

## Análise do Filme *Royal Palace* 1 e 2 à Luz do Boom de Nollywood

Luísa Aquino dos Santos<sup>1</sup>

### Resumo

Esta pesquisa busca analisar processos de construção de identidades nacionais pela indústria de cinema da Nigéria – intitulada *Nollywood* – a partir da análise do filme *Royal Palace* – partes 1 e 2, dirigido por Andy Amenechi. Inquirir se o modelo de produção e distribuição informal da Nigéria é a direção para o desenvolvimento das cinematografias da África negra é o outro objetivo dessa pesquisa. A hipótese é a de que o cinema é uma importante atividade cultural para a construção de identidades de determinados corpos sociais na sociedade contemporânea. Para tanto, faz-se necessário o uso de dois métodos de pesquisa: a Análise fílmica e a Pesquisa Bibliográfica.

**Palavras-chave:** *Cinemas nacionais; Identidades; Nollywood.*

### 1. Introdução

Ao longo de sua existência, o cinema tem se configurado como um forte instrumento de domínio da arte e da cultura, ao desempenhar importantes funções culturais, como a busca por identidade e emancipação. A sua posição enquanto sétima arte<sup>2</sup> – encarada quase sempre sob o viés de sua especificidade estética – deve ser complementada por uma visão que a contemple como uma prática social. Nesse âmbito, o cinema se manifesta como recurso que, quando apropriado, produz sentidos para a afirmação de identidades.

Na sociedade contemporânea, observa-se que a indústria cinematográfica passa por profundas mudanças. Num momento em que Hollywood, a indústria de cinema

---

1. Graduada em Comunicação Social – Rádio e TV (UESC-BA); Especialista em Comunicação Audiovisual (PUC-PR).

<sup>2</sup> Expressão criada em 1912 pelo italiano Ricciotto Canuto, no Manifesto das Sete Artes, pois percebera a dimensão cultural que tomaria o cinema no século XX. Para ele, o cinema era a “arte total”, pelo fato de reunir linguagens das demais artes: a pintura, a arquitetura, a escultura, a dança, a música e a poesia.

estadunidense, responde por 85% da produção de filmes, muitas cinematografias têm ganhado destaque, reforçando um cinema que prioriza temas nacionais e populares, em detrimento da hegemonia hollywoodiana no que se refere à produção e exibição.

Nesse contexto, destacam-se os cinemas da África negra, que despontaram a partir de 1960, sendo considerados as mais novas dentre as indústrias cinematográficas já surgidas. Fazer cinema enquanto prática social na África negra torna-se imprescindível para que os países possam recuperar controle sobre suas funções culturais próprias. Após a descolonização política e cultural, as “novas nações” encontram nas formas particulares de fazer cinema um campo para que possam afirmar suas identidades. Isso porque, durante muitos anos, a África só foi representada nas telas de cinema como um cenário exótico, submetida à visão do Ocidente.

Um dos maiores destaques na indústria de filmes da África negra é a Nigéria, conhecida como *Nollywood*. O avanço tecnológico e fatores econômicos são duas motivações para o fenômeno, num país em que o primeiro longa-metragem só foi produzido em 1974 (*Alpha*, de Ola Balogun). Atualmente, a Nigéria tem uma produção significativa e totalmente independente, tendo desenvolvido uma originalidade produtiva sob os aspectos de quantidade de filmes, temas sociais e próprios, produção e distribuição. Por isso, tal definição temática da presente pesquisa.

Nesse trabalho, tomando como base os estudos de Graeme Turner (1997) sobre as relações entre cinema e cultura, opta-se por focalizar uma abordagem contextual, em que a função social do cinema é analisada segundo o processo de produção cultural (tecnologias, padrões na sequência produção-distribuição-exibição, práticas comerciais no cinema etc.). O segundo método de abordagem, textual, o qual foca o texto do filme para entender a sua função cultural, será utilizada de maneira breve, mediante análise do filme *Royal Palace* (dividido em partes 1 e 2), do diretor Andy Amenechi.

## 2. A emergência dos cinemas nacionais

Guy Hennebelle (1978) destaca a importância dos cinemas nacionais como instrumentos de identidade e libertação de um país. Para ele, as vanguardas com bases nacionalistas devem agir para romper com a hegemonia estadunidense. A exemplo, a África negra sempre fora um cenário exótico quando mostrada nas telas, e o desenvolvimento de uma cinematografia própria é imprescindível para que haja uma

identificação por quem a desenvolve e pelo público com temas cotidianos de povos daqueles locais, como a poligamia e a subordinação da mulher. São filmes simples do ponto de vista estilístico, mas condizentes com as realidades.

Já está surgindo um cinema realizado a partir dos anseios, interesses e lutas pela afirmação dos povos na maioria de nossos países, inclusive nas próprias metrópoles. Um cinema nacional e popular que questiona, mobiliza e estimula, um cinema ativo. (HENNEBELLE, 1978:18)

Nesse ponto, as abordagens sobre cinema como prática social irrompem como fundamentais para se discutir o papel da sétima arte segundo as suas funções culturais. Com essa visão, Graeme Turner (1997) se refere aos estudos que encaram o cinema como atividade social, um conjunto de linguagens e uma indústria, transgredindo uma análise puramente estética.

Desse modo, os países que montarem suas próprias indústrias filmográficas poderão recuperar a função de romper o silêncio mantido sobre suas culturas nas obras de *Hollywood*. Os filmes ditos populares têm o poder de dar prazer pelas representações que fazem, pois devido aos seus diferentes gêneros e estrelas, dotados de peculiaridades, projetam formas de identificação das culturas nacionais.

A grande maioria dos cinemas nacionais ainda não alcançou uma qualidade técnica desejável em suas obras cinematográficas, além de enfrentarem dificuldades como burocracia, ausência de apoio das autoridades e problemas relacionados à logística. Mas observa-se, nos últimos anos, um fortalecimento dos mercados nacionais de cinema do Terceiro Mundo, devido aos seguintes fatores, destacados por Meleiro (2007:15): “ajuda do Estado, de leis de incentivo, quotas, estratégias de *marketing*, produção de gêneros populares nacionais, assim como a promoção internacional de produtos culturais”.

Na África negra, nem todas essas ações foram suficientemente aplicadas para que o cinema se desenvolvesse de forma satisfatória, essencialmente no que diz respeito à aplicação de políticas culturais, públicas e privadas. As primeiras tentativas de produção cinematográfica, datadas da década de 1960, não puderam ser priorizadas em vistas da situação de subdesenvolvimento vivida pela maioria dos países num período pós-independências políticas. Nessa época, o advento dos canais de televisão públicos atendeu a uma parte da demanda de representação do continente africano no âmbito do audiovisual, mas fez com que os governos não tivessem os interesses voltados a políticas culturais de incentivo à produção cinematográfica.

Os cineastas africanos tiveram, então, a iniciativa de criar a Federação Pan-Africana de Cineastas (FEPACI), voltada para reflexões e discussões a respeito do cinema no continente. A organização realizara encontros em festivais das cidades de Viena, Áustria, Argel, na Argélia, Dakar, no Senegal, e Tunis, Tunísia, no intuito de pressionar os governos a tomar providências a fim de que os cinemas recém-nascidos sobrevivessem. No início da década seguinte, a FEPACI obteve sucesso em suas reivindicações, quando da implementação de muitas indústrias cinematográficas em países da África francófona, tais como Benin, Burkina Fasso, Camarões, Congo, Niger etc. Já na década de 1980, países de línguas inglesa e portuguesa, como Angola, Quênia, Moçambique, Gana e Nigéria experimentaram um aumento na produção e distribuição nacionais de filmes.

Nas nações multiculturais, muitos dos problemas do período colonial, tais como dependência econômica, miséria e marginalização, perduraram na descolonização, entretanto, de maneira reconfigurada. Acerca disso, Stuart Hall (2008) se refere às lutas entre forças sociais nativas – e destas com o sistema global –, capazes de repaginar as realidades desses povos. Assim, a descolonização do Terceiro Mundo resultou numa “emergência das sensibilidades descolonizadas”, derivadas dos direitos civis e da Diáspora<sup>3</sup> negra, levando em consideração que a cultura popular negra teve a oportunidade de representar-se em vistas da alta cultura européia sendo deslocada.

Os esforços conjuntos de cineastas africanos, em obras dotadas de peculiaridades temáticas e estéticas, foram e são as respostas encontradas por eles em repúdio aos estereótipos sobre a África que sempre foram mostrados nos cinemas dominantes. Na opinião de críticos como Guy Henebelle e Mahomed Bamba, um cinema genuinamente africano só poderá ser concretizado quando forem rompidas cooperações com indústrias de países colonizadores, quanto à produção, exibição e distribuição. Para tanto, o cinema deve ser concebido como uma indústria, em termos de fabricação, comercialização e consumo, para que sejam superadas as anomalias típicas do cinema na África.

Nesses contornos, a apropriação da tecnologia da imagem é fator imprescindível para que isso aconteça. Pois, o cinema digital abre possibilidades para que os distribuidores independentes possam reduzir custos de um lançamento, à medida que aumentam a cadeia

---

<sup>3</sup> O termo “diáspora” se refere à dispersão de um povo, de uma etnia, através do mundo. Um de seus desdobramentos, a Diáspora negra, faz referência à dispersão dos negros (principalmente africanos) pelo mundo após regimes escravocratas e/ou ditatoriais. No âmbito cinematográfico, a diáspora nigeriana é responsável por alavancar o cinema de Nollywood nas comunidades oriundas da Nigéria em países como Inglaterra e Estados Unidos.

de produção, de forma indireta. Quando produzido em 16 mm ou 35 mm, o cinema tem custos muito caros quanto ao material utilizado e à dependência de grandes produtoras para produção, distribuição e exibição; no digital, as chances de reabilitação de cinematografias nacionais são grandes, pois:

Com a exibição cinematográfica digital crescem as possibilidades da implantação de salas de cinemas, não só porque há redução de custos nas obras civis e na aquisição de equipamentos (...), mas, principalmente, porque há uma maior oferta de conteúdos a exibir. (DE LUCA, 2004:294)

As novas tecnologias ainda permitem uma acessibilidade maior da população à produção independente de cinema, mas faz-se necessária uma descolonização das mesmas para que mais pessoas tenham a oportunidade de adentrar nesse meio. Dessa forma, o cinema da África terá a oportunidade de transcender o caráter exótico e etnográfico a que o continente sempre esteve atrelado nas telas, desenvolvendo-se a partir de seus próprios anseios.

## 2.1. Nigéria: um breve histórico

Nos territórios africanos colonizados pela Inglaterra, tais como Gâmbia, Gana, Serra Leoa e Nigéria, houve processos de luta contra a dominação estrangeira marcados pela ausência de irrupções revolucionárias. Para tanto, as reformas políticas consistiram na maneira pela qual as independências foram alcançadas nesses países. Ainda assim, mobilizações sociais combinaram reivindicações econômicas e sociopolíticas contra a opressão estrangeira.

A Nigéria é o país mais populoso da África – com cerca de 140 milhões de habitantes –, caracterizado pela diversidade de cunho étnico, cultural e religioso. Historicamente, em meados do ano 1000, o norte do país tornou-se islâmico, sob a influência da civilização denominada *kanem*, um dos grandes impérios surgidos às margens do Lago Chade.

A proibição do tráfico escravista no início do século XIX não impediu que a bacia do rio Níger fosse dominada pelos britânicos após disputa com os portugueses. Em 1879, foi fundada a *United African Company*, tornando-se a *Royal Niger Company* em 1886 e, dessa forma, a Nigéria fez-se base para protetorados britânicos em 1901, chegando à condição de colônia em 1914. A exploração do país o tornou umas das áreas colonizadas mais ativas do continente africano. Em 1947, foram instituídas as regiões Leste, Oeste e

Norte, após a instituição de um governo federal, as quais adquiriram autonomia por meio de revisões na Constituição. O crescimento da participação da população na política culminou com a independência do país, no ano de 1960<sup>4</sup>.

A Nigéria possui uma notável variação de grupos étnicos. Ao Norte, encontram-se os *haucás-fulanis*, de forte influência muçulmana e integrantes da maioria da elite militar; a sudeste, ficam os *ibos*, etnia convertida ao cristianismo e reconhecida por sua habilidade comercial; e no sudoeste do país, há o povo *ioruba*, de grande influência islâmica e responsável por inúmeras realizações históricas.

De acordo com Hernandez (2005), tal diversidade cultural faz com que o país apresente graves problemas de natureza etno-histórica, além de tornar frágil a unidade dessa república federativa – que é dividida em regiões semi-autônomas –, gerando tensões constantes. Em 1967, confrontos de natureza xenófoba fizeram com que as etnias *ibo* e *ibíbio* proclamassem a República de Biafra, na tentativa de separar a região do restante do país. Após dois anos e meio de luta com as tropas federais, já em 1970, Biafra se rende e é incorporada novamente à Nigéria, e a guerra civil resulta na morte de 2 milhões de pessoas, a maioria pertencente à etnia *ibo*.

Na década seguinte, o clima de tensão na Nigéria permanece durante a gestão do general Ibrahim Babangida, que governa em meio a conflitos étnicos, corrupção e crise econômica causada pela crise do petróleo, principal produto de exportação do país. E essa atmosfera tem influência direta na explosão da videoeconomia no país.

### 3.0 boom de Nollywood

Um dos primeiros países africanos negros a ter uma produção significativa de filmes em vídeo é a Nigéria, que tem desenvolvido uma indústria cinematográfica de forma peculiar. A esse respeito, Françoise Balogun (2007) destaca que a produção de filmes no país é a expressão autêntica de suas identidades, feito de forma totalmente independente. “Uma enorme necessidade de imagens que refletissem a identidade nacional foi responsável pelo desenvolvimento da produção de imagens no contexto econômico do país”. (idem, p. 197)

Historicamente, devido à violência provocada pelos conflitos entre civis e militares, bem como entre as diversas etnias, o público nigeriano fora afastado das salas de cinema,

---

<sup>4</sup> Fonte: Grande Enciclopédia Larousse Cultural.

preferindo permanecer em suas casas após os toques de recolher. Mas somente a elite local gozava do privilégio de possuir aparelhos de videocassete e fitas VHS pirateadas, utilizados como forma de entretenimento, e essas classes mais abastadas não permitiam que aquelas de menor poder aquisitivo pudessem compartilhar tais vantagens. Simultaneamente, as salas de cinema do país se desintegravam devido à falta de manutenção, uma vez que não eram mais freqüentadas.

Devido à inexistência de locadoras de vídeo, o público recorria às cópias piratas de filmes provenientes principalmente da Índia, e, nesse contexto, os cineastas nigerianos independentes encontraram espaço para realizar seus próprios materiais em vídeo. Assim, dois eixos passaram a marcar a produção de filmes: o primeiro, com filmes rodados em inglês, e outro caracterizado por produções feitas em dialetos locais, como *ibo*, *hauçá* e *iorubá*, respondendo a anseios da população local por filmes que refletissem suas realidades.

Havia uma demanda muito grande por imagens nacionais e por histórias que refletissem os problemas locais, como a corrupção, a poligamia, modernidade/tradição, crenças religiosas anacrônicas ou extremamente controladoras e tirania. Nessas circunstâncias, o uso do vídeo era uma vantagem óbvia. (BALOGUN, 2007:195)

Os problemas econômicos que assolavam a Nigéria fizeram com que a produção perdesse qualidade técnica, e migrasse para o mercado de *home video*. Somado à falta de salas de cinema – que foram fechadas e substituídas por videoclubes e locadoras – tal fator tornou-se imprescindível para o surgimento de *Nollywood*, designação dada ao mercado de cinema da Nigéria.

O aparecimento de *Nollywood* se deu no início da década de 1990, quando da chegada dos primeiros aparelhos reprodutores de conteúdo digital. Os comerciantes responsáveis os vendiam acompanhados de filmes provenientes de *Hollywood* e *Bollywood*, as indústrias de cinema dos Estados Unidos e da Índia, respectivamente. Na produção nacional, a viabilização de filmes se dava somente mediante acordos cooperativos externos, o que restringia as temáticas tratadas nas obras. Isso fazia com que os filmes não fossem interessantes para o grande público nigeriano.

O contexto era ideal para a promoção de entretenimentos caseiros. E nele, o diretor Chris Obi Rapu encontrou oportunidade para produzir o filme *Living in Bondage*, em 1992, um marco que inaugurou *Nollywood*. É bem verdade que filmes eram produzidos no país há décadas – o primeiro longa-metragem, *Alpha*, de Ola Balogun, foi rodado em 1974

– mas *Living in Bondage* indica o início da produção digital. O seu enredo se baseia na história de um homem que é preso numa seita ocultista. A referência à magia, segundo Boughedir (2007), indica um componente de identidade e especificidade da cultura africana, pois, “a confirmação da autenticidade da magia africana como um componente cultural pouco conhecido pelo ocidente torna-se uma arma de resistência” (idem, 2007:51). A importância desse longa-metragem reside, ainda, no fato de corresponder aos anseios por imagens nacionais e histórias da população nigeriana, como Françoise Balogun destaca.

O *boom* de *Nollywood* demonstra que apesar das dificuldades de fazer cinema em países subdesenvolvidos, a Nigéria conseguiu desenvolver um mercado peculiar no que diz respeito à comercialização de produtos culturais. A particularidade de *Nollywood* reside num sistema de produção, distribuição e exibição independente, cujas características passam pela sustentabilidade econômica, direitos de propriedade intelectual mais flexíveis e a horizontalização da cadeia de valor<sup>5</sup>, permitindo um maior acesso à cultura. Além disso, o modelo de negócio aberto desenvolvido pela Nigéria tem a tecnologia digital como aliada, fazendo com que haja uma ampliação do acesso aos filmes pela população.

Segundo o Atlas da revista *Cahiers du Cinema*, a Nigéria é um dos países mais produtivos do setor cinematográfico. Por ano, são realizados cerca de 1,2 mil filmes, que faz *Nollywood* ultrapassar as indústrias dos Estados Unidos e da Índia em termos numéricos, porém, não em termos de faturamento anual, já que, na Nigéria, os filmes ainda não alcançaram um nível técnico desejável para tal. A grande maioria desses filmes – financiados pela iniciativa estatal por não existirem no país leis governamentais eficientes de incentivo à cultura – gasta entre US\$ 15 e 25 mil para serem produzidos, e são vendidos por US\$ 0,50 em locadoras e por US\$ 3 em camelôs.

O mercado consumidor desses produtos é grande, pois se calcula que um terço da população, ao contrário do que ocorria na década de 1980, possuam aparelhos de vídeo em casa, e esse sucesso se deve à identificação do público com o que é representado na tela. Para Turner (1997), quando o público escolhe um filme, tais representações são entendidas pelo reconhecimento de gêneros ou estrelas, além do contexto cultural em que aqueles estão inseridos. No caso do cinema nigeriano, observa-se que duas características muito usadas há tempos em *Hollywood* são utilizadas para manter a fidelidade do público: o *star*

---

<sup>5</sup> Estratégia de produção que consiste em comprar de terceiros o maior número de serviços que fazem parte do produto final. No cinema nigeriano, as partes que compõem a feitura de um filme, como produção, montagem de som, finalização e distribuição, têm caráter terceirizado.

*system*, estratégia em que atores e diretores são mantidos em vários produtos audiovisuais, a fim de gerar receitas maiores e mais estáveis; e segundo, a utilização de sequências de produtos de sucesso, a exemplo do filme que será analisado posteriormente, *Royal Palace*, dividido em partes 1, 2 e 3.

As temáticas abordadas encerram outro motivo do sucesso nollywoodiano, visto que são referentes aos problemas vividos pela população, como desigualdade social, subordinação da mulher, poligamia, prostituição e bruxaria. E, além de ter cativado o público local, os filmes nigerianos têm feito sucesso em muitos outros países da África, bem como em outros continentes do globo, principalmente na Europa, graças aos movimentos diaspóricos negros.

Sobre isso, é importante destacar que uma das funções do cinema enquanto prática social se dá no compromisso quanto à construção identitária nacional, mas a produção cinematográfica da Nigéria é realizada em diversas línguas – a grande maioria em *pidgin*<sup>6</sup> - *english*, seguida do *iorubá*, *hauçá* e outros dialetos locais – o que parece dificultar a aceitação dos filmes pelas diversas etnias que compõem o país. Entretanto, o cinema consegue ultrapassar os limites fronteiriços estabelecidos no período pós-colonização, fazendo com que a busca por identidade cultural por meio da sétima arte seja fator agregador de diferentes povos, não só na Nigéria, mas em muitos outros países do continente africano.

Concernente a isso, o cinema cumpre uma função pan-africanista para além de valores políticos, já que, nesse âmbito, tal doutrina ainda não conseguiu ser concretizada. Segundo Bamba (2003), os cineastas conseguem realizar anseios, de cunho cultural, do Pan-africanismo ao abordar temáticas comuns a vários países, além de se utilizar de locações semelhantes mesmo quando os filmes têm em sua narrativa espaços geográficos diferentes. E essa homogeneização interna, apesar de muitas vezes não existir na prática, é preferível a deixar com que as culturas de outros continentes se sobreponham às culturas africanas. E a Nigéria é um dos países em que a produção cinematográfica transpõe uma importância econômica a fim de tentar harmonizar as diferenças étnicas causadoras de intensas reviravoltas no país, além de conseguir divulgar os seus filmes para povos daqueles países onde o mercado de cinema é ainda incipiente e desconhecido.

---

<sup>6</sup> Segundo o Dicionário Aurélio, *pidgin* é o código que não tem falantes nativos, sempre utilizado, portanto, como segunda língua, e que resulta do contato entre grupos falantes de línguas diferentes, a exemplo do *pidgin* de base inglesa.

#### 4. “Royal Palace”: uma breve análise

*Royal Palace* é um longa-metragem dirigido por Andy Amenechi, no ano de 2005, produzido por Valentine Nwabulu, com duração de 305 minutos e rodado em inglês. O enredo se baseia num rei nigeriano (interpretado por Olu Jacobs) que, por não estar satisfeito com sua situação, promete doar a sua riqueza e seu trono àquele filho que o fizer feliz novamente, apesar do tradicional direito do primogênito de herdá-los. Ao descobrir a existência próxima de um filho que havia renegado no passado, o rei decide lhe dar os benefícios. O roteiro é uma adaptação da epopéia bíblica de José, cujo enredo narra a preferência de Jacó, seu pai, por ele, causando inveja aos irmãos.

O diretor, Andy Amenechi, graduou-se em Comunicação de Massa na Universidade da Nigéria, em 1983. Iniciou sua carreira dirigindo dramas televisivos, além de atuar no rádio e na produção de filmes.

A respeito da construção da narrativa no *Royal Palace*, tem-se a preferência do diretor em dividi-lo em três partes. A sequência de filmes é uma característica herdada do cinema hollywoodiano, a fim de fidelizar o público. Entretanto, o filme em questão exhibe características de narrativas seriadas televisivas, talvez pelo fato de Andy Amenechi ter trabalhado muitos anos em canais de televisão nigerianos. Arlindo Machado (2000) destaca algumas modalidades da narrativa seriada para TV, e tomaremos uma delas. Nesta, há um enredo que vai elucidando a vida dos personagens. O que difere tais produtos de outros formatos é que eles começam a partir de um gancho deixado pelo capítulo anterior, sempre caracterizado por um clima de tensão, que fará com que o espectador seja mantido. Em *Royal Palace 1 e 2*, essas peculiaridades são encontradas, pois os filmes não possuem seus conflitos resolvidos e as últimas cenas são sequenciadas nas outras partes.

Esse tipo de construção é teleológico, pois ele se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito(s) básico(s), que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais (MACHADO, 2000:84).

Para se fazer uma análise e interpretação sócio-histórica de determinado filme – a prioridade dessa breve análise – faz-se necessária uma referência ao contexto sócio-histórico experimentado. Umberto Eco (*apud* Vanoye e Goliot-Lété, 2005) cita que é possível fazer uso de um filme visando a uma análise da sociedade. No *Royal Palace*, identificamos muitas das características e problemas compartilhados por várias populações

do continente africano, e não só da Nigéria, os quais servem para examinar as peculiaridades das mesmas. Pierre Sorlin (*apud* Vanoye e Goliot-Lété, 2005), por sua vez, propõe que a análise do ponto de vista de um filme deve considerar os aspectos descritos abaixo (os quais tomamos alguns), analisados com referência ao presente universo de investigação, *Royal Palace* 1 e 2.

O primeiro ponto se refere aos sistemas de papéis ficcionais e de papéis sociais. Observamos como exemplos os comportamentos dos filhos do rei, logo nas sequências iniciais do filme. Quando prometido um prêmio a quem o fizesse feliz, seus filhos – vale ressaltar que somente aqueles do sexo masculino poderiam competir – se valem de presentes para obterem sucesso, como carros importados, aparelhos de ginástica, refeições requintadas e prostitutas. Numa sequência adiante, o rei se mostra satisfeito ao escutar um rapaz tocar *mbira* (instrumento africano que admirava na juventude) e logo descobre que quem o faz é seu filho, renegado no passado. A situação resulta em inveja e desavença entre os irmãos, referência à história bíblica de José. E, nesse ponto, um dos conflitos encontrados muitas vezes no cinema africano, e destacado por Boughedir (2007), é utilizado por Amenechi: o da arte (aqui, interpretada como “costume”) endógena como mantenedora da identidade cultural *versus* o da arte que se tornou *commodity* e objeto de consumo. Quando presenteado pelos outros filhos, o rei não simpatiza com o que lhe é ofertado, objetos de consumo referentes a uma cultura ocidental, como academia de ginástica e carros importados. Entretanto, fica feliz ao escutar o som da *mbira*, o que o remete a sua juventude e é parte da cultura popular africana. Tem-se aqui a tendência defensora do diretor em relação à cultura genuína africana, ressaltando um dos conflitos destacados por Boughedir.

A segunda abordagem se refere aos tipos de lutas e desafios encontrados nos roteiros. No *Royal Palace*, isso pode ser observado na disputa que há entre as esposas do rei. Numa das sequências presentes no *flashback* de Alama (mãe do filho rejeitado), uma das mulheres do rei a acusa injustamente de o trair; o rei acata a delação e a rejeita como esposa. A sequência, além de revelar um tipo de luta peculiar, traz à tona a aceitação da poligamia em sociedades africanas. Há ainda a disputa entre os filhos do rei pelo prêmio, estimulada por suas respectivas mães.

E a forma de organização social, as hierarquias e as relações sociais são os componentes da terceira proposta analítica de Sorlin. Além da organização polígama e monarca já observada, há que se destacar a subordinação da mulher africana. Numa das

cenar, o rei comemora veementemente o nascimento de dois de seus filhos, no mesmo dia, destacando a importância que há no fato de os mesmos serem do sexo masculino. Em outra cena, uma das esposas se diz perdida por só ter filhas e não poder concorrer ao prêmio oferecido pelo rei. Ademais, a prostituição é outra situação apresentada no filme. Todas as situações descritas servem para mostrar a situação da mulher africana, sendo que essa atribuição de valores definida por gêneros tem um caráter secular que permite com que essa estrutura seja mantida.

“A maneira mais ou menos seletiva de perceber e mostrar lugares, fatos, eventos, tipos sociais, relações” (idem: 56) é o quarto ponto de análise. Quanto a isto, na primeira sequência, o diretor de fotografia, Mohammed Abdullah, preocupa-se em se utilizar de câmera na mão, planos abertos e longos, *travellings* e *zooms* para ambientar o palácio – já que este dá nome ao filme – e mostrar a condição hierárquica do rei e de seus súditos, que passeiam pelo local. Essa flexibilidade dos movimentos de câmera se deve à tecnologia do cinema digital, fator importante para o desenvolvimento do cinema nigeriano independente, pois, a partir dela

O cinema passa a ser muito mais acessível, e a produção independente é ampliada. Isso é muito interessante, pois quanto mais filmes tivermos, por piores que sejam, também crescem as chances de novos talentos aparecerem, e com eles, mais filmes de qualidade (BRETA, 2007:1)

Eventos como a cerimônia de sucessão ao trono, demonstrada em uma das cenas, se valem da direção de arte (de Felix Okoro) para estabelecer tipos sociais da Nigéria por meio da indumentária<sup>7</sup>, servindo para caracterizar as hierarquias. Além disso, na mesma cena, a música cantada por Alama para comemorar a coroa dada ao filho foi composta em dialeto local. Todos estes fatores fazem com que haja identificações do espectador com a própria cultura.

Sobre a organização social nigeriana, Santos, Zanoni e Oliveira (2006) destacam que apesar da independência alcançada na década de 1960, o país continua a se estruturar por um sistema de descendência patrilinear. Por meio dessa organização, os grupos se estruturam da seguinte forma: família nuclear (pai, mãe e filhos) e família de procriação (marido, mulher e filhos); sublinhagem, que se organiza pela poligamia; família extensa ou linhagem, composta por três gerações ascendentes formadas por irmãos e meio-irmãos; e

<sup>7</sup> A *rapa*, pano comprido enrolado ao corpo em forma de saia – além de panos e turbantes na cabeça – é o traje comum das mulheres casadas na Nigéria. Os homens também a usam, mas só dentro de suas residências.

aldeia, linhagens que dividem um espaço físico e um mesmo governo. Enquanto as famílias são comandadas pelo homem mais velho, as aldeias elegem dentre os anciãos aquele que irá chefiá-las.

Sobre a trilha sonora, observa-se uma preferência pelo uso dos mesmos temas, diferenciados somente quando há mudança no tom da narrativa, em momentos mais tensos. O tema recorrente, presente na sequência inicial, se repete ao longo de todo o filme (partes 1 e 2). Quanto à relação som/imagem, percebem-se grandes falhas técnicas. Os sons extradiegéticos muitas vezes se sobrepõem às vozes dos atores, ou não estão em sincronia com as ações, a exemplo da *mbira*, instrumento tocado pelo filho primogênito do rei, quando se percebe claramente a dublagem falhar. Isso demonstra que apesar dos avanços do cinema digital no que se refere ao sincronismo entre som e imagem, com sistemas de som como *dolby digital 5.1*<sup>8</sup>, ainda não há uma preocupação voltada para esse componente do cinema independente na Nigéria, a exemplo do *Royal Palace*.

## 5. Considerações finais

Atualmente, a importância do cinema tem se dado pelo seu papel de cumpridor de funções culturais, como a busca por afirmação de identidades. O desenvolvimento da tecnologia da imagem tem permitido que mudanças profundas aconteçam no ramo da produção cinematográfica, fazendo com que muitas cinematografias nacionais despontem.

Na África negra, os mercados de cinema – em sua maioria emergentes a partir da década de 1960 – fazem com que a hegemonia de *Hollywood* possa ser freada, e assim, que os países possam representar suas culturas de maneiras mais genuínas. E um dos que vem chamando a atenção do mundo é a Nigéria – que teve a sua indústria de cinema batizada de *Nollywood* – visto que o país responde como o terceiro maior produtor de filmes do mundo em termos econômicos, e o primeiro em números.

Nos filmes nigerianos, apesar das enormes diferenças culturais e políticas estabelecidas por etnias como *iorubas*, *hauçás-fulanis* e *ibos*, nota-se que o cinema cumpre uma função pan-africanista, pois os filmes fazem sucesso em vários países da África e com o público da Diáspora negra pelo mundo, apesar das falhas técnicas comuns. Isso porque as temáticas abordadas são comuns a vários países da África negra, além das cópias serem vendidas a preços acessíveis.

---

<sup>8</sup> Tecnologia de codificação e decodificação auditiva sofisticada e versátil. Possui a capacidade de transmitir canal mono, estéreo (dois canais), ou 5.1 (multicanal de áudio).

E, aqui, essa tendência foi apresentada mediante análise do filme *Royal Palace*, do diretor Andy Amenechi. Nele, temáticas próprias de muitos países africanos foram abordadas, como a subordinação da mulher, monarquia, poligamia, conflitos entre a cultura ocidental e as tradições etc. E a análise de tal universo de investigação demonstra a importância do cinema como cumpridor de funções culturais por culturas subdesenvolvidas.

### Referências Bibliográficas

BALOGUN, Françoise. “A explosão da videoeconomia: o caso da Nigéria”. In: MELEIRO, Alessandra. Cinema no Mundo. Indústria, política e mercado. África, vol. 1. São Paulo: Escrituras, 2007.

BAMBA, Mahomed. *Os cinemas africanos: entre construção identitária nacional e sonho panafricanista*. <http://malembemalembe.ceart.udesc.br/textos/bamba.doc> Acessado em 31/01/2009.

BOUGHEDIR, Ferid. “O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução”. In: MELEIRO, Alessandra. Cinema no Mundo. Indústria, política e mercado. África, vol. 1. São Paulo: Escrituras, 2007.

BRETA, Micael. *Digital X Película*. <http://cinemadigital.wordpress.com/2007/05/28/digital-x-pelicula>. Acessado em 01/03/2009.

FERKISS, Victor C. *África: um continente à procura de seu destino*. Rio de Janeiro: Edições G.R.D. 1967.

HALL, Stuart. *Da Diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

HENEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HERNANDEZ, Leila M. G. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

DE LUCA, Luiz G. A. *Cinema digital: um novo cinema?* São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

MACHADO, Arlindo. "As narrativas seriadas". In: *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

MELEIRO, Alessandra. *Cinema no Mundo*. Indústria, política e mercado. África, vol. 1. São Paulo: Escrituras, 2007.

OLIVEIRA, M; SANTOS, C; ZANONI, D. Povos de Calabar. *Seminário Povos de Calabar*. <http://www.casadasafricas.org.br/site/img/upload/965087.pdf>. Acessado em: 18/03/2009.

ROCHA, Ruth. (Ed.). *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*. São Paulo: Círculo do Livro, n. 21, p. 4284-4285, 1987.

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

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETE, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 3. ed. Campinas: Papirus, 2005.