando ao redor do corpo de Chris. Um homem pede silêncio. Podemos reconhecer que trata-se do bruxo *Scorpion*, em sua forma humana. Esse homem começa a falar. Afirma que Chris era um homem de paz, que não tinha problemas com ninguém, não tinha inimigos. Todos confirmam. O homem então sugere que Stella tenha matado Chris. Outro homem apresenta um copo com um líquido, e chama Stella para bebê-lo. Se ela for inocente, poderá beber e tudo ficará bem. Nesse momento a mãe de Chris começa a agredir Stella e é detida pelos demais. O homem volta a falar com Stella. Pede que ela jure sua inocência e beba. Stella responde, chorando: “Eu já disse a vocês. Eu creio em Jesus Cristo. Meu sim é sim, e meu não é não”⁵⁸. Todos se revoltam e em coro ordenam que Stella beba. Priscilla se apresenta como pastora e ministra do evangelho. Diz a todos que a bíblia proíbe julgamentos e pede algum tempo para orar e descobrir por que Sr. Almadi morreu. O homem aceita o pedido e lhes dá quatro dias, nada mais que isso. Se nada for resolvido, Stella terá que beber o líquido para que todos saibam se ela é culpada por todas as atrocidades que ocorreram (figura 43). *Fade out.*

⁵⁸Referência ao texto bíblico contido no evangelho de Mateus, cap.5, vers.37

Figura 43 – Sequência 33: O velório



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

Fade in. Vemos a fachada de uma igreja, com vários carros estacionados. Fusão para Stella cantando um tradicional hino cristão dentro do templo. Fusão para um quarto, onde *Lady Destroyer* está falando com Dave e Mercy. Ela diz que precisar lidar com Stella e precisa da ajuda dos dois. Diz ainda que precisam colocar Stella em situação de desgraça. Mercy, filha de Stella, pergunta com frieza se podem matá-la. *Lady Destroyer*, gargalhando, diz: “Boa menina”. Na igreja, Priscilla e Stela estão juntas, orando. Novamente temos uma guerra espiritual acontecendo. Vemos imagens intercaladas de *Lady Destroyer* junto às duas crianças, em frente a uma bacia com água, ordenando que o espírito de Stella apareça e de Stela e Priscilla, orando energeticamente na igreja. Mas como das outras vezes, desde que Stella se converteu, o feitiço se volta contra a bruxa. Um raio preto sai da bacia e entra pela boca de *Lady*

Destroyer derrubando-a. As crianças tentam socorrê-la chamando-a de “mamãe”. Ela começa a rir atordoada, como na outra vez em que sua magia se voltou contra ela. Então sai de casa, rindo cambaleante (figura 44).

Figura 44 – Sequência 34: A bruxa é revelada



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

3.7 THAT WHICH MUST DIE⁵⁹

A narrativa do filme termina com a mãe de Chris Almadi, *Lady Destroyer*, atordoada, saindo à rua e confessando publicamente ser uma bruxa, sob influência do poder que levou seu feitiço a se voltar contra si. Ela confessa ter matado seu marido, seu filho, reconhece ser diretamente responsável por todas as tragédias ocorridas nas

⁵⁹ Tradução: Essa bruxa precisa morrer.

vidas dos personagens e afirma ter iniciado na bruxaria várias crianças. A população reage inicialmente assustada para então resolver a questão espancando a mulher até a morte, em plena rua, a céu aberto. Durante o linchamento, Tina, que está passando de carro e percebe o tumulto, vai até o local e vê o que está acontecendo. Ela então vai até Stella e Priscilla e conta o que está acontecendo. As três vão até o local, junto com o marido de Tina, a tempo de ouvir as últimas confissões da bruxa, que dá um grito e morre. De seu corpo ensanguentado, sai a figura de um cão, remetendo ao início do filme, onde os seres demoníacos assumiam a forma de animais para então serem enviados em sua missão entre os humanos. A multidão contempla o corpo ensanguentado da bruxa assassinada (figura 45). *Fade out.* Créditos finais.

Figura 45 – Sequência 35: A bruxa deve morrer



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

CONCLUSÃO:

End Of The Wicked utiliza-se de muitos termos e símbolos presentes no imaginário popular da maior parte da população nigeriana. O conceito de bruxaria, para a maioria dos ocidentais, está relacionado ao mundo da ficção. Na cultura popular nigeriana, porém, bruxaria faz parte do cotidiano, relaciona-se com o mundo real, natural. O significado do que representa um bruxo na cultura tradicional ancestral não é o apresentado no filme, mas como explica Peirce (2003), símbolos são convenções e portanto podem ser ressignificados.

Os símbolos crescem. Retiram seu ser do desenvolvimento de outros signos, especialmente dos ícones, ou de signos misturados que compartilham da natureza dos ícones e símbolos. Só pensamos com signos. Estes signos mentais são de natureza mista: denominam-se conceitos suas partes-símbolo. Se alguém cria um novo símbolo, ele o faz por meio de pensamentos que envolvem conceitos. Assim, é apenas a partir dos outros símbolos que um novo símbolo pode surgir. *Omne symbolum de symbolo*. Um símbolo, uma vez existindo, espalha-se entre as pessoas. No uso e na prática, seu significado cresce. [...] O símbolo pode, como a esfinge de Emerson, dizer ao homem: De teu olho sou um olhar. (PEIRCE, 2003, p. 73-74).

Bruxaria, feitiçaria, não podem mais ser explicados como tradição ancestral na África. O signo permanece, o significante já é outro. E o filme, a imagem enquanto imitação da realidade, potencializa esse processo de ressignificação ao gerar fascínio e significado quando percebido como representação do real, como já afirmava Aristóteles:

O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, apreende as primeiras noções) e os homens se comprazem no imitado. Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, as representações de animais ferozes e de cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, e dirão, por exemplo, “este é tal”. (ARISTÓTELES. 1973).

Especialmente significativo para a análise que proponho é o fato de que os recursos visuais utilizados para representar adultos e crianças possessos, muito longe de lhes conferir uma aura fantástica (com criaturas míticas facilmente reconhecidas como ficcionais), apresentam os bruxos e bruxas, em sua representação espiritual, semelhantes a pessoas reais deformadas. Homens, mulheres e crianças inicialmente com aparência comum, a partir do encontro com os espíritos demoníacos passam a ser gradativamente representados, em sua forma espiritual, possuindo marcas semelhantes a cicatrizes de queimaduras, olhos esbugalhados, tiques nervosos, olhar distante, feridas na pele que lembram marcas de agressão, mas sem perder a característica humana. Essa representação visual da bruxaria toma conta do imaginário popular, acostumado com os conceitos de bruxaria presentes na cultura africana desde os tempos mais remotos, porém ressignificados pela cultura cristã evangélica pentecostal hoje dominante no centro-sul do país e tornada visível, quase palpável, em *End of the Wicked*. Assim são os bruxos. É assim que eles agem.

Paradoxalmente, muitas crianças que têm sido acusadas e estigmatizadas como bruxas na vida real acabam gradualmente ganhando semelhança física com os personagens deformados apresentados no filme, à medida em que vão sendo submetidas a abandono, miséria, fome, maus tratos, ferimentos, espancamentos, fraturas, queimaduras com fogo ou ácido, abuso sexual, e colecionando cicatrizes e marcas corporais da violência⁶⁰, o que nos leva a uma interessante questão: as formas escolhidas para a representação estética dos bruxos no filme (figura 46) talvez sejam já decorrentes da assimilação da imagem das vítimas de acusação de bruxaria com todas as deformidades e cicatrizes que carregam como testemunho do tratamento que recebem da sociedade que as estigmatizou (figura 47).

⁶⁰ FOXCROFT, G.; SECKER, E. *Report on accusations of witchcraft against children in Akwa Ibom state, Nigeria*. Stepping Stones Nigeria, 2010. Disponível em: <http://www.experts.com/Articles/Accusations-of-Witchcraft-Against-Children-By-Gary-Foxcroft>. Acessado em 20/02/2017

Figura 46 – Personagens bruxos



Fonte: End of the Wicked (UKPABIO, 1999)

Figura 47 – Crianças vítimas

Fonte: <http://thenationonlineng.net/akwa-ibom-chilitches-still-endangered/>

Na sociedade nigeriana atual, a narrativa do filme é totalmente crível. Deve-se levar em conta que o espectador sul-nigeriano médio vive numa condição social de pobreza⁶¹, baixo nível educacional, com saneamento básico precário ou inexistente, sem medicina preventiva e, consequentemente, com alto índice de doenças e mortalidade⁶². Que o termo “bruxaria” é totalmente familiar à sua cultura, embora seu significado seja hoje cada vez mais diverso do original⁶³. Que a narrativa do filme lhe soa familiar e portanto verossímil, mesmo sabendo o espectador, *a priori*, tratar-se de uma obra de ficção. Até mesmo o que poderíamos chamar de deficiências técnicas colaboraram para gerar verossimilhanças e realismo estético. Enquanto em muitos filmes exista um apuro técnico na área da fotografia, por exemplo, com iluminação trabalhada

⁶¹<http://www.unicef.org/brazil/sowc20anosCDC/tabc7.html>

⁶²http://www.progressosocial.org.br/wp-content/uploads/2015/04/2015_SPI_Executive_Summary.pdf

⁶³UKAH Asonzeh. *African Christianities: Features, Promises and Problems*. Mainz: Johannes Gutenberg Universitat, 2007.

de forma a conferir condição estética hiper-valorizada, no filme em questão a iluminação é básica, a mesma já presente nas casas e ambientes externos do cotidiano. Os cenários e locações, por serem simples, assemelham-se com as casas e ambientes frequentados pelos espectadores. Mesmo o reino de Belzebu, em vez de ser representado por um ambiente fantástico, fruto de um trabalho criativo de representação de elementos concebidos para conferir maior dramaticidade ao filme e portanto com aspecto ficcional, é na verdade ambientado em uma floresta real, com árvores e vegetação comum, que pode ser a mesma floresta conhecida por cada pessoa que assiste ao filme. Até mesmo a falta de estabilidade e de definição da câmera, os planos básicos, pouco criativos, a falta de movimentos elaborados com auxílio de trilhos de *travelling* ou gruas, os enquadramentos fora de prumo, reforçam nas imagens o efeito de realidade, como se as cenas fossem gravadas por qualquer pessoa presente no local, e não por uma equipe de profissionais, efeito esse já comprovado empiricamente em diversas obras cinematográficas, como é o exemplo de *A Bruxa de Blair*.

Podemos perceber facilmente os mesmos elementos na sonoplastia do filme. Rick Altman (1992), analisando a teoria e prática do som no cinema, demonstra como em filmes de ficção a preocupação com a necessidade de compreensão dos diálogos é tanta que o áudio muitas vezes torna-se pouco natural. A mixagem elaborada permite que mesmo em ambientes extremamente ruidosos as falas dos personagens sejam compreendidas perfeitamente. Em *End of the Wicked*, as debilidades na gravação do áudio são também evidentes. O som não é límpido, apresentando ruídos de fundo constantes. Em determinados momentos, personagens têm seu áudio tão mal captado que praticamente torna-se impossível a compreensão do diálogo. Ruídos ambientais como o de uma cadeira sendo arrastada pelo personagem que está falando se sobrepõe à sua voz, tornando impossível a compreensão da frase dita.

O mero fato da obra filmica ser declaradamente ficcional não confere a ela menor poder de influência ou convencimento. Diversos autores têm tratado da questão do poder de influência ideológica das obras audiovisuais de ficção. Em sua abordagem das teorias de comunicação de massa, Denis McQuail (2003) trata a questão do que ele chama de “estilo documentário” que confere à ficção aparência de realidade

potencializando seu poder de convencimento:

O cinema e a televisão também podem empregar na ficção o modo ou estilo “documentário”, estabelecido com base em convenções aprendidas. Em geral, o estilo documentário baseia-se em lugares reais e ambientes sociais para criar a ilusão de realidade. De acordo com Fiske (1987), o realismo dos media leva a uma direcção “reacionária” (mais do que radical) porque ‘naturaliza’ o status quo – fá-lo parecer normal e portanto inevitável. Nos termos usados atrás, o realismo vai na direcção do ‘fechamento’, uma vez que quanto mais real parecer a descrição tanto mais difícil será o leitor estabelecer sentidos alternativos, provavelmente por tomar a realidade do mundo como adquirida. Isso relaciona-se com a evidência de Schlesinger, et al. (1983), sobre diferentes graus de abertura e de fechamento nas notícias e na ficção. (MCQUAIL, 2003, p. 357)

Beatriz Jaguaribe (2010), em seu artigo “Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea” ao analisar as novas estéticas realistas no cinema latino-americano, utiliza os termos “pedagogia da realidade” e “pedagogia do olhar” para referir-se à maneira como as estéticas realistas podem se utilizar de um “efeito de realidade” a fim de gerar verossimilhanças e persuasão mesmo a partir de obras de ficção.

Em vários ensaios recentes tenho argumentado que as novas estéticas do realismo em filmes, documentários, narrativas e fotografias públicas oferecem uma *pedagogia da realidade*. Por “pedagogia da realidade” compreendo o uso de estéticas realistas em várias modalidades e expressões como meio de ilustrar retratos da realidade contemporânea de uma forma legível para espectadores ou leitores. Trata-se de uma pedagogia porque estes registros oferecem pautas interpretativas permeadas pelo sentido comum de problemas cotidianos compartilhados. Estas pedagogias da realidade realista não são homogêneas justamente porque as realidades são disputadas e socialmente fabricadas. Mas o uso de estéticas realistas para tecer pedagogias do olhar cumpre uma função importante porque estas estéticas problematizam questões culturais, sociais e individuais visando legitimar suas visões específicas do mundo. Embora toda manifestação artística ou midiática tenha uma busca de legitimidade para abalizar suas visões do mundo, as estéticas realistas detêm forte poder de persuasão porque foram naturalizadas enquanto apreensões interpretativas da realidade social moderna. (JAGUARIBE, Beatriz. 2010, p.7).

Falando sobre o contexto latino-americano, Jaguaribe defende a hipótese de que o caos e as incertezas sociais geram a demanda por interpretações críveis e desapegadas do rigor erudito. As estéticas realistas no cinema forneceriam esses

“ponteiros interpretativos” com um viés intensificador embora mantendo seu caráter de entretenimento. Dessa maneira, essas estéticas realistas podem ser utilizadas para legitimar interpretações da realidade através das obras de ficção, muitas vezes com efeito intensificado em relação à realidade do cotidiano.

As narrativas e imagens realistas mostram, muitas vezes, uma realidade suja, sórdida, violenta e desesperançada, uma realidade pouco palatável que, entretanto, é legível. Para leitores e espectadores alheios aos discursos acadêmicos ou especializados, estes retratos vividos do desmanche social oferecem ponteiros interpretativos porque o realismo estético acionado é carregado de verossimilhança e intensidade ficcional. Enquanto nossa experiência do cotidiano é dispersiva, amorfa e pontuada por interrupções e manifestações alheatórias, as estéticas do realismo são dirigidas; elas têm ação intensificadora porque oferecem uma moldura interpretativa que torna a ficção mais convincente do que a vivência multifacetada cotidiana. (JAGUARIBE, Beatriz. 2010, p.9).

Barthes (2000) já falava sobre o “efeito do real” na literatura, demonstrando como as descrições de detalhes a princípio irrelevantes para a narrativa exercem o papel de operadores de verossimilhança que carregam o texto ficcional de intensidade realista. Jacques Aumont, tratando da questão da “impressão da realidade no cinema” (AUMONT, 1993, p. 110), reforça a diferenciação entre “efeito de realidade” e “efeito do real” proposta por Jean-Pierre Oudart. Enquanto o “efeito de realidade” refere-se ao caráter indicial das imagens apresentadas, através da analogia que estas produzem na mente do espectador, o “efeito do real” decorre do fato de que na existência de um efeito de realidade suficientemente forte,

o espectador induz um “julgamento de existência” sobre as figuras da representação e atribui-lhes um referente no real. Ou seja, o espectador acredita, não que o que vê é o real propriamente (Oudart não faz uma teoria da ilusão), mas que o que vê existiu ou pode existir no real. (AUMONT, 1993, p. 111).

É o “efeito do real” que potencializa o poder de convencimento do filme de ficção sobre espectadores que sabem estar assistindo a uma história fictícia, mas que são por ela afetados a ponto de terem suas próprias convicções pessoais influenciadas fortemente por aquilo que não é, mas que poderia ser.

Um artigo bastante interessante publicado pelo pesquisador Rodrigo Carreiro (2013) aborda a questão do áudio no que ele chama de “falsos documentários de

horror”, ou seja, filmes de ficção que se utilizam de elementos narrativos e da linguagem cinematográfica propositalmente escolhidos de modo a que se pareçam com documentários e não ficção. Um dos elementos analisados por Carreiro como potencializadores na construção da verossimilhança e suposta autenticidade são justamente as imperfeições de som e imagem.

Percebe-se que um filme só está apto a sustentar a condição documental se exibir imperfeições técnicas no registro sonoro e imagético, aquilo que Fernão Ramos chama de “ênfase na indeterminação da tomada” (RAMOS, 2008, p. 25), ao se referir a texturas estilísticas típicas do documentário no campo da imagem, como câmera tremida, perda de foco e iluminação deficiente. Uma imagem perfeita demais, claramente encenada, destruiria a ilusão (ainda que consentida) do espectador sobre estar assistindo a um registro do real. O mesmo pode ser dito em relação ao som. Diretores de falsos documentários de horror, por consequência, são obrigados a sacrificar um pouco da legibilidade para alimentar a crença nas propriedades documentais das imagens e sons que manipula (CARREIRO, 2013).

A partir das obras dos autores aqui apresentados podemos perceber que as deficiências técnicas do filme analisado trabalham em favor de efetivar ainda mais seu poder de convencimento. A princípio pode parecer não haver muito de proposta realista em um filme repleto de seres voadores e crianças que atravessam paredes e visitam demônios durante a noite. É necessário, entretanto, considerar que em uma cultura na qual, para muitos, a bruxaria é tida como fato inegável e inquestionável, mesmo esses aspectos passam a ser elementos de verossimilhança.

Paulo Menezes, em artigo onde analisa o conceito de representação nos filmes documentários, sociológicos e etnográficos, propõe o uso do termo “representificação”, que considera mais adequado para tratar da relação com o real nas obras cinematográficas, uma vez que o termo “representação” fixa-se na “relação imediata entre imagem e coisa fotografada” e não abrange de maneira clara o caráter construtivo destas obras (MENEZES, 2004, p. 38). Menezes explica que em uma visão superficial do que seria um filme documentário,

acaba-se por fazer desaparecer os elementos constitutivos da percepção desse discurso como construção, sempre como construção, e, portanto, como sendo sempre parcial, direcionado, e, no limite, interpretativo (MENEZES, 2004, p. 44).

E então demonstra como o observador vai referenciar as imagens fílmicas a partir de seu repertório cultural, e não no que o senso comum poderia chamar de “realidade”. A ênfase em sua análise está no fato de que o significado de uma obra fílmica não está nela mesma, mas será estabelecido na relação entre a obra e o observador.

Proponho que se entenda a relação entre cinema, real e espectador como uma representificação, como algo que não apenas torna presente, mas que também nos coloca em presença de, relação que busca recuperar o filme em sua relação com o espectador. O filme, visto aqui como filme em projeção, é percebido como uma unidade de contrários que permite a construção de sentidos. Sentidos estes que estão na relação, e não no filme em si mesmo. O conceito de representificação realça o caráter construtivo do filme, pois nos coloca em presença de relações mais do que na presença de fatos e coisas (MENEZES, 2004, p.44).

O mesmo conceito pode facilmente ser aplicado ao filme de ficção de maneira ampla e ao filme aqui analisado mais especificamente no sentido de embasar a relação causal entre os aspectos histórico-culturais predominantes aqui apresentados e as possibilidades de interpretações do conteúdo da obra entre seu público-alvo.

“A representificação seria a forma de experimentação em relação a alguma coisa, algo que provoca reação e que exige nossa tomada de posição valorativa, relacionando-se com o trabalho de nossas memórias voluntária e involuntária que o filme estimula” (MENEZES, 2004, p.44)

As condições culturais, educacionais e sociais do público receptor irão determinar a maneira como a narrativa fílmica será finalmente apreendida, como descreve Stuart Hall (2003), ao tratar dos fenômenos da codificação e decodificação das mensagens nas mídias de massa. Para o autor, as mensagens codificadas pela mídia audiovisual apresentam invariavelmente aspectos mais literais, ou denotativos, e outros mais interpretativos, ou conotativos. No discurso midiático haverá sempre os sentidos dominantes ou preferenciais, de caráter mais denotativo, embora não fixo e totalmente impositório.

Ao falarmos em sentidos dominantes, então, não estamos nos referindo a um processo de mão única, que governa a forma como todos os acontecimentos serão significados. Esse processo consiste no trabalho necessário para fazer cumprir, conquistar plausibilidade para exigir legitimamente a uma decodificação do evento dentro do limite das definições dominantes das quais esse evento tem sido significado conotativamente. (HALL, 2003, p. 397-398).

A ficção de Helen Ukpabio é claramente doutrinária, o que pode ser afirmado tendo em vista sua produção literária e seu discurso enquanto líder religiosa. Esse caráter doutrinário é reafirmado por ela em entrevista concedida ao pesquisador Onookome Okome (já citada anteriormente):

Como ministros do evangelho, nós pregamos o evangelho por meios diferentes. *Okay*. Sempre reconhecemos que o drama que fazemos na igreja toca as pessoas mais diretamente. E nós também descobrimos que essa coisa de vídeo doméstico é algo novo na Nigéria e muitas pessoas estão assistindo e prestando atenção. Mas algumas das mensagens transmitidas pelos filmes não são boas. Às vezes, eles acabam glorificando Satanás e eu disse a mim mesma: "Eu posso pregar uma boa mensagem melhor do que eles estão fazendo com esse meio." Então eu entrei na indústria e comecei a escrever os meus próprios scripts. [...] Antes de começar este negócio, eu havia escrito três livros entre 1992 e 1996. Mas o resultado final deste esforço não tem sido tão maravilhoso como o dos meus negócios com o filme. [...] Na verdade, o filme tem nos ajudado muito em uma tentativa de evangelizar as pessoas. As mensagens que nós transmitimos nesses filmes de vídeo são específicas (OKOME, 2001. Tradução nossa.).

Durante as imagens de abertura de *End of the Wicked*, o filme é apresentado como parte de uma “série expositória” de Helen Ukpabio. Apesar disso, há uma evidente hesitação em assumir esse caráter proselitista dos filmes quando falando para estrangeiros, conforme já abordado⁶⁴. Mas mais importante do que a posição declarada por Ukpabio a respeito de suas intenções na codificação da mensagem em seus filmes, é a análise de como se dá o processo de decodificação pelos diferentes públicos que o assistem. O discurso codificado na obra procura conquistar plausibilidade e legitimidade fazendo uso de sentidos estabelecidos e amplamente reconhecidos pelo público-alvo receptor. A esse discurso o receptor, ainda segundo Hall, haverá uma reação interpretativa operando entre três possíveis modos. O primeiro, chamado por Hall de “código dominante”, caracteriza-se pela apropriação integral do sentido conotado, operando então dentro da posição hegemônica dominante. É o modo onde o espectador apresenta maior passividade, onde a mensagem é apreendida de forma integral sem maior reflexão crítica. É o caso de uma notícia em um telejornal, assimilada prontamente como verdade pelo telespectador quando carregada de senso-

⁶⁴Ver entrevista concedida a Mark Opeinheimer publicada pelo jornal New York Times, disponível em: http://www.nytimes.com/2010/05/22/us/22beliefs.html?_r=0,

comum, dos sentidos já hegemônicos naquela sociedade.

O segundo modo foi denominado pelo autor como “código negociado”:

Decodificar, dentro da versão negociada, contém uma mistura de elementos de adaptação e de oposição: reconhece a legitimidade das definições hegemônicas para produzir as grandes significações (abstratas), ao passo que, em um nível mais restrito, situacional (localizado), faz suas próprias regras- funciona com as exceções à regra. Confere posição privilegiada às definições dominantes dos acontecimentos, enquanto se reserva o direito de fazer uma aplicação mais negociada às “condições locais” e às suas próprias posições mais corporativas. Essa versão negociada da ideologia dominante está, portanto, atravessada por contradições, apesar de que isso só se torna visível em algumas ocasiões. (HALL, 2003, p. 401-402).

Na versão negociada, o espectador está menos passivo. Apesar de legitimar o discurso exibido, ele fará suas próprias reflexões a respeito aplicando suas posições ao sentido que lhe foi apresentado, sem confrontação direta. Haverá uma negociação entre os conceitos já assumidos pelo espectador e os conceitos apresentados pela obra numa tendência à conciliação de ambos, e não ao conflito. A mensagem será decodificada privilegiando o discurso apresentado, mas esse será “contaminado” pelas posições particulares do receptor.

O terceiro modo é o *modo de oposição*, onde o espectador conscientiza-se da posição dominante, identifica a mensagem denotativa e conotativa, mas atua criticamente reconhecendo os elementos corporativos e decodifica a mensagem conferindo a ela sentido oposto ao sentido dominante. É o modo mais crítico, pelo qual o receptor permite-se discordar e rejeitar os sentidos dominantes ao identificar neles aparentes contradições. É no modo de oposição que a maioria dos espectadores de fora do continente, ou os pertencentes à África islâmica e por isso não sujeitos a toda uma construção social e cultural que favorecem a legitimação do discurso-mensagem do filme lerão a mensagem codificada no filme de Ukpabio.

Por outro lado, as imagens que são descortinadas diante dos espectadores de *End of the Wicked* na Nigéria encontram, muitas vezes, um observador atemorizado, doutrinado, assustado, crédulo, ansioso por explicações a respeito de sua própria história. O enredo do filme o leva imediatamente e irreflexivamente à realidade cotidiana inquestionável de sua miséria, da doença inexplicável, do aparelho eletrônico

misteriosamente desaparecido, da crise conjugal, do mau-comportamento e baixo rendimento escolar do filho, da febre sem razão aparente das crianças. As informações codificadas misturam-se aos significados culturais já estabelecidos, gerando novos significados. Ganham legitimidade ao encontrarem eco na realidade visível de uma população que percebe seu contexto social refletido na tela de seus televisores. Nesse contexto, a interpretação crítica embora não impossível, torna-se bastante improvável.

Antes que essa mensagem possa ter um "efeito" (qualquer que seja sua definição), satisfaça uma "necessidade" ou tenha um "uso", deve primeiro ser apropriada como um discurso significativo e ser significativamente decodificada. É esse conjunto de significados decodificados que "têm um efeito", influencia, entretém, instrui ou persuade, com consequências perceptivas, cognitivas, emocionais, ideológicas ou comportamentais muito complexas. (HALL, 2003, p.393).

Com base nas teorias estéticas, do cinema e de comunicação analisadas e a partir da análise do filme, pode-se identificar em *End of the Wicked* um sincretismo entre efeitos do real dados por certa estética realista - seja ela parte da linguagem filmica ou mera causalidade decorrente de limitações técnicas e artísticas – e o uso do que consideramos um exemplo de estética do grotesco que fazem dessa obra ficcional um forte agente de influência ideológica. O misticismo aplicado à condição cotidiana, o sobrenatural explicando a realidade impalatável de uma sociedade carente de explicações potencializa a audiência e a aceitação da obra. Ao público, porém, em simultaneidade com as explicações místicas de apreensão cognitiva, é oferecida a experiência estética grotesca que gera o desconforto, o horror, o medo do incontrolável. Os relatórios da Unicef⁶⁵ e a experiência das ONGs⁶⁶ que atuam na região atestam para onde, na prática cotidiana, uma população assustada tem direcionado sua desconfiança: para suas crianças que, vulneráveis, são apresentadas por Ukpabio como potenciais canalizadoras de todo o mal.

⁶⁵ http://unicef.org/wcaro/wcaro_children-accused-of-witchcraft-in-Africa.pdf.
http://cdn.modernghana.com/images/content/report_content/unicef_nigeria_child_witch_report_and_crarn_work.pdf

⁶⁶ http://www.crin.org/docs/Stepping_stones_witchcraft.pdf
<http://www.experts.com/Articles/Accusations-of-Witchcraft-Against-Children-By-Gary-Foxcroft>
<https://www.waytothenations.org/>

REFERÊNCIAS

- AJAYI, J. F. Ade. África no início do século XIX: problemas e perspectivas. In: UNESCO. *História Geral da África*. vol.6. Brasilia: UNESCO, 2010. p. 01-26.
- ALTMAN, Rick (Org.). *Sound Theory, Sound Practice*. New York: Routledge, 1992.
- ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques.; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. 2^a ed. São Paulo: Papirus, 2006.
- BALOGUM, Françoise. A explosão da vídeo economia: o caso da Nigéria. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no Mundo: Indústria, política e mercado: África*. Escrituras Editora, São Paulo: 2007.
- BALOGUM, Mahmood Ali. Depoimento para o filme documentário *This Is Nollywood*. Direção: Franco Sacchi. Produção: Center for Digital Imaging Arts ; Eureka Film Productions. Distribuição: California Newsreel. USA. DVD. 29 de julho de 2007. Color, 55 min.
- BAMBA, Mahomed. O(s) Cinema(s) Africano(s): No Singular e No Plural. In: BATISTA, Mauro ; MASCARELLO, Fernando. *Cinema Mundial Contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- _____. *Jean Rouch: cineasta africanista?* Devires v. v.6. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 92-107.
- BARROT, Pierre. *Nollywood: The Video Phenomenon in Nigeria*. Indiana University Press, 2009.
- BARTHES, Roland. *El efecto de lo real*. Realismo, mito, doctrina o tendencia histórica? Buenos Aires: Lunaria, 2000.
- BOAHEN, Albert Adu. A África diante do desafio colonial. In: *História Geral da África*. vol.7. Brasilia: UNESCO, 2010. p. 01-20.
- _____. Tendencias e processos novos na África do século XIX. In: *História Geral da África*. vol.6. Brasilia: UNESCO, 2010. p.47-75.

- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Espanha: Paidós, 1996.
- _____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: Fernão Pessoa Ramos. *Teoria Contemporânea do Cinema*. vol. 2. São Paulo: Senac, 2005.
- _____. *The way Hollywood tells it*. Los Angeles: University of California Press, 2006.
- CAHN, Naomi. *Poor children: Child “witches” and child soldiers in sub-Saharan Africa*. Ohio State Journal of Criminal Law, v. 3 (413). 2006. p. 414–456.
- CARREIRO, Rodrigo. *Este não é um filme de ficção: notas sobre o som em falsos documentários de horror*. Logos 38 Realidade Ficção. Vol.20, nº 01. 1º semestre 2013. p. 19-31.
- CARRIÉRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CIMPRIC, Aleksandra. *Children accused of Witchcraft*. Dakar, 2010. Disponível em http://unicef.org/wcaro/wcaro_children-accused-of-witchcraft-in-Africa.pdf. Acessado em 20/01/2016.
- CRUZ, Antonia Marly Moura da Silva. *A dimensão simbólica do nome próprio e seu valor semiótico no discurso narrativo*. v. 8, n. 2. Graphos: João Pessoa, 2006.
- EVANS-PRITCHARD, Edward; GILLIES, Eva. *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azende*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- FLESHER, Paul. *Film and the Christianization of Nigeria*. Religion Today, 18 de outubro de 2006. Disponível em <http://religion-today.blogspot.com/2006/10/film-and-christianization-ofnigeria.html>. Acessado em 20/02/2017.
- FOURCHARD Laurent, MARY André, OTAYEK René. *Enterprises religieuses transnationales en Afrique de l’Ouest*. Éditions Karthala: Paris, 2005.
- FOXCROFT, G. *Witchcraft accusations: A Protection concern for UNHCR and the wider humanitarian community?* Abril, 2009. Disponível em http://www.crin.org/docs/Stepping_stones_witchcraft.pdf. Acessado em 20/02/2017 .
- FOXCROFT, G.; SECKER, E. *Report on accusations of witchcraft against children in Akwa Ibom state, Nigeria*. Stepping Stones Nigeria, 2010. Disponível em: <http://www.experts.com/Articles/Accusations-of-Witchcraft-Against-Children-By-Gary-Foxcroft>. Acessado em 20/02/2017.
- GREIMAS, A. *Da Imperfeição*. Trad. A .C. Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

GUEYE, M'Bayee; BOAHEN, Albert Adu. Iniciativas e resistencia africanas na África ocidental, 1880–1914. In: *História Geral da África*. vol.7. Brasilia: UNESCO, 2010. p. 129 – 166.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HUGO, V. *Do Grotesco e do Sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

INIKORI, J. E. A África na história do mundo: o tráfico de escravos a partir da África e a emergencia de uma ordem econômica no Atlântico. In: *História Geral da África*. vol. 5. Brasilia: UNESCO, 2010. p. 91 – 134.

JAGUARIBE, Beatriz. *Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea*. In: Ciberlegenda - Revista Eletrônica do Programa de Pós Graduação da UFF, n.23, 2010.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade de Julgar*. São Paulo: Forense Universitária, 1993.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco; configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KUMWENDA, Grace. *The portrayal of witchcraft, occults and magic in popular nigerian vídeo films*. Johannesburg, 2007. Disponível em: <http://wiredspace.wits.ac.za/bitstream/handle/10539/4892/ETD%20RESEARCH%20REPORT.pdf?sequence=2>. Acessado em: 14/02/2017.

LIMA JÚNIOR, David Marinho de. *Descolonizando as mentes: Ousmane Sembène e a proposta de um cinema africano na década de 1960*. PUC-Rio, 2014.

LYOTARD, Jean-François. *The Inhuman: Reflections on Time*. Stanford: Stanford University Press, 1988.

MARIANO, Ricardo. *Os Neopentecostais e a Teologia da Prosperidade*. Novos Estudos CEBRAP N.º44. p. 24-44: Março de 1996.

MCQUAIL, Denis. *Teorias da Comunicação de Massa*. 4ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

MENEZES, Paulo. O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: Novaes, Sylvia et al. (Org.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Fapesp; Edusp, 2004. p. 21-48.

MEYER, Birgit: Mediating Tradition: Pentecostal Pastors, African Priests, and Chiefs in Ghanaian Popular Films. In: Falola, Toyin. *Christianity and Social Change in Africa*. Carolina Academic Press, Durham, 2005. p. 275-306

MEYER, Birgit: Religious Remediations: Pentecostal Views in Ghanaian Video-Movies In: Mitchell, Jolyon e Plate, Brent: *The Religion and Film Reader*. Routledge, Londres: 2007.

MITCHELL, Jolyon. Towards an understanding of the popularity of West African video film. In: MITCHELL, Jolyon ; PLATE, Brent. *The Religion and Film Reader*. Routledge, Londres: 2007. p. 155-181.

_____. Decolonising Religion in African Film. In: *Studies in World Christianity* v. 15(2). Agosto de 2009. p. 149-161. ISSN 1354-9901

MORÁN, José Manuel. *Leituras dos meios de comunicação*. São Paulo: Pancast, 1993.

NWADINOBI, Eleonor. *The causes e prevalence of accusation of witchcraft among children in Akwa Ibom State*. 2008. Disponível em http://cdn.modernghana.com/images/content/report_content/unicef_nigeria_child_witch_report_and_crarn_work.pdf. Acessado em 20/01/2016.

OKOME, Onookome. *Introducing the Special Issue on West African Cinema: Africa at the Movies*. Postcolonial Text, Vol3, No 2. 2007a. Disponível em: <http://postcolonial.org/index.php/pct/issue/view/15/showToc>. Acessado em 20/02/2017.

OKOME, Onookome. “*The message is reaching a lot of people*”: Proselytizing and Video Films of Helen Ukpabio. Postcolonial Text, Vol3, No 2. 2007b. p. 1-20. Disponível em: <http://postcolonial.org/index.php/pct/issue/view/15/showToc>. Acessado em 20/02/2017.

OMOERA, Osakue Stevenson; OGAH, Clement A. *Boko Haram como agente provocador de desestabilização e destruição na Nigéria*: a verificação da mídia. Revista Brasileira de Estudos Africanos (RBEA) v.1, n.1. Jan./Jun. 2016. p. 68-87.

PIBERESIMA, Paz. Depoimento para o filme documentário *This Is Nollywood*. Direção: Franco Sacchi. Produção: Center for Digital Imaging Arts ; Eureka Film Productions. Distribuição: California Newsreel. USA. DVD. 29 de julho de 2007. Color, 55 min.

QUINTELA, Marcelo. *Missão, salvar crianças-bruxas*: diário fotográfico de uma expedição brasileira à África Ocidental. Brasília: Associação Humanitária Caminho Nações: 2011.

RETURN to Africa's Witch Children. Direção: Mags Gavan, Joos Van der Valk. Produção: Red Rebel Films; Southern Star Entertainment UK. Distribuição: Channel Four, 23 de novembro de 2009. 50 min. Color.

YENGO, Patrice. *Le monde à lénvers. Cahiers d'Études Africaines*, 2008. Disponível em: <http://etudesafricaines.revues.org/index10772.html>. Acessado em 30/09/2010.

PEREIRA, Luena Nunes. *Crianças feiticeiras: reconfigurando família, igrejas e estado no pós-guerra angolano.* Rio de Janeiro: 2008. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872008000200003&lng=en&nrm=iso. Acessado em 28/01/2016.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PENAFRIA, Manuela. *Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)*. In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos... Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acessado em: 18 de fevereiro. de 2017.

SANTOS, F.R.S. *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

THIONGO' O, NgugiWa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: *Cinema no Mundo – Indústria, política e mercado*. MELEIRO, Alesssandra (org.). São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

SHAFIK, Viola. O Cinema Nacional Egípcio. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). *Africa, um Continente no Cinema*. São Paulo: Unifesp, 2014.

UKAH Asonzeh. *African Christianities: Features, Promises and Problems*. Mainz: Johannes Gutenberg Universitat, 2007.

UKPABIO, Helen. *Unveiling the Mysteries of Witchcraft*. Ed Calabar. Liberty Foundation Gospel Ministries, 1999.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

WENDL, Tobias. *Wicked Villagers and the Mysteries of Reproduction: An Exploration of Horror Movies from Ghana and Nigeria*. Postcolonial Text, Vol 3, No 2. 2007. Disponível em: <http://postcolonial.org/index.php/pct/issue/view/15/showToc>. Acessado em 20/02/2017.