

Cinema Pós-Apartheid: Políticas, Estruturas, Temas e Novas Estéticas¹

Tradução

Martin Botha²

Universidade de Cape Town

Tradução: Jocimar Dias Jr.

Doutorando – PPGCINE/UFF

Revisão: Pedro Lopera

Doutor – PPGCINE/UFF / FBN

¹ Texto originalmente publicado em inglês com o título *Post-apartheid cinema: policy, structures, themes and new aesthetics*, na coletânea *Marginal Lives and Painful Pasts: South African cinema after apartheid* (2007), p. 19-47. Algumas notas foram inseridas pelo tradutor e pelo revisor ao longo do artigo. Nesses casos, serão indicadas pelas siglas N.T. (nota do tradutor) e N.R. (nota do revisor). As notas sem qualquer indicação são do artigo original.

² Prof. Dr. Martin Botha é atualmente Professor Associado do Centre for Film and Media Studies da Universidade de Cape Town. O *Centre for Film and Media Studies* tem como objetivo promover o estudo dos cinemas africanos, levando em consideração a riqueza e a diversidade da cultura fílmica que emergiu nos diversos países que formam este continente vasto e complexo. Prof. Dr. Botha publicou mais de 200 artigos, relatórios e *papers* sobre a mídia sul-africana, incluindo seis livros sobre cinema sul-africano, a saber: *Images of South Africa: the rise of the alternative film* (1992), *Movies Moguls Mavericks: South African cinema: 1979-1991* (1992), *Kronieken van Zuid-Afrika: De films van Manie van Rensburg* (1997), *Jans Rautenbach: Dromer, baanbreker en auteur* (2006), *Marginal Lives and Painful Pasts: South African cinema after apartheid* (2007) and *South African Cinema 1896 – 2010* (Intellect Books, 2012). É membro da FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique) e participou do júri de vários festivais internacionais de cinema: *Tallinn Black Nights International Film Festival*, *Tromso International Film Festival*, *Mannheim-Heidelberg Film Festival* e, mais recentemente, *Transilvania International Film Festival*.

Introdução³

O ano de 1994 assistiu ao nascimento da democracia na África do Sul. Entretanto, nossa indústria cinematográfica é bem mais antiga. De fato, nossa notável tradição de filmes documentários remonta a 1896 e à Guerra dos Bôeres. Enquanto celebramos os últimos doze anos de democracia, não deveríamos esquecer tais cineastas que criaram filmes a despeito de todas as dificuldades. Veteranos como Jans Rautenbach (*Jannie Totsiens*, 1970), Ross Devenish (*Marigolds in August*, 1980), Manie van Rensburg (*The Fourth Reich*, 1990) e a geração mais jovem dos anos 1980 desafiaram a censura moral e política, uma severa ausência de formação de público e uma distribuição inadequada para filmes progressistas que se tornaram a base para um novo e crítico cinema sul-africano durante os anos 1990.

A fim de entender a situação do cinema na África do Sul depois de 1994, é preciso contextualizar os desenvolvimentos recentes em nossa indústria cinematográfica dentro de uma breve história da produção cinematográfica durante os anos de apartheid⁴.

A indústria de cinema sul-africana é uma das mais antigas do mundo. Inventado por Thomas Edison, o Kinetoscópio chegou a Joanesburgo em 1895, apenas seis anos depois de sua apresentação em Nova York. Entre 1895 e 1909, principalmente filmes britânicos e americanos foram exibidos em muitas partes da África do Sul através de bioscópios móveis. O primeiro cinema permanente foi construído pela *Electric Theatres Limited* em Durban. Nos cinco anos seguintes, diversas companhias distribuidoras de filmes construíram cinema pelo país, o que levou a uma competição desenfreada.

Em 1913, o novo iorquino Isodore W. Schlesinger concentrou todas as distribuidoras de filmes sob o controle de sua companhia *African Films*. Embora os primeiros cinejornais tenham sido filmados no fronte durante a Guerra dos Bôeres (1899-1902), a *African Films* iniciou uma tradição de produção de cinejornais no formato de *The African Mirror*, o cinejornal que ficou mais tempo em cartaz no mundo (1913-1984). Quarenta e três filmes, alguns deles no âmbito do épico, também foram realizados entre 1916 e 1922 pela empresa de Schlesinger. Esses

³ N.T.: Os termos em língua africâner, quando aparecem, foram mantidos no original.

⁴ Publicações por Balseiro e Masilela (2003), Botha e Van Aswegen (1992), Blignaut e Botha (1992), Botha e Dethier (1997), Davis (1996), Gustche (1972), Louw e Botha (1993) e Tomaselli (1989) documentaram o desenvolvimento do cinema sul-africano em detalhe.

Uma visão geral crítica da fragmentação da indústria cinematográfica sul-africana durante o apartheid é apresentada na publicação de Schelfhout e Verstraeten, *De rol van de media in de multiculturele samenleving* (1998), bem como em Botha (1997, 2003a, 2004).

filmes incluíram *De Voortrekkers/Winning a Continent* (1916), *Allan Quartermain* (1919), *King Solomon's Mines* (1918) e *Symbol of Sacrifice* (1918). Nos 43 anos que se seguiram, Schlesinger deteve o monopólio da distribuição cinematográfica desde o Cabo [da Boa Esperança] até o [rio] Zambezi. Em 1930, Schlesinger possuía a *African Consolidated Theatres* e a *African Consolidated Films* depois de ter perdido temporariamente o controle da distribuição quando os filmes sonoros foram introduzidos na África do Sul. Em 1930, *African Consolidated Films* fundou a *Killarney Film Studios* em Joanesburgo, que produziu vários filmes distribuídos na África do Sul e no exterior.

Sendo o primeiro filme sonoro sul-africano, *Sarie Marais* foi produzido em 1931 e, depois dele, filmes locais ganharam popularidade. Tanto *Sarie Marais* quanto *Moedertjie* (1931) anunciavam o início de uma década em que o nacionalismo africâner⁵ germinaria em filmes de língua africâner. Na década de 1930, nacionalistas africâners estabeleceram uma organização de produção de filmes conhecida como *Reddingsdaadbond-Amateur-Rolprent-Organisasie (RARO)* que, em uma tradução aproximada, significa “Organização de Filmes Amadores da Liga de

Ação de Resgate”. Como uma indústria cinematográfica alternativa, *RARO* contestava o imperialismo cultural anglo-americano predominante na África do Sul, resultado da exibição de numerosos filmes estrangeiros⁶.

Tal qual na década de 1980, quando sul-africanos fizeram filmes alternativos para promover a luta contra o governo do apartheid (uma decisão tomada durante a Conferência de Cultura e Resistência em Gaborone, em 1982), na década de 1940, *RARO* via como sua tarefa a promoção do nacionalismo africâner. Seu líder era o Dr. Hans Rompel. Em 1939, *RARO* produziu seu primeiro filme, *'n Nasie hou Koers*. Os filmes da *RARO* lidavam com eventos políticos de grande carga emocional como as celebrações do Dia da Reconciliação. Durante os anos 1940, particularmente filmes em língua africâner se tornaram politizados para promover o nacionalismo africâner. Os nacionalistas africâners também estabeleceram uma rede de distribuição de filmes alternativos chamada *Volksbioskope-maatskappy*. O intuito era distribuir filmes da *RARO*. Ironicamente, mesmo com os ataques de Hans Rompel aos imperialistas culturais americanos e britânicos, *Volksbioskope-maatskappy* foi no fim das contas forçada a distribuir filmes de estúdios de Hollywood para se manter sem dívidas.

⁵ Africâner se refere à comunidade branca que fala a língua africâner na África do Sul.

⁶ Conferir: Louw e Botha (1993).

Quando o Partido Nacional chegou ao poder em 1948, não havia mais função para *RARO* nem para *Volksbioskope*. Ambos os empreendimentos deixaram de existir.

A África do Sul também começou a produzir seus próprios atores populares e, nos anos 1940, Al Debbo e Frederik Burgers em particular ficaram famosos com o filme *Kom saam Vanaand* (1949). Várias comédias locais faladas em africâner seguiram sob a direção de Pierre de Wet, tais como *Altyd in my Drome* (1952), *Fratse in die Vloot* (1958) e *Piet se Tante* (1959). Estes filmes forneciam escapismo para plateias majoritariamente brancas africâners. Entretanto, havia filmes em língua africâner que também exploravam a identidade dos brancos africâners e suas realidades sociopolíticas em maior profundidade: *Geboortegrond* (1946) examinava a realidade da pobreza entre africâners daquela época através do melodrama social. De uma maneira visualmente elegante, *Hans die Skipper* (1953) explorava a natureza patriarcal da cultura africâner ao contar a história de um conflito entre pai e filho. Estes filmes também foram os veículos para muitos indivíduos que viriam a se tornar mais tarde reconhecidos como alguns dos atores pioneiros no cinema sul-africano, por exemplo, Andre Huguenet, Wena Naude e muitos outros.

Nos anos 1950, Jamie Uys começou a consolidar sua carreira enquanto diretor, primeiro com *Daar Doer in die Bosveld* (1951). Uys foi basicamente produtor, roteirista, diretor, fotógrafo e ator principal em filmes como *Fifty-Vyftig* (1953), *Daar doer in die Stad* (1954) e *Geld soos Bossies* (1955). Embora por vezes melodramáticos ou comédias, muitos dos filmes em língua africâner dos anos 1940 e 1950 eram secretamente nacionalistas, aprimorando a cultura de uma influência africâner progressivamente dominante no cinema.

A realidade no cinema da África do Sul era tal que os sul-africanos negros eram excluídos de várias formas. Sul-africanos negros não tinham dinheiro para fazer filmes. Eles não tinham acesso a equipamentos. Oportunidades para criar suas próprias imagens na tela eram quase inexistentes para roteiristas e diretores negros. A política do apartheid levou a uma indústria de cinema muito fragmentada (BOTHÁ, 2004).

Entretanto, alguns indivíduos devem ser notados por suas contribuições para a indústria cinematográfica local. Eles tentaram deslocar o cinema para além de um cinema exclusivo para plateias brancas.

Eric Rutherford, Donald Swanson, Zoltan Korda, Lionel Ngakane e Lionel Rogosin: Faróis de esperança durante os anos 1950

A *African Films* de Schlesinger tinha garantido o monopólio da produção de filmes em língua inglesa até o final dos anos 1940. Neste contexto, surgem Eric Rutherford e Donald Swanson, dois britânicos que estiveram trabalhando no sul da África para a *Rank Organisation of Britain*. Eles eram *outsiders*, pessoas que não foram criadas na sufocante atmosfera racial da África do Sul. O primeiro filme deles - *African Jim* (1949) - se tornou um marco no cinema sul-africano. Influenciado pelo neorrealismo italiano e pelo cinema britânico do pós-guerra, o filme apresentava sul-africanos negros comuns em situações cotidianas e locações reais. O filme também celebrava o talento de sul-africanas negras como Dolly Rathebe na tela; talentos que haviam sido ignorados pelos cineastas locais por décadas até os anos 1950. *The Magic Garden* (1951), de Swanson, é uma clássica história de perseguição, uma perseguição por um ladrão e pelo dinheiro roubado.

Tentativas de cinema sociopolítico, que incluíam sul-africanos negros, foram

representadas por *Cry the Beloved Country* (1951) de Zoltan Korda, baseado no livro de Alan Paton. O filme retrata a degradação social dos sul-africanos negros de uma maneira nunca antes feita. O filme apresenta um dos pioneiros do cinema africano, Lionel Ngakane, que exerceu uma performance magnífica em seu primeiro papel como ator. Sem nenhuma outra perspectiva na África do Sul depois deste filme, Ngakane partiu para o Reino Unido e exilou-se até ter tido permissão para retornar ao seu país de origem, em 1993. Ele se tornou um membro fundador da Federação Panafricana de Cineastas (FEPACI)⁷. Durante seus anos no exílio, Ngakane buscou como cineasta sua maior ambição por fazer filmes que explicariam a condição inumana infligida sobre as pessoas pelo apartheid. Ele desempenhou um papel fundamental na elaboração das políticas cinematográficas para uma África do Sul pós-apartheid e no estabelecimento da Fundação Nacional de Cinema e Vídeo da África do Sul⁸, da qual ele foi um membro do conselho de 1999 até 2002.

Até o final dos anos 1950 e a primeira década do Governo do Partido Nacional, a maior parte das piores leis de segregação compulsória haviam sido aprovadas, regulando educação, relacionamentos sexuais,

⁷ N.T.: No original, *Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI)*.

⁸ N.T.: No original, *National Film and Video Foundation of South Africa (NFVF)*.

trabalho, habitação, enfim, virtualmente todas as áreas da atividade humana, em termos raciais. *Come Back, Africa* (1959), o primeiro filme local anti-apartheid feito secretamente, do cineasta independente novaiorquino Lionel Rogosin, conta a história de um homem negro - Zacharia - que se encontra preso em uma circunstância sul-africana clássica: um trabalhador migrante sem habilidades procurando por um emprego onde ele não tem direito a trabalhar. O filme é um trabalho seminal sobre as condições dos negros sob o apartheid⁹.

Jans Rautenbach e Emil Nofal

Nos anos 1950, a empresa hollywoodiana *Twentieth Century Fox* decidiu se tornar diretamente envolvida com a África do Sul. Em 1956, a empresa comprou o império de Schlesinger. Entre 1956 e 1969, a *Twentieth Century Fox* controlou mais de três quartos da rede de distribuição de filmes sul-africana. Uma das poucas distribuidoras independentes fora da rede da *Twentieth Century Fox* era a *Wonderboom Inry Beleggings (WIB)*, com sede em Pretoria. A *WIB* desenvolveu a *Ster Film Imports*, que era

financiada pela companhia de seguros *Sanlam*. Durante os anos 1960, *Ster Films* construiu três grandes complexos de salas de cinema. Em 1969, a *Sanlam* comprou a distribuidora da *Twentieth Century Fox*, fundindo com a *Ster Films* para formar a *Satbel (Suid-e Teaterbelange Beperk)*. A essa altura, *Satbel* controlava 76% da rede de distribuição sul-africana. Os demais 24% eram controlados pela *UIP-Warner*. Assim, o capital africâner tornou-se um fator significativo na indústria cinematográfica quando *Sanlam* adquiriu esse maior interesse pela *Ster Films*, uma companhia de distribuição com a intenção explícita de fornecer cinema para clientes predominantemente brancos africâners. Em 1969, o financiamento, produção e distribuição de filmes na África do Sul estava praticamente nas mãos de uma grande empresa apenas.

Desde 1956 e a introdução de um sistema de subsídios regulados, o governo nacionalista e o grande negócio colaboraram na manipulação do cinema local.

Ideologia e capital se juntaram para criar um cinema nacional que refletiria a África do Sul durante o regime de Verwoerd dos anos 1960. Todavia, foi inicialmente um cinema só para os brancos e predominantemente africâneres. Dos 60 filmes feitos entre 1956 e

⁹ A publicação de Peter Davis sobre a produção de *Come Back, Africa* é uma brilhante documentação dos

problemas enfrentados por Rogosin para filmar o longa durante o apartheid da África do Sul.

1962, 43 eram falados em africâner. Quatro eram bilíngues e os 13 restantes eram em inglês. Este sistema de subsídios premiava apenas sucessos de bilheteria. Somente após o filme ter ganhado uma quantia específica de dinheiro na bilheteria era qualificado para o subsídio, que restituía uma cota dos custos. Essa cota era inicialmente maior para filmes em língua africâner do que para produções em inglês. Portanto, era evidente que o governo de Verwoerd reconhecia a potencial influência que essa indústria dominada pelo africâner teria no crescimento e na propagação da língua africâner e para o fortalecimento da cultura dominante.

O público africâner branco desse cinema local era relativamente amplo e muito estável, garantindo a quase todo filme falado em africâner tempo em cartaz suficiente para pagarem seus custos contanto que o filme fornecesse entretenimento leve, escapista e lidasse de maneira idealista com a realidade e crenças africâners. Esse conservadorismo idealista era caracterizado por um apego ao passado, a ideias de pureza linguística e racial e a normas religiosas e morais.

No entanto, alguns pioneiros da indústria cinematográfica africâner dos anos 1960 produziram uma série de filmes que

poderiam ser rotulados como “filmes engajados”. O tema desses filmes era uma análise das brechas na ideologia do apartheid. Estão incluídos filmes de Emil Nofal e Jans Rautenbach como *Die Kandidaat* (*The Candidate*) (1968) e *Katrina* (1968)¹⁰. Em *Die Kandidaat*, Rautenbach examina vários aspectos do africâner urbano através dos eventos ao redor da eleição de um novo diretor para a *Adriaan Delport Foundation*. Uma vez que os antepassados dos candidatos em potencial já foram devidamente checados, a nomeação deveria ser apenas uma formalidade. Em vez disso, a reunião descamba em uma amarga disputa sobre qual dos membros do conselho satisfaz melhor os requisitos de “africaneridade” genuína. *Die Kandidaat* explora a psique africâner criticamente e expõe a hipocrisia daqueles designados como “super” africâners. *Katrina* é baseado em uma poderosa história de Basil Warner, *Try for White*. O filme foi, para a sua época, uma exposição chocante dos horrores do apartheid e do sistema de classificação racial. O filme é focado em uma mulher “de cor”, Katrina, que tenta “se passar por branca”. Ela rejeita seus pais para tornar possível uma vida melhor para si e seu filho na África do Sul no apartheid. Seu filho desconhece suas raízes e está namorando uma garota branca. Um

¹⁰ O trabalho de Rautenbach é explorado em profundidade em uma nova publicação de Martin Botha,

intitulada *Jans Rautenbach: Dromer, baanbreker en auteur* (2006).

clérigo anglicano branco se apaixona por Katrina e suas vidas são dilaceradas quando segredos são revelados. *Katrina* se mantém como um dos filmes mais inovadores dos anos de apartheid da década de 1960.

Jannie Totsiens (1970), de Jans Rautenbach, pode ser considerado como um drama psicológico expressionista e um dos poucos filmes de vanguarda da África do Sul até hoje. Rautenbach usa uma instituição psiquiátrica como uma alegoria da sociedade sul-africana sob o apartheid. O filme foi uma sensação, especialmente entre os intelectuais da época. Entretanto, as plateias sul-africanas não estavam prontas para este estimulante drama psicológico que desafiava a cultura conservadora da “africaneridade”. Até para os padrões de hoje em dia, o filme se mantém como um fascinante retrato da confusa psique da nação.

Entretanto, este “movimento” veio contra a censura e a resistência africâner e não conseguiu fazer uma contribuição cultural real e duradoura. As imagens de “africaneridade” de Rautenbach em *Jannie Totsiens* certamente não atenderam às expectativas das plateias. Elas rejeitavam estes filmes e, no lugar deles, lotavam aqueles que as retratavam como tagarelas, apaixonantes e amáveis. Sua concepção da realidade sociopolítica estava confinada às convenções das novelas

africâners sobre casais incompatíveis, que tinham que superar os obstáculos a caminho do verdadeiro amor! Infelizmente, uma severa censura moral impediu os sul-africanos de verem marcos internacionais como *Satyricon* (1969) de Fellini, *Último Tango em Paris* (1972) e *1900* (1976) de Bertolucci, *A Batalha de Argel* (1968) de Pontecorvo e muitos outros filmes que, naquele momento crítico, teriam desafiado nossas concepções de sexualidade, política, raça e estética.

Manie van Rensburg

Os filmes africâners dos anos 1960 e 1970, com algumas exceções, ignoravam a agitação sociopolítica do período, bem como as realidades experimentadas pelos negros sul-africanos. A maior parte dos filmes em língua africâner se comunicava através de símbolos obsoletos que tinham pouco valor de comunicação multicultural. Eles pintavam um retrato unilateral e estereotipado do africâner, levando a uma ideia equivocada de quem o africâner era. Além disso, o retrato negativo dos negros como uma classe de servos nesses filmes é um símbolo visual da entranhada ideologia do apartheid. As exceções eram muito poucas nos anos 1970. O diretor Manie van Rensburg entrou no campo da cultura

africâner através da sátira política. Seu filme, *Die Square* (1975), que fazia uma provocação satírica, foi banido a princípio pelo *Publications Board*. Van Rensburg considerava o filme um conto de fadas, que girava em torno de uma ruptura com um partido político. A esposa de um político o abandona, o que arranha a sua imagem. Para salvar sua reputação, ele precisa reconquistá-la, o que significa que ele tem que se conformar aos padrões dela e se tornar menos conservador. O filme se tornou uma sátira sobre a hegemonia africâner na vida política e moral do país. Anos depois, com *Taxi to Soweto* (1991), uma trama similar foi usada por Van Rensburg para abordar os medos dos africâners em relação aos negros sul-africanos.

Inicialmente, Van Rensburg não era parte do movimento do cinema anti-apartheid. Ele fazia séries dramáticas para a Corporação Sul-Africana de Radiodifusão (CSAR)¹¹ de meados dos anos 1970 até 1987. O advento da televisão na África do Sul em 1976 deu a muitos cineastas locais oportunidades artísticas que não estavam disponíveis devido ao ineficiente esquema de subsídios. Embora a censura relacionada a assuntos políticos fosse muito rígida na CSAR, Van Rensburg pôde fazer séries dramáticas e filmes artisticamente

bem sucedidos. Ele começou com uma série de comédia em dez partes, *Willem*, que era a história dos problemas e tribulações de um detetive particular. Esta série rendeu a Van Rensburg o seu primeiro Prêmio Artístico CSAR por direção.

Ele decidiu se mudar de Joanesburgo para a Cidade do Cabo, onde conheceu Johan van Jaarsveld, um escritor que se tornou seu parceiro. Sob a chancela da *Visio Films*, seguiu-se seu melhor trabalho em televisão. Esse relacionamento com a CSAR, entretanto, foi interrompido depois que Van Rensburg decidiu se juntar a 52 sul-africanos ilustres em 1982 para viajar até Dacar, Senegal, com o intuito de ter discussões com membros do então banido CNA [Congresso Nacional Africano, partido político]. Os 52 sul-africanos incluíam principalmente pessoas que falavam africâner, como o amigo de Van Rensburg, Van Zyl Slabbert, uma figura de oposição política importante nos anos 1980. A conferência em Dacar foi uma articulação conjunta entre o Instituto por Alternativas Democráticas na África do Sul (*Idasa*) e o CNA. Aconteceram discussões sobre uma economia liberta, a forma de um governo livre e soluções para o conflito da África do Sul. Quando Van Rensburg retornou para a África

¹¹ N.T.: No original, *South African Broadcasting Corporation (SABC)*.

do Sul, ele foi demitido pela CSAR. Por dois anos ele não conseguiu trabalho. Com o estabelecimento da Organização dos Trabalhadores de Cinema e Aliados (OTCA)¹² ele esperava encontrar um grupo progressista e complacente para apoiá-lo em seu trabalho. *The Native Who Caused All The Trouble* (1989), um filme sobre a luta de um homem negro para reaver sua terra tomada devido à legislação colonial racista, foi sua contribuição para um novo cinema crítico e anti-apartheid nos anos 1980. O filme o estabeleceu como parte do novo movimento.

O curta de Van Rensburg, *Country Lovers* (1982), que também criticava a política de apartheid, é baseado na obra de Nadine Gordimer, vencedora do prêmio Nobel, e faz parte de um conjunto de sete curtas-metragens, denominados coletivamente como *Six Feet of the Country*. Até hoje estes filmes foram vistos por mais de 300 milhões de pessoas no mundo inteiro. Foi aceita pelo *The New York Film Forum* e exibida na Alemanha, Holanda, Bélgica, Itália e pelo *Channel Four* na Grã-Bretanha.

Ironicamente, estes filmes foram banidos de lançamento comercial na África do Sul e sua exibição só foi permitida no Festival de Cinema Sul-Africano, a despeito do fato de

que seis dos sete filmes foram feitos por elencos e equipes sul-africanas. *Country Lovers* gira em torno do romance de um jovem garoto branco africâner com uma garota negra da fazenda com quem ele cresceu. Como resultado da “imoralidade” da situação, o filme de Van Rensburg foi taxado como propaganda anti-sul-africana pelo comitê de censura sul-africano. O crítico do *New York Times* descreveu o filme em uma crítica de 18 de maio de 1983 como

uma delicada e feroz fábula sobre um romance de um jovem africâner e a bela garota negra que cresce com o garoto na próspera fazenda do pai dele. A moral da história é a maneira com a qual a inocência do casal é no fim das contas destruída pelo Immorality Act. A história é lindamente interpretada por Ryno Hattingh and Nomsa Nene como os amantes e é relatada de maneira tão sutil que o completo horror da situação não fica aparente até o filme estar perto do fim.

Através de seus dramas televisivos e cinematográficos, o diretor Manie van Rensburg exhibe as mesmas preocupações temáticas, os mesmos assuntos e incidentes e basicamente o mesmo estilo visual. Sua obra explora a psique do africâner dentro de um contexto tanto histórico quanto contemporâneo. Ele está preocupado com os problemas de comunicação entre as pessoas, especialmente dentro de relacionamentos amorosos. O *outsider* é uma figura dominante em seu universo. Ao estudar a obra¹³ de Van

¹² N.T.: No original, *Film and Allied Workers' Organisation (FAWO)*.

¹³ N.T.: Grifo do autor no texto original.

Rensburg nos últimos anos, percebe-se que ele é provavelmente o diretor autoral contemporâneo mais proeminente da África do Sul.

Temas que Van Rensburg tende a retratar em suas crônicas são: a psique do africâner em uma situação contemporânea ou histórica, especialmente no período dos anos 1920 a 1940, o estilo de vida e as motivações de indivíduos vivendo às margens da sociedade; solidão; e a exploração do potencial de comunicação do cinema e da televisão para transmitir informação contextual e experiencial para o espectador. Dentro desses temas, Van Rensburg experimenta com códigos cinematográficos particulares, não vistos no trabalho de seus contemporâneos Jan Scholtz, Daan Retief, Franz Marx e Elmo de Witt. O cinema de Van Rensburg pode ser dividido em três períodos: seus filmes africâners de 1971 a 1975, seu trabalho na televisão de 1976 a 1987 e, de 1988 em diante, seu deslocamento em direção à cena cinematográfica internacional com *The Native Who Caused All The Trouble* (1989), *The Fourth Reich* (1990) e *Taxi to Soweto* (1991).

A obra de Van Rensburg pode ser vista como crônicas da psique africâner durante três períodos significativos; primeiramente, os anos 1930 e o trauma da urbanização e a luta pela posse de terras; em

segundo lugar, o renascimento do nacionalismo africâner durante a participação da África do Sul na Segunda Guerra Mundial; e por fim, o africâner urbano e moderno dos anos 1970 e 1980.

A versão do diretor de *The Fourth Reich* é a maior realização de Van Rensburg. O filme é estruturado basicamente como um suspense, um dedicado policial africâner, Jan Taillard (Marius Weyers) em uma caçada trabalhando disfarçado para expor e capturar o fascista, Robey Leibbrant (Ryno Hattingh), antes que ele execute seu plano de assassinar o general Smuts. Os temas de Van Rensburg de traição, dos párias, dos problemas de comunicação nos relacionamentos (neste caso entre Taillard e sua esposa) e do nacionalismo africâner estão todos presentes e brilhantemente desenvolvidos na versão do diretor com mais de três horas de duração.

As crônicas de africaneridade de Manie van Rensburg são notáveis pelo tratamento humano dos personagens, incluindo párias e políticos de direita. Estes filmes e dramas televisivos são mais do que meros perfis da política de seu tempo. A maior parte de seus trabalhos aborda problemas de comunicação entre pessoas em um universo caracterizado pela desconfiança, pela paranoia e eventualmente traição. Até comédias como *Die Square* e *Taxi to Soweto* abordam a

questão da desconfiança entre humanos. A obra de Van Rensburg como um todo apresenta um retrato da estranha, complexa e dividida criatura que é o africâner. Este retrato é uma importante alternativa para as imagens demasiado simplificadas dos africâners como meros vilões racistas geralmente representadas em imagens anti-apartheid desta sociedade.

Van Rensburg se colocou dentro do *mainstream* africâner e, com filmes como *Die Square* e *Verspeelde Lente* (1982), conseguiu incomodar o *establishment*. *Die Square* causou agitação ao representar africâners como hipócritas. *Verspeelde Lente* desagradou a africaneridade com suas imagens de africâners pobres e de classe baixa. Ser africâner era uma fonte de tensão, mas também de criatividade, em sua obra. Ele não estava interessado em retratar a história africâner, mas em explorar os africâners inseridos na história do país de maneira geral. Posteriormente, investigações sobre racismo e antissemitismo se tornaram importantes temas em sua obra, como em *The Native Who Caused All The Trouble*, *Heroes* e especialmente *The Fourth Reich*. O último examinava a destruição causada pelo poder, racismo e antissemitismo.

Se sua obra tem um tema recorrente, é o conflito entre o forasteiro e a aceitação da comunidade, um aspecto que ele experimentou na vida real. Sua viagem a Dacar durante os

repressivos dias do presidente P. W. Botha receberam ampla e de certa forma histórica cobertura nos jornais africâners. Isto significou um efetivo fim de sua carreira na indústria cinematográfica local e um boicote não-oficial pela CSAR.

Ele dividiu sua carreira em um período antes e depois de Dacar. Antes de Dacar, ele tinha emprego. Depois de Dacar ele se viu no ostracismo. Ele se tornou de repente um cineasta em busca de seu lar espiritual; depois de ter sido um diretor popular e requisitado, ele batalhava para fazer filmes. E a esquerda também guardava armadilhas. Lembro-me de uma entrevista em que ele declarava sua insatisfação com a OTCA. Alguém da organização ligou para ele questionando por que ele não havia submetido seu roteiro de *Taxi to Soweto* para aprovação. Sua resposta era impublicável. Ele não precisava do selo de aprovação de ninguém, nem da esquerda, nem da direita. Ele era demasiado honesto para ter um ponto de vista político aprovado e muito independente para deixar para os outros julgamentos artísticos e

políticos. No momento de seu suicídio, em 1993, ele tinha apenas 48 anos de idade¹⁴.

Ross Devenish

Além de Rauntenbach e Van Rensburg, outro excelente cineasta sul-africano dos anos 1970 foi Ross Devenish, que fez três filmes internacionalmente aclamados, *Boesman and Lena* (1973), *The Guest* (1977) e *Marigolds in August* (1979). Baseado na peça de Athol Fugard, *Boesman and Lena* foi o primeiro longa local a retratar a pobreza e as remoções forçadas dos sul-africanos classificados como “negros” sob o apartheid. *The Guest* é focado em um breve período da vida de Eugene Marais, intelectual, poeta e escritor africâner viciado em ópio, durante sua crise de abstinência em uma fazenda chamada *Steenkampskraal*. Athol Fugard interpreta Marais conforme ele cambaleia em direção ao suicídio. Devenish aborda incisivamente o estereótipo mítico de Marais, que acreditava que a existência da vida é fundada na dor e na tristeza. Essa dor é o tópico de um filme gracioso, austero e controlado, que maneja seus temas com destreza quase musical. Ela é

explorada com um padrão quase tipo “fuga”, de pessoa para pessoa, de voz para voz, até que a posição de Marais pareça irrefutável. Por fim, *Marigolds in August* retrata a tensão entre um homem negro pobre e um homem negro desempregado que luta para sustentar sua família em um distrito perto de Port Elizabeth. Tal distrito é um lugar onde a fome é abundante. É deste lugar que o primeiro se desloca todos os dias para trabalhar em um resort de praia para brancos. Sua segurança, entretanto, é ameaçada pela presença de Melton, que está à procura de trabalho. A terceira das colaborações de Devenish com Athol Fugard, o filme foi um dos poucos longas locais na década de 1970 que examinou as condições dos negros na África do Sul, e se tornou um vencedor de prêmios internacionalmente em vários festivais, incluindo o de Berlim. Depois de batalhar por quase uma década para fazer seus filmes na África do Sul, Devenish deixou o país para trabalhar na Inglaterra. Diretores como Devenish e Rautenbach tiveram dificuldades para fazer o tipo de filme que lida criticamente com questões sócio-políticas. Eles encontraram problemas com subsídios, com censores, com distribuidores e com o público predominantemente branco. Naquela época,

¹⁴ A obra de Van Rensburg é analisada por Botha e Dethier: *Kronieken van Zuid-Afrika: De films van Manie van Rensburg*. Brussel: VUB Press, 1997.

espectadores negros e brancos eram tratados de maneira diferente. As plateias eram separadas, cada uma com suas próprias regras e operações, filmes e salas de cinema. Somente em 1985 os cinemas da África do Sul foram dessegregados.

Uma tentativa de criar uma indústria de cinema negro sob o apartheid durante os anos 1970 resultou na produção de um grande número de filmes precários falados em línguas nativas que eram exibidos em igrejas, colégios, bares e salões comunitários. Era contrário às políticas governamentais permitir salas de cinemas para negros nas áreas urbanas destinadas aos brancos, pois isso seria reconhecer a cidadania de negros urbanos. A urbanização dos negros era retratada nestes filmes como uniformemente negativa e a vida no campo como mais apropriada.

Qualquer filme que conseguia ser produzido e que refletia de alguma forma a sociedade sul-africana em turbulência era banido pelo Estado, como *How Long* (1976) de Gibson Kente e *Last Grave at Dimbaza* (1974) de Nana Mahomo, ou não recebia qualquer distribuição e portanto não se qualificava para qualquer subsídio. Uma verdadeira indústria nacional não emergiu através dos filmes africaners e dos filmes “feitos-para-negros”. Diretores como Simon Dabela (de *U-Deliwe*, 1975) tentaram criar obras mais significativas

dentro deste sistema, mas foram severamente tolhidos pela censura e pela supremacia branca na indústria cinematográfica.

No início dos anos 1980, as bilheterias atingiram seus piores níveis como resultado da popularização da televisão, introduzida em 1976, causando uma escassez de bons filmes sul-africanos. O filme de David Bensusan, *My Country, My Hat* (1983), foi um dos poucos filmes criativos que fizeram uma contribuição inovadora à sátira sócio-política. Este filme bastante potente examina a paranoia de um casal branco da classe trabalhadora e sua relação com um homem negro, que batalha para ter sua caderneta de poupança. Eles “ilegalmente” empregam este homem como jardineiro. O tema não é tanto o acidental assassinato de um homem que pode ou não ser um invasor de domicílio e sim a difícil condição de um homem que simplesmente não existe porque ele não possui um salvo-conduto no apartheid sul-africano.

A geração liberal e progressista dos anos 1980

Desde o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, um grupo de produtores e diretores de cinema e vídeo que não estavam associados às companhias cinematográficas

consagradas da indústria *mainstream* fizeram filmes e vídeos sobre as realidades sócio-políticas da maioria dos sul-africanos. Alguns desses filmes eram exibidos em festivais de cinema locais como o Festival Internacional de Cinema de Durban e da Cidade do Cabo e, de 1987 a 1994, o *Weekly Mail Film Festival*. Outros espaços de exibição incluíam universidades, igrejas, escritórios de sindicatos e os domicílios de pessoas interessadas. Muitos dos filmes tiveram problemas com a censura durante o Estado de Emergência¹⁵ durante os anos 1980. Muitos foram banidos.

Os filmes tinham orçamentos modestos. Eles eram financiados pelos próprios produtores ou por organizações progressistas que buscavam uma África do Sul unida, democrática e não-racial, como o Fundo Internacional de Defesa e Auxílio para o Sul da África¹⁶, ou por canais de televisão no exterior. Os filmes eram feitos principalmente por dois grupos que emergiram ao mesmo tempo: um grupo de estudantes brancos que se opunham ao apartheid e trabalhadores negros que ansiavam por voz e espaço na indústria local que os permitiria acionar o imaginário regional para retratar suas próprias realidades na África

do Sul. Esses filmes, junto com numerosos documentários, vídeos comunitários e longas metragens como *Mapantsula* (1988), curtas metragens e até animações (de William Kentridge) marcaram o início de um novo cinema sul-africano crítico.

Inicialmente, este novo cinema era baseado em material audiovisual que refletia as realidades da maioria negra da África do Sul em suas aspirações e na luta por uma sociedade democrática, mas desde o início dos anos 1990, outras vozes marginalizadas foram adicionadas a esses documentários e curtas metragens, por exemplo, das mulheres, de gays, lésbicas e até pessoas em situação de rua. São desses filmes que os símbolos e a iconografia do cinema nacional sul-africano podem ser elaborados. A maior parte desses novos filmes críticos locais, longas ou curtas pode ser descrita como textos fílmicos progressistas, no sentido que a maioria deles é conscientemente crítico do racismo, do sexismo ou das opressões. Eles lidavam com as vidas e as lutas das pessoas em um país em desenvolvimento e eram em sua maioria

¹⁵ N.R.: "O Estado de Emergência foi decretado em junho de 1986 como uma resposta do regime do apartheid às tentativas de comemoração dos 10 anos do Levante de Soweto. Durante a sua vigência, o governo assumiu o controle da televisão e prendeu muitos ativistas anti-apartheid". Fonte: [https://www.nytimes.com/1986/06/13/world/state-of-](https://www.nytimes.com/1986/06/13/world/state-of-emergency-imposed-throughout-south-africa-more-than-1000-rounded-up.html)

[emergency-imposed-throughout-south-africa-more-than-1000-rounded-up.html](https://www.nytimes.com/1986/06/13/world/state-of-emergency-imposed-throughout-south-africa-more-than-1000-rounded-up.html)

¹⁶ N.T.: No original, *International Defence and Aid Fund for Southern Africa (IDAF)*.

aliados com os movimentos libertários por uma África do Sul não-racial¹⁷ e não-sexista.

Alguns destes filmes (curtas, longas e documentários) também lidavam com eventos que eram convenientemente omitidos dos livros de história sul-africana oficiais ou dos programas de notícias contemporâneos na televisão nacional sob controle do regime nacionalista. Consequentemente, eles se tornaram guardiães da memória popular em meio a um processo sócio-político na África do Sul.

De acordo com historiadores de cinema, 1986/1987 podem ser considerados como um ponto de virada na indústria cinematográfica sul-africana. Só então diversos longas metragens começaram a examinar criticamente o meio social sul-africano, bem como o apartheid e a história colonial. A excepcional estudiosa de cinema Keyan Tomaselli denomina este momento como a nova onda na indústria cinematográfica sul-africana. Martin Botha e Adri van Aswegen rotularam como uma renovação do cinema alternativo, um cinema que dava voz àqueles que foram previamente marginalizados pelo apartheid. Esses filmes tocavam em temáticas como conflito e

amizade entre brancos e negros (*Jock of the Bushveld*), o péssimo tratamento aos trabalhadores negros do campo por certos fazendeiros (*A Place of Weeping*), os efeitos da Guerra da Namíbia para os brancos (*'n Wêreld sonder Grense*), terrorismo (*City of Blood*) e o trauma dos conflitos raciais (*Saturday Night at The Palace*).

Aproximadamente 944 longas foram feitos durante os anos 1980, bem como quase 998 documentários e algumas centenas de curtas metragens e vídeos¹⁸. Apesar do amadorismo da maior parte dos longas, pelo menos 20 a 30 extraordinários longas nativos foram feitos. Eles incluíam *Mapantsula* (1988), um retrato vívido do Estado de Emergência no final dos anos 1980; *On the Wire* (1989), sobre as cicatrizes psicológicas deixadas pelas guerras na Namíbia e em Angola; *The Road to Mecca* (1991), um filme sobre a vida da artista Helen Martins; *Shutdown* (1987), de Andrew Worsdale, uma sátira política; os dramas africâners da diretora Katinka Heyns, com personagens femininas fortes – *Fiela se Kind* (1987), *Die Storie van Klara Viljee* (1991) e *Paljas* (1997); *Jobman* (1989), um forte drama anti-apartheid que se

¹⁷ N.R: No texto, o termo original é “non-racial”, em razão de a bandeira dos movimentos anti-Apartheid na África do Sul terem sido o fim do regime racista e a consequente supressão de raça como fator de divisão da população, como praticado pelo referido regime.

¹⁸ Alguns desses filmes foram produzidos devido a incentivos fiscais.

passa nos anos após Sharpeville¹⁹; e o crítico retrato do nacionalismo africâner durante os anos 1940, *The Fourth Reich* (1990).

Infelizmente, muitos desses filmes permanecem não vistos pela maioria dos sul-africanos. Alguns deles foram severamente censurados, como *The Stick* (1987) e *Shutdown. Jobman* e *Shutdown* nunca foram lançados comercialmente. De fato, no final dos anos 1980 e início dos 1990, era mais fácil assistir esses filmes em Londres, Amsterdam e Paris do que na África do Sul.

É preciso notar que os cinemas só foram dessegregados na África do Sul em 1985. E os canais CSAR durante os anos 1980 também conduziram a um público fragmentado em termos raciais e de linguagem. Apesar da falta de apoio do público, diretores como Jans Rauntjenbach, Manie van Rensburg, Ross Devenish, Darrell Roodt, Katinka Heyns, Oliver Schmitz e Andrew Worsdale são evidências de que havia de fato grandes talentos na indústria cinematográfica local dos anos 1960, 1970 e 1980. *The Native Who Caused All the Trouble* e *The Fourth Reich* são filmes que construíram as bases para a nova onda pós-1987 (Botha e Dethier, 1997). O

fracasso de *The Fourth Reich* nas bilheterias sul-africanas, entretanto, foi um choque para a indústria local. Esta impressionante e interessante saga do nacionalismo africâner do início dos anos 1940 custou pelo menos 16 milhões de rands, predominantemente arrecadados através do esquema de incentivos fiscais dos anos 1980. O filme estreou com 20 cópias, críticas altamente favoráveis e publicidade intensa. Van Rensburg ganhou o prêmio de melhor diretor na cerimônia dos *South African Awards*, mas todas estas condições favoráveis não resultaram em sucesso de bilheteria para um dos nossos melhores diretores de cinema.

Até o início dos anos 1990, tínhamos tanto uma indústria cinematográfica quanto um público fragmentado²⁰.

Tentativas de criar uma Comissão Nacional de Cinema

O ano de 1994 poderia ser considerado como um marco para a indústria cinematográfica sul-africana devido às históricas eleições democráticas e o

¹⁹ N.R.: Menção ao massacre ocorrido nesta cidade em 1960 após um protesto realizado pelo Congresso Pan-Africano.

²⁰ Botha (2004) visa discutir o processo histórico que levou à natureza fragmentada das plateias de cinema na

África do Sul nos dias de hoje. Ele examina o atual status dos públicos de cinema e salienta a importância da formação de público como uma opção relevante para o crescimento comercial de nossa indústria cinematográfica.

nascimento de uma sociedade pós-apartheid. Um estudo aprofundado feito pelo Conselho de Pesquisa em Ciências Humanas da África do Sul (CPCHAS)²¹ sobre a reestruturação de toda a indústria cinematográfica sul-africana foi concluído e encaminhado para o Departamento de Artes, Cultura, Ciência e Tecnologia (Botha *et al.*, 1994). O relatório de 400 páginas foi amplamente elogiado pela indústria local de cinema e televisão, especialmente entre os membros da Federação de Cinema e Televisão²² (Botha, 1997). O grupo de pesquisa do CPCHAS recomendou que subsídios estatais para a indústria local deveriam ser administrados pelo órgão estatutário referido como Fundação Sul-Africana de Cinema e Vídeo (FSACV)²³. A viabilidade comercial não deveria ser o único critério para o apoio governamental aos filmes produzidos localmente. Todos os tipos de filmes, inclusive curtas metragens, deveriam ser beneficiados e um fundo de desenvolvimento deveria ser usado para apoiar cineastas estreantes oriundos de comunidades anteriormente marginalizadas.

A suposição implícita deveria ser a de que a diversidade dos tipos de filmes faria a indústria cinematográfica como um todo mais

vigorosa, tendo a França como um excelente exemplo. Uma indústria cinematográfica focada exclusivamente em maximizar o lucro se tornaria inevitavelmente superficial e desprovida de arte. Em geral, o dilema da indústria local poderia ser atribuído ao fato de que o cinema era raramente considerado como uma indústria cultural na África do Sul. Embora um filme possa ser considerado um produto comercial, ele deveria ser visto também como um produto da cultura, como a literatura, o teatro, as artes plásticas e a música nativos.

Um nível continuado de subsídios dos setores governamental e privado à indústria cinematográfica pós-apartheid seria necessário para garantir a existência do cinema sul-africano. Mesmo as altamente desenvolvidas indústrias cinematográficas do “Primeiro Mundo” fora dos Estados Unidos, como as do Canadá, Austrália, Nova Zelândia, França e dos países escandinavos não conseguem sobreviver sem o apoio contínuo do Estado. Isso não significa que o apoio financeiro à indústria cinematográfica local está mergulhado em um “buraco sem fundo”. Assim como no caso de Burkina Faso, um dos países mais pobres do mundo, mas que ostenta

²¹ N.T.: No original, *Human Sciences Research Council (HSRC)*.

²² N.T.: No original, *Film and Television Federation (FTF)*.

²³ N.T.: No original, *South African Film and Video Foundation (SAFVF)*.

uma vibrante cultura cinematográfica, o público sul-africano colheria os benefícios de uma indústria cinematográfica vigorosa nos quesitos de desenvolvimento, reconstrução cultural, progresso e, por fim, prosperidade para o país como um todo.

Foi então recomendado pelo estudo do CPCHAS (Botha et al. 1994) que a sugerida *Film and Video Foundation* deveria apoiar todos os aspectos da indústria cinematográfica. A indústria audiovisual forma um todo orgânico onde cada uma das partes contribui igualmente para o sucesso da indústria em geral. Produção, distribuição, exibição, treinamento, manutenção de arquivos, pesquisa e informação, programas de alfabetização visual e a comercialização dos filmes e vídeos produzidos localmente são elementos essenciais para a relação entre profissionais do cinema e o público.

O ministro sul-africano do Departamento de Artes, Cultura, Ciência e Tecnologia, Dr. Ben Ngubane, formalizou o Grupo de Trabalho das Artes e da Cultura (GTAC)²⁴ em agosto/setembro de 1994, para aconselhá-lo na formulação de políticas para o novo governo estabelecido. Em novembro de

1995, quatro meses depois que o documento final da GTAC fora publicado, Dr. Ngubane nomeou um Grupo de Referência para redigir o documento da Estratégia de Desenvolvimento Cinematográfico. Esse grupo de referência foi composto por 14 membros diferentes: indivíduos da indústria cinematográfica; acadêmicos como Keyan Tomaselli; o chefe do estudo do CPCHAS sobre a indústria cinematográfica, Martin Botha, bem como Beschara Karam. O Grupo de Referência reuniu-se por um período de quatro semanas para discutir o esboço do documento, usando o documento da GTAC como ponto de partida. A primeira versão do documento da Estratégia de Desenvolvimento Cinematográfico apareceu no início de 1996 e uma versão revisada foi publicada mais tarde naquele ano. Os membros propuseram que a indústria de cinema e vídeo da África do Sul seria administrada por um Órgão Estatutário, conhecido como Fundação Sul-Africana de Cinema e Vídeo (FSACV)²⁵.

O resto é história. Graças aos esforços da GTAC e dos que redigiram o relatório, a Fundação Nacional de Cinema e Vídeo (FNCV)²⁶ foi finalmente criada em 1999. Um

²⁴ N.T.: No original, *Arts and Culture Task Group (ACTAG)*.

²⁵ O estabelecimento da FNCV e seu papel no desenvolvimento da indústria cinematográfica pós-apartheid está documentado em Botha (2003a).

²⁶ N.T.: No original, *National Film and Video Foundation (NFVF)*.

dos objetivos a longo prazo da Fundação é facilitar o posicionamento da indústria cinematográfica sul-africana em uma base comercial sólida e permitir que ela se torne internacionalmente competitiva. Apesar do fato de o relatório ser uma estranha mistura de pensamento progressista e neoliberal, ele se mantém como um documento valioso, que deu à luz à comissão cinematográfica nacional (conferir Balseiro e Masilela, 2003, para uma crítica do relatório).

Em março de 1995, o antigo sistema sul-africano de subsídios para cinema, baseado no lucro das bilheterias, deixou de existir e um fundo de cinema interino começou a operar. Dez milhões de *rands* foram anualmente distribuídos entre vários projetos, inclusive fomento para curtas metragens. Em 1998, por exemplo, 110.000 *rands* foram alocados para o desenvolvimento de curtas e 1.010.000 *rands* para a produção em si dos curtas.

Desde o colapso do apartheid, tornou-se importante para a África do Sul estabelecer parcerias com outras indústrias cinematográficas. Acordos de co-produção foram assinados com Canadá e Itália e outros (com Alemanha e Reino Unido) estão nos planos. Também notáveis são os memorandos de acordos com países como Índia e Suécia, bem como agentes da indústria sul-africana como *M-Net* e *Media, Advertising, Publishing,*

Printing and Packaging - Sector Education and Training Authority (MAPPP-SETA).

Cinema pós-apartheid

Como a indústria cinematográfica mudou desde 1994? O cinema pós-apartheid é caracterizado pela emergência de novas vozes e pela diversificação dos temas. Podemos pensar em uma nova geração de cineastas como Zola Maseko (*The Life and Times of Sara Baartman, Drum*), Ntshavheni Wa Luruli (*Chikin Biznis – The Whole Story, The Wooden Camera*), Mark Dornford-May (*U-Carmen eKhayelitsha, Son of Man*), Gustav Kuhn (*Ouma se Slim Kind*), Rehad Desai (*Born to Struggle, Bushman's Secret*), Donovan Marsh (*Dollars and White Pipes*), Akin Omotoso (*God is African, Rifle Road*), David Hickson (*Beat the Drum*), Teboho Mahlatsi (*Portrait of a Young Man Drowning, Yizo Yizo, Sekalli sa Meokgo*), Dumisani Phakhati (*Christmas with Granny, Waiting for Valdez*), Ramadan Suleman (*Fools, Zulu Love Letter*), Maganthrie Pillay (*34 South*), Sechaba Morojele (*Ubuntu's Wounds*), Gavin Hood (*A Reasonable Man, Tsotsi*), Zulfah Otto Sallies (*Raya, Don't Touch*), Teddy Mattera (*Max and Mona*), Andre Odendaal (*Skilpoppe*), Tim Greene (*Boy called Twist*), Riaan Hendricks (*A*

Fisherman's Tale), Khalo Matabane (*Chikin Biz'nis, Conversations on a Sunday Afternoon*), Jason Xenopoulos (*Promised Land*), Madoda Ncayiyana (*The Sky in Her Eyes, A Child is a Child*), Portia Rankoane (*Tsietsi, My Hero*), Thabang Moleya (*Portrait of a Dark Soul, Case 474*), Willem Grobler (*Considerately Killing Me*), Louis du Toit (*When Tomorrow Calls*), Tristan Holmes (*Elalini*), Garth Meyer (*Killer October, Bitter Water*), Inger Smith (*The One that fits inside the Bathtub, Love Poem*), Harold Holscher (*iBali, 'n Sprokie*), Neil Blomkamp (*Alive in JHB*), Dean Blumberg (*Under the Rainbow, Black Sushi*), John Warner (*Note to Self*), Brett Melvill-Smith (*Tracks*), Bryan Little (*Tagging Toilets*), Nina Mnaya (*Life is Hard*), Matthew Cowles (*The Tooth Fairy*) e Norman Maake (*Soldiers of the Rock, Homecoming*).

Comunidades marginalizadas ganham voz

Pela primeira vez as plateias sul-africanas foram expostas a certas comunidades marginalizadas, como as pessoas em situação de rua no marcante documentário *Pavement Aristocrats: The Bergies of Cape Town* (1998), os Himbas de Kaokoland em *Ochre and Water* (2001), as vítimas da AIDS em *Shouting Silent* (2001), as subculturas gays dos anos 1950 e

1960 em *The Man Who Drove With Mandela* (1998) e os San Bushmen no poema visual *The Great Dance* (2000), dos Irmãos Foster.

Uma galeria de vidas marginalizadas é vista em uma variedade de longas, documentários e curtas:

Pessoas em situação de rua e pobreza – *Angel, The Wooden Camera, The Flyer, Under the Rainbow, Boy Called Twist, Stompie and the Red Tide, Pavement Aristocrats: The Bergies of Cape Town, Malunde, Hillbrow Kids, Faith's Corner, Tsotsi, Boesman and Lena, Tracks, Azure, Life is Hard*.

Orfãos da AIDS – *Shouting Silent, The Sky in her Eyes, A Child is a Child, Lucky*.

Vítimas da AIDS – *Yesterday, It's My Life, Beat the Drum, Considerately Killing Me, Nkosi*.

Gays e lésbicas – *Proteus, Property of the State: Gay men in the apartheid military, The Man Who Drove With Mandela, Skilpoppe, Apostles of Civilised Vice*.

“Culturas sob ameaça” – *Ochre and Water, The Great Dance*.

Estrangeiros na África do Sul e xenofobia – *The Foreigner, Conversations on a Sunday Afternoon, A Shadow of Hope*.

Vítimas da violência institucionalizada durante o apartheid – *Zulu Love Letter, Ubuntu's Wounds, Forgiveness, Red Dust, The Guguletu Seven, What happened to Mbuyisa?, Between Joyce and Remembrance, Betrayal, Drum*.

Vítimas do racismo colonial – *The Life and Times of Sarah Baartman*.

Vítimas de estupro infantil – *And there in the Dust*.

Jovens desafiados intelectualmente e discriminação da comunidade – *Ouma se Slim Kind*.

Vítimas de dependência de drogas – *Ongeriewe*.

Comunidades marginalizadas finalmente têm uma voz em nosso cinema pós-apartheid. Nos últimos dez anos, observou-se um renascimento excepcional na produção de curtas metragens. Dentre a série *M-Net New Directions*, o fascinante filme de Barry Berk sobre pessoas em situação de rua, *Angel* (1996), e as poéticas histórias de amadurecimento de Dumisani Phakathi, *Christmas with Granny* (1999) e especialmente *Waiting for Valdez* (2002) se destacam entre os demais curtas. *Angel*, de Berk, é focado em um grupo de pessoas em situação de rua na Cidade do Cabo. Ao contrastar sua situação desesperadora com a beleza da cidade e suas redondezas, Berk criou um retrato muito comovente de pessoas vivendo à margem da sociedade sul-africana. *Waiting for Valdez*, de Phakathi, é uma evocação visualmente eloquente de uma sociedade distorcida, vista pelos olhos de uma criança. Ambientado no contexto das remoções compulsórias dos anos 1970, o filme lida com a memória popular de muitos sul-africanos que viveram durante aquele período sombrio. Mas o filme é também uma fábula pungente e lírica sobre um jovem garoto dividido entre o amor pelo sua avó prestes a falecer e o desejo de se esgueirar para os recitais de rua noturnos onde, ao redor de uma fogueira, seus amigos contavam as histórias dos filmes que tinham visto no cinema local.

Um importante marco histórico no cinema de longa-metragem é *Proteus* (2003) de Jack Lewis, o início de um cinema gay/lésbico visível na África do Sul. Sob o apartheid, vozes de gays e lésbicas no cinema e na televisão também foram silenciadas. Em um estudo de sete anos sobre a representação de gays e lésbicas no cinema africano, asiático e latino-americano, Botha (2003b) notou que a experiência homossexual é única na África do Sul, precisamente por nossa história de divisão racial e subsequente resistência. Nossas identidades gays foram formadas em meio a uma longa história de lutas raciais. Nossas identidades gays também foram deformadas por um sistema opressor que nos classificava entre aqueles com liberdade e aqueles desprovidos dela, o apartheid legislava sobre quem nós éramos, onde deveríamos viver, com quem poderíamos nos associar, e até que tipo de sexo poderíamos ter. Afirmar uma identidade gay e lésbica na África do Sul se tornou um desafio às identidades fixas – de raça, de etnia, de classe, de gênero e sexualidade – que o sistema do apartheid tentava impor sobre *todos* nós. No capítulo de Ricardo Peach nesta antologia, uma breve

história das culturas cinemáticas queer na África do Sul é fornecida²⁷.

A noção de identidade gay na África do Sul como uma provocação às identidades fixas é articulada brilhantemente em *Proteus*. Baseado em uma história verídica, trata-se de um filme histórico que levanta muitas questões de enorme relevância nos dias de hoje. O historiador e cineasta Jack Lewis era fascinado por um registro judicial no *Cape Archives*, datado de 18 de agosto de 1735, dando a sentença sobre o caso de dois prisioneiros de Robben Island. O marinheiro holandês Rijkhaart Jacobsz e um condenado Khoe chamado Class Blank receberam sentenças severas pelo que o tribunal denominou 'o abominável e antinatural crime de sodomia'. É uma experiência extremamente emocionante e faz parte de um número muito pequeno de produções sul-africanas sobre homossexualidade. Edwin Hees fornece uma análise textual do filme em seu capítulo nesta antologia²⁸. Apesar da nova constituição que proíbe a discriminação contra gays e lésbicas, bem como de um movimento gay forte, nossas imagens de mulheres e homens homossexuais são limitadas e ainda estão às margens da

indústria cinematográfica. Terminamos com menos de vinte curtas metragens, poucos documentários, menos de dez longas metragens com personagens abertamente gays e lésbicas (e virtualmente nenhum programa de televisão) nos últimos cem anos de cinema sul-africano!

Confrontando o passado e o presente

Outro importante tema no cinema pós-apartheid é como os sul-africanos estão lidando com o passado traumático e como estão se ajustando às dramáticas mudanças sócio-políticas na sociedade sul-africana contemporânea.

Ubuntu's Wounds (2003) é um marco no nosso cinema pós-apartheid. Embora diversos documentários locais tenham lidado com a Comissão da Verdade e Reconciliação, o filme de Sechaba Morojele é a primeira tentativa fora do formato documental a examinar a efetividade do processo e questionar se um real perdão é possível em resposta a atos verdadeiramente desumanos. E

²⁷ N.T e N.R.: Neste ponto, há a referência ao artigo “*Skeef Cinema Entja: A Brief History of South African Queer Cinematic Cultures*”, de Ricardo Peach, que também foi publicado na coletânea *Marginal Lives and Painful Pasts: South African Cinema after apartheid*.

Decidimos manter esta parte visando à integralidade do texto.

²⁸ N.T. e N.R.: Referência ao artigo “*Proteus and the dialectics of history*”, de Edwin Hees, publicado na mesma coletânea.

é uma conquista considerável levantar e examinar essas questões em menos de 35 minutos. O filme também mostra Morojele como um diretor de atores, extraindo interpretações fortes de seu elenco. Em vários capítulos desta antologia por Martha Evans, Lesley Marx, bem como por Luc Renders, o papel da Comissão da Verdade e Reconciliação, bem como o desvelamento de nossos passados dolorosos são discutidos²⁹.

O emocionante *A Drink in the Passage* (2002) de Zola Maseko é um potente curta sobre um comovente encontro entre um homem branco e um homem negro na África do Sul durante os anos 1960. Um celebrado escultor negro relembra os curiosos eventos que o levaram a compartilhar um gole de conhaque com uma família branca durante o auge do apartheid. É uma complexa contemplação das dimensões pessoais da segregação forçada e o poder da arte para transcender a divisão. O passado criminoso e o processo de deixá-lo para trás é o tema de *Raya* (2001) de Zulfah Otto-Sallies, a história de três gerações de mulheres, suas lutas e reconciliações. É uma compreensão visualmente bela sobre uma comunidade

conservadora e fechada, nem sempre refletida em nossas telas.

When Tomorrow Calls (2003) é um importante curta de um jovem, Louis du Toit, graduado em uma das escolas de cinema da África do Sul, a *CityVarsity Film, Television and Multimedia School*. Em apenas onze minutos, a narrativa poética e altamente simbólica retrata uma antiga condição dos anos do apartheid abrindo caminho para uma nova dispensa de esperança e reconciliação na história de um garoto africâner e um garoto Xhosa encarando um ao outro como seres humanos. Filmado nas línguas africâner e Xhosa, o filme também retrata uma família nuclear africâner claramente caracterizada pela ausência da mãe e um pai ligado ao passado e incapaz de auxiliar seu filho a se ajustar ao desafiador panorama sócio-político da África do Sul pós-apartheid. Esses indicadores culturais estão surpreendentemente presentes também nos curtas africâners de uma nova geração de diretores: *Senter* (2003) de Rudi Steyn, *Trionfeer* (2002), de J-H Beetge, *Skitterwit* (2003), de Danie Bester e *Swing Left Frank* (2003), de Johan Nel. Apesar de trabalharem de maneira independente uns dos outros, as mesmas imagens da família nuclear africâner na sociedade pós-apartheid aparecem

²⁹ N.T. e N.R.: Referência aos artigos “*Amnesty and Amnesia: The Truth and Reconciliation Commission in Narrative Film*”, de Martha Evans, “*Cinema, Glamour, Atrocity: Narratives of Trauma*”, de Lesley Marx e

“Redemption Movies”, de Luc Renders, publicados na mesma coletânea.

nesses emocionantes curtas, especialmente em relação à ausência da mãe africâner!

Especialmente o trabalho de Nel é importante enquanto desconstruções deliberadas das imagens apaziguadoras de africâners brancos no cinema dos anos 1970. Com poucas exceções, filmes em língua africâner ignoravam a turbulência sócio-política do período, bem como as realidades experimentadas pelos negros sul-africanos. A maior parte dos filmes em língua africâner se comunicava através de símbolos obsoletos que tinham pouco valor de comunicação multicultural. Eles pintavam um retrato unilateral e estereotipado do africâner, levando a um ideia equivocada de quem e o que o africâner era. Além disso, a representação negativa dos negros como uma classe subserviente nesses filmes é um símbolo visual da arraigada ideologia do apartheid. Nel tentou olhar para os africâners em toda sua feiura e multi-facetada: em uma série de curtas desde *Malpit* até seu melhor, *Swing Left Frank*, a imagem idealizada do africâner branco é desafiada e analisada de uma maneira crítica.

Alguns dos longas metragens mais interessantes lidam com a resposta da comunidade africâner à nova África do Sul democrática. Um dos filmes mais poderosos desde 1994 lida com uma alienada comunidade africâner de supremacistas brancos. Em

imagens contrastadas (quase em preto e branco), *Promised Land* (2002) retrata minorias desesperadas que, ao tentarem conservar suas ideologias do apartheid face à nova África do Sul democrática, infligiram a si mesmos o isolamento e a marginalização. Quando vi *Promised Land* pela primeira vez, percebi mais uma vez que houve uma bifurcação dentro da cultura africâner. Há uma clara divisão entre o “velho” e o “novo”. Africâners contemporâneos tiveram que fazer uma escolha depois de 1994 entre separação ou assimilação racial, e reconhecer todas as ramificações ideológicas que resultam dessa decisão. *Promised Land* retrata ambos os lados dessa equação, a morte de uma era e o nascimento de outra. Ao fazê-lo, *Promised Land* representa os defensores da ideologia separatista de forma bastante severa.

Com o mesmo brilhantismo expressionista, Ken Kaplan usa a comédia ácida e o gênero do horror em *Pure Blood* (2000) para filmar um grupo de supremacistas brancos que estão tentando reviver a antiga ordem dos anos de apartheid. As imagens dos africâners em *Pure Blood* e *Promised Land* são uma importante alternativa para a representação idealizada dos africâners no cinema escapista africâner dos anos 1970.

Um dos melhores longas que emergiu na África do Sul desde 1994 é *Paljas* (1997),

de Katinka Heyns. A narrativa se passa nos anos 1960, quando a pobreza entre os africaners era um sério problema e a South African Railway era um mecanismo chave nas ações afirmativas africaners (Shepperson e Tomaselli, 2000). Este excelente drama em língua africaner acompanha a deterioração de uma família africaner isolada e ostracizada na pequena comunidade de Toorwater. Nada parece acontecer. Até que um trem de circo se perde de seu caminho, decide descansar em Toorwater e um misterioso palhaço traz estimulantes mágicas para a família estagnada – mas também se coloca como uma ameaça para o restante da comunidade. Heyns é brilhantemente bem sucedida em criar uma metáfora para a turbulenta jornada emocional, cultural e ideológica da família africaner da escuridão do apartheid de volta para a luz da reconciliação (familiar, cultural e política) do pós-apartheid. (Uma ótima análise desse filme aparece em SHEPPERSON; TOMASELLI, 2000, pp. 337-338).

Longas pós-apartheid também lidam abundantemente e necessariamente com as vidas dos negros sul-africanos. Dois exemplos em cartaz no FESPACO são *Chikin Biznis – The Whole Story* (1998) e *Hijack Stories* (2001). *Chikin Biznis*, um filme internacionalmente aclamado (Melhor Filme no Festival de Cinema de Montreal e Melhor Roteiro no Festival Panafricano de Cinema e

Televisão de Uagadugu - *FESPACO*, 1999) acompanha as sortes e tropeços do homem de meia idade Siphon, que desiste de seu trabalho subalterno em uma empresa listada na bolsa de valores para embarcar em uma nova empreitada: o negócio lucrativo do comércio de frango. Siphon não somente encara uma competição acirrada com outros nesse setor informal, mas também precisa lidar com sua família. Fats Bookholane merecidamente ganhou como Melhor Ator no *FESPACO* em 1999. A sobrevivência no “setor informal”, mas nesse caso, no ramo do crime, é também um dos temas de *Hijack Stories*, de Oliver Schmitz. Finalizado em 2000, o filme levou três anos para conseguir um lançamento em salas de cinema na África do Sul, um destino enfrentado por muitos dos longas pós-apartheid.

Uma experimentação com a forma

Escolas de cinema tornaram-se vitais para o cinema sul-africano pós-apartheid, ao expor estudantes ao cinema internacional bem como ao focar nos destaques tecnológicos, sociais, estéticos e políticos no desenvolvimento do cinema em todas as suas facetas. Além de treinar habilidades, as escolas de cinema sul-africanas têm a responsabilidade

de estimular novas vozes em uma indústria que tem uma longa história na qual muitas vozes foram silenciadas – as da maioria negra, das mulheres, de gays e lésbicas³⁰. O cinema não é somente para colocar espectadores nos assentos, mas também uma forma de auto-expressão por vozes que foram silenciadas durante os anos de apartheid. Tais vozes podem pertencer a negros, mulheres, gays e lésbicas, e outros que nunca tiveram a oportunidade de se expressarem no cinema sob o apartheid.

Alguns curtas metragens vencedores de prêmios, feitos por graduados, devem ser mencionados aqui. Na 25ª *Stone Awards Evening* da Associação Nacional de Televisão e Vídeo (ANTV)³¹ em 2003, o curta *iBali*, de Holscher, não só ganhou o *Stone Award* por sua excelência de forma geral, mas também angariou os prêmios técnicos de melhor direção, atuação, fotografia e animação. O filme é uma magnífica mistura entre realismo mágico e mitologia africana, com toques da alienação urbana de Michelangelo Antonioni (Holscher é um admirador de *Zabriskie Point*), o surrealismo de Djibril Diop Mambety e as belas composições de Stanley Kubrick. Holscher afirma que *iBali* “veio da ideia de

vivenciar a sua herança, a sua cultura”. Ele é fascinado por mitos e fábulas, especialmente nos cinemas de Mambety e Kusturica. A narrativa de *iBali* transmite como a herança africana é passada de geração para geração através da arte de contar histórias. É uma história mítica sobre um garoto descobrindo a essência da água.

O filme é um dos primeiros de uma escola de cinema local que de fato explora as possibilidades da oralidade na narrativa cinematográfica sul-africana. Ele visa um modo estético nativo e, a julgar pelo reconhecimento nacional e internacional que recebeu, parece ter êxito. *iBali* foi selecionado para o 14º Festival de Cinema Africano em Milão e fez parte da compilação de melhores curtas. Também foi selecionado para o *Commonwealth Film Festival* em Manchester e foi exibido por todo o Reino Unido como parte dos melhores do festival. Foi convidado para o 7º Festival de Cinema de Gênova, bem como para o Festival de Cinema Mundial da Cidade do Cabo de 2004.

Holscher graduou-se na Escola de Cinema, Televisão e Multimídia CityVarsity com uma lista de prêmios que atestam seu talento. Durante 2002, sua narrativa musical

³⁰ Conferir: Botha, Martin. Homosexuality and South African Cinema. *Kinema*, n. 19, primavera 2003, p. 39-64. O artigo fornece uma história da opressão de vozes gays no cinema sob o apartheid.

³¹ N.T.: No original, *National Television and Video Association (NTVA)*.

experimental *In Progress* ganhou prêmios de direção e pela produção como um todo. No mesmo ano, ele recebeu prêmios por '*n Sprokie*, outro “conto de fadas como *iBali*”, caracterizado por visuais refinados (outro prêmio técnico) filmados em 16mm. Adaptado de uma história em língua africâner, o filme conta a triste história de uma mulher esperando pelo seu filho retornar da guerra em Angola, mas ele nunca retornará e a guerra foi perdida...

Outro graduado na Escola de Cinema, Televisão e Multimídia CityVarsity na Cidade do Cabo, o jovem de 26 anos John Warner já conquistou até o momento nada menos que 11 prêmios locais por seus curtas, videoclipes e comerciais. Sua maior realização até agora é o curta intitulado *Note to Self* (2001), que ganhou tanto um prêmio de ouro quanto um prêmio técnico pela direção na cerimônia de 2001 dos *Stone Awards* da ANTV. O filme foi exibido na Retrospectiva Oficial Dez Anos de Democracia na África do Sul no 7º Festival de Cinema de Gênova. Warner foi como realizador convidado.

Altamente ambicioso para uma produção estudantil de final de curso em 35mm, *Note to Self* é um vislumbre surreal, quase Lynchiano do traumático passado que ainda assombra nosso presente. Duas histórias, uma sobre um jovem que sequestrou uma garota, a outra sobre dois amantes que

pretendem se encontrar para um jantar de dia dos namorados, são perfeitamente integradas em uma narrativa onírica. O filme é também um compêndio sobre intertextualidade: em apenas 12 minutos, referências são feitas a *Veludo Azul*, *A Cela*, *Coração Selvagem* e *Assassinos por Natureza*. Mas esta obra pós-moderna apresenta uma visão original do próprio Warner e tem sido compreendida assim pelos júris, que lhe deram um prêmio pela direção. Tecnicamente, ele ultrapassa a maioria das produções estudantis de final de ano nas escolas de cinema locais. Foi selecionado em 2003 como um dos melhores do RESFEST Africa e foi exibido em Durban, Cidade do Cabo e Joanesburgo com uma recepção bastante calorosa especialmente por plateias mais jovens. Onde quer que fosse exibido na Cidade do Cabo, as plateias ficavam maravilhadas pela qualidade técnica e beleza das imagens surreais. *Note to Self* apresenta outra característica da obra de Warner, nomeadamente a subversão deliberada dos gêneros cinematográficos. Em seus curtas, Warner brinca com as convenções de gênero e faz referência a diversos tipos de filmes.

Igualmente impressionante é *Killer October* (2004) de Garth Meyer, também graduado na Escola de Cinema, Televisão e Multimídia CityVarsity na Cidade do Cabo. Através de visuais impressionantes e um desenho de som evocativo, Meyer conta a

história de um jovem rapaz que perde um ente querido para uma doença desconhecida. O filme alude à Aids, que atualmente assola Zimbábue e esta pode ser a “assassina” do título. O garoto embarca em uma jornada mítica para encontrar um lugar de descanso para as cinzas de seu pai. Documentário e mito africano estão impressionantemente integrados neste curta, que teve sua estreia sul-africana no *Apollo Film Festival* em Victoria West, onde venceu como Melhor Curta sul-africano, e sua estreia africana em Zanzibar em 2005.

Por fim, deve-se mencionar o trabalho dos irmãos Foster por sua arrojada experimentação com a forma. *The Great Dance* é caracterizada por visuais deslumbrantes. O filme conquistou mais de 35 prêmios internacionais. É um poema visual sobre os caçadores San, que sustentam um pequeno bando de nômades no deserto Kalahari. Estritamente falando, este não é um documentário convencional. Os cineastas entrecortam imagens documentais com um material semi-abstrato e altamente original de forma que o núcleo duro dos fatos é circundado por evocações líricas de lendas San, criando uma textura visual intrigante. Imagens em preto e branco foram combinadas com outras ricamente coloridas, dando ao filme uma

dimensão poética raramente vista em documentários. Lauren van Vuuren examina o filme em seu capítulo³².

Desafios encarados pela indústria cinematográfica pós-apartheid e o caminho pela frente

Graças à tecnologia digital, o cinema pós-apartheid está atualmente gozando de um renascimento. Mas a indústria também enfrenta grandes desafios. Apesar do estabelecimento do FNCV e iniciativas positivas e significativas como a *Film Resource Unit* para a formação de público para filmes sul-africanos, cineastas locais ainda estão batalhando para encontrar um público para seus filmes. O mau desempenho local de filmes internacionalmente aclamados como *A Reasonable Man* (1998), *Chikin Biznis – The Whole Story*, e *Hijack Stories* traz uma sensação de déjà vu.

Uma indústria cinematográfica ou, em termos mais ambiciosos, um cinema nacional é, em última análise, dependente de um número de pessoas dispostas a pagar por ele. Sem uma plateia pagante, seja o cinema, a

³² N.T. e N.R.: Referência ao artigo “‘An Act of Preservation and A Requiem’: *The Great dance: A Hunter's Story and Technological Testimony in Post-*

apartheid South Africa”, de Lauren van Vuuren, publicado na mesma coletânea.

televisão, o vídeo ou novas mídias de exibição, não é possível haver indústria para início de conversa. Com uma população total de 45 milhões de pessoas, a África do Sul possui um pequeno público que frequenta salas de cinema de aproximadamente 5 milhões de pessoas, com um público consumidor de televisão crescendo rapidamente, penetrando em aproximadamente 49% do número total de lares sul-africanos.

No futuro, a formação de público se tornará mais e mais crucial para criar platéias para o cinema pós-apartheid. Nossa indústria cinematográfica tem sido refém por décadas do financiamento e dos modelos de exibição dos mercados desenvolvidos, da força de conteúdo e de distribuição e do domínio mundial dos estúdios de Hollywood. Já foi estimado que o produto hollywoodiano domina 99% do tempo de tela nos cinemas sul-africanos. Cineastas locais precisam competir com filmes independentes de cineastas americanos, britânicos e australianos, bem como os filmes artísticos da Europa, do Oriente Médio e da Ásia pelos 1% restantes.

Outros desafios a serem enfrentados pela nossa indústria são a inacessibilidade de locais de exibição que estão fora do alcance da maioria dos sul-africanos, a concentração de salas de cinema limitada às áreas metropolitanas e a ausência, de uma forma

geral, de filmes e pontos de exibição culturalmente específicos e baseados nas comunidades. De acordo com uma pesquisa da FNCV, o comparecimento do público às salas de cinema sul-africanas está diminuindo em uma taxa alarmante. Exibidores tiveram que fechar seus cinemas, principalmente nas cidades pequenas. Algumas salas de cinema independentes nos povoados foram convertidas em igrejas. Vários fatores que contribuem para este declínio incluem a multiplicação e diversificação das mídias de entretenimento, especialmente o conteúdo televisivo, bem como o aumento dos preços das entradas, o desemprego, a criminalidade e a falta de estratégias de marketing efetivas.

Alguns distribuidores cinematográficos como a *UIP (United International Pictures)* pertencente a estúdios internacionais servem meramente como “serviço de entrega” entre os estúdios internacionais e os exibidores locais. Eles não possuem um sistema de cotas para distribuição e exibição de conteúdo local. A lógica que guia suas decisões para adquirir e exibir, ou para NÃO adquirir e exibir um produto é baseada na viabilidade comercial do produto. Os critérios usados para determinar tal viabilidade estão por vezes desconectados das realidades sul-africana e africana, especialmente se estudarmos o papel cultural do cinema dentro das comunidades africanas. Neste sentido,

pode-se olhar para o cinema sul-coreano e seu grande esforço para lutar contra o domínio norte-americano. A competição desleal e os orçamentos massivos de marketing dos lançamentos bancados pelos estúdios de Hollywood reduzem as chances do sucesso sul-africano de bilheteria a nível cinematográfico. A introdução de cotas de tela incentivadas para lançamentos de filmes nacionais e africanos nas salas de cinema se torna, portanto, uma intervenção necessária. França e Coreia do Sul são importantes estudos de caso nesse sentido.

Através de iniciativas de formação de público, distribuidores e exibidores sul-africanos podem, no fim das contas, criar uma demanda para conteúdo local nas salas de cinema, e através do aluguel e venda de vídeo, da TV paga, da TV aberta e de empresas de radiodifusão públicas, criar tal demanda tanto local quanto internacionalmente. Há definitivamente a necessidade de campanhas de marketing mais incisivas dos filmes sul-africanos nas comunidades locais e a geração de entusiasmo da mídia local em relação à promoção dos produtos nacionais. Jornalistas e críticos de cinema locais também deveriam ser encorajados a apoiar o cinema local.

É uma indústria frágil, especialmente face à globalização.

Conclusão

Durante 2004 e 2005, entretanto, a indústria de longas metragens parece ter experimentado um renascimento. Dez anos depois de a África do Sul ter se tornado uma democracia, nossa indústria de longas metragens de ficção e documentários desabrochou. Em vários festivais internacionais durante 2003 e 2004, incluindo *FESPACO*, Roterdã, Berlim, Cannes, Gênova, Zanzibar e o *Commonwealth Film Festival*, retrospectivas de cinema sul-africano foram realizadas. Durante os últimos dois anos, longas ficcionais, documentários e curtas ganharam mais de 30 prêmios internacionais, incluindo uma indicação ao Oscar de Melhor Filme em Língua Estrangeira para *Yesterday*, de Darrell Roodt, e o Oscar para *Tsotsi*.

O governo sul-africano e governos locais em regiões como Gautengue, Kwazulu-Natal e Cabo Ocidental foram rápidas em perceber que a indústria cinematográfica oferece a esse país um enorme potencial financeiro e de criação de empregos. A instituição de fomento nacional do governo, a Corporação de Desenvolvimento Industrial

(CDI)³³ possui um fundo de 250 milhões de rands por ano reservados para a indústria cinematográfica dentro da África do Sul. A CDI fornece assistência financeira através de empréstimos. Paralelamente, o Departamento de Artes e Cultura sul-africana da Fundação Nacional de Cinema e Vídeo concedeu subvenções totalizando 60 milhões de rands disponíveis para cineastas nos últimos anos. A FNCV teve a possibilidade de co-financiar a produção de mais de dez longas, a maior parte deles inscrita no Festival de Cinema de Cannes em 2004.

A confiança dos investidores em obras cinematográficas sul-africanas com conteúdo local foi demonstrada pelo orçamento de 15 milhões de *rands* do drama criminalístico *Stander* (2003), a história de um policial desiludido durante os anos de apartheid que se torna um ladrão de bancos. Outro exemplo é o drama histórico lírico *The Story of an African Farm* (2004), que recebeu financiamento de múltiplos investidores, incluindo *Rand Merchant Bank*, CDI, *Sasani Group*, a FNCV, o produtor executivo Izidor Codron e o produtor Bonny Rodini. Feito por 20 milhões de *rands*, *The Story of an African Farm* é baseado no romance clássico de Olive

Schreiner. Belo visualmente, o filme conta a história do impacto dramático de um estranho na vida de três crianças em uma fazenda remota. Richard E. Grant está esplêndido como o forasteiro oportunista, que coloca os membros da comunidade daquela fazenda uns contra os outros.

Trinta e cinco por cento do orçamento de *In My Country* (2004), uma adaptação de 15 milhões de euros do relato de Antjie Krog dos interrogatórios da Comissão da Verdade e Reconciliação da África do Sul³⁴ veio da CDI. O roteiro de Ann Peacock (nascida na África do Sul) é contado através do olhar de um jornalista do *The Washington Post* (Samuel L. Jackson), enviado para o país para cobrir as audiências. Juliette Binoche interpreta Anna Malan, uma poeta africâner fazendo a cobertura do processo para o rádio. Ian Glenn e Martha Evans focam neste filme no capítulo escrito por eles nesta antologia³⁵.

A CDI também contribuiu para o orçamento da produção mais excepcional dos últimos anos, o longa-metragem documentário *Cosmic Africa* (2002), de Craig and Damon Foster. Filmado em DVD de alta definição, esse banquete visual explora e lança luz sobre

³³ N.T.: No original, *Industrial Development Corporation (IDC)*.

³⁴ N.T.: No original, *Truth and Reconciliation Commission (TRC)*.

³⁵ N.T. e N.R.: Referência ao artigo “Sex, Race and Casting in South African Cinema”, de Ian Glenn, publicado na mesma coletânea. Já mencionamos o artigo de Evans em outra nota.

a astronomia africana tradicional. Usando a estética oral de contação de histórias, o filme captura vividamente a marcante jornada pessoal do astrônomo africano Thebe Medupe, cruzando a terra ancestral dos caçadores-coletores da Namíbia, a nação Dogon, em Mali, e as paisagens do Deserto do Saara egípcio. O filme arrematou oito prêmios na cerimônia dos *Stone Awards* da Associação Nacional de Televisão e Vídeo em 2003 e recebeu uma entusiasmada aclamação no Festival Dez Anos de Liberdade³⁶ em Nova York, em 2004. Além de *Cosmic Africa*, diversos documentários excelentes foram realizados e exibidos entre 2003 e 2004. A beleza poética de *A Fisherman's Tale* impressiona, um documentário de narrativa pessoal de 26 minutos que se passa em Kalk Bay, na Cidade do Cabo. A princípio, o filme começa como a história de um jovem rapaz que pega as linhas de pescar do pai e se lança ao mar na esperança de encontrar o que o oceano significa para os pescadores. A história do rapaz é endereçada a sua mãe. Mas, em determinado momento, o filme toma outra direção e se torna uma reflexão comovente sobre o desespero e a desesperança das vidas

dessas pessoas frente aos efeitos da globalização, que abandonam comunidades sul-africanas inteiras que sobrevivem da pesca em terra seca.

Estruturalmente, é incrível notar como a narrativa pessoal sobre a inabilidade do autor de se comunicar com seu pai e sobre as emoções que ele nunca conseguiu expressar à sua mãe está perfeitamente integrada com as severas condições da comunidade de pescadores. Com financiamento da FNCV, o diretor Riaan Hendricks realizou seu projeto depois de três difíceis anos. Tal qual os filmes dos irmãos Foster, *Cosmic Africa* ou *The Great Dance*, o curta de Hendricks prova que uma obra documental pode ser pessoal e poética, e ainda ser bem sucedida enquanto não-ficção. Nos capítulos de François Vester, Kristin Pichaske, Keyan Tomaselli, Martha Evans, Lauren van Vuuren e Adam Haupt, recentes desenvolvimentos no cinema documentário são examinados³⁷.

Por décadas, a cultura cinematográfica sul-africana esteve em isolamento. O período entre 1959 a 1980 foi caracterizado pelo renascimento artístico no

³⁶ N.T.: No original, *Ten Years of Freedom Festival*.

³⁷ N.T. e N.R. Referências aos artigos “Redefining the political: A Short Overview and Some Thoughts on Personal Documentary Films from The New South Africa”, de François Vester, “Black Stories, White Voices: The Challenge of Transforming South Africa's Documentary Film Industry”, de Kristin Pichaske,

“Communication for Development in New South African Documentary”, de Keyan Tomaselli e “Forged Are My Fingerprints: Music, Social Change and Authorship in John Fredericks' *Devious the First: My Life*”, de Adam Haupt, todos publicados na mesma coletânea. Os artigos de Evans e de Van Vuuren já foram citados em notas anteriores.

cinema em todo o mundo, desde excitantes filmes políticos na África e na América Latina a exemplos de ótimo cinema de arte na Europa e na Ásia. Cinemas nacionais³⁸ emergiram na Austrália, Alemanha Ocidental, Islândia e Nova Zelândia. Em 1977, a Islândia, por exemplo, era praticamente invisível no mapa do cinema mundial. Poucos filmes eram feitos lá, mas desde o estabelecimento de uma comissão nacional de cinema similar à Fundação Nacional de Cinema e Vídeo, um cinema independente emergiu. Seguindo o estabelecimento da Comissão de Cinema da Nova Zelândia em 1978, 19 longas foram feitos em um período de cinco anos, quase o dobro da quantidade dos oito anos anteriores.

Infelizmente, devido à censura moral e política, a uma ausência severa de formação de público e à distribuição inadequada, sul-africanos e por conseguinte cineastas locais não foram expostos a esses notáveis desenvolvimentos no cinema mundial. Em vez disso, nós fizemos dezenas de novelas em língua africâner, enquanto o mundo, inclusive vários países africanos, exploravam as possibilidades artísticas, sociais e políticas do cinema no seu máximo!

Mas nós estamos vagorosamente recuperando o atraso em relação ao cinema mundial e a nossa presença em festivais de cinema internacionais testemunha a emergência de uma nova cultura cinematográfica sul-africana. O recente sucesso de diversos longas em festivais internacionais é de fato encorajador. No 55º Festival de Berlim, *U-Carmen eKayelitsha* (*Carmen in Khayelitsha*, 2005) de Mark Dornford-May, uma adaptação da ópera de Bizet que se passa no bairro de Khayelitsha na Cidade do Cabo e cantado em Xhosa, foi o surpreendente vencedor do Urso de Ouro. A produção foi originalmente pensada para os palcos pela talentosa companhia *Dimpho Di Kopane*. Ao transferir os épicos personagens e seus tormentos para as locações da cidadela e seus barracos do *Spier Estate* perto da Cidade do Cabo, o diretor Dornford-May tenta integrar o estilo documental de filmagem com a natureza estilizada da ópera. Infelizmente, a caracterização não é sempre convincente. A melhor qualidade da produção está no trabalho de câmera inquieto e questionador de Giulio Biccari.

³⁸ O conceito de “cinema nacional” é complexo. Através da história, houve uma constante interação entre organização social e cultura. Por definição, cultura é um termo que se refere tanto à produção material (artefatos) quanto à produção simbólica (estética). Em ambas as instâncias, a cultura funciona como um registro e um

reflexo da história social e dos processos sociais. Conceitos de nação e identidade nacional também estão ligados a esse funcionamento sócio-cultural.

Algumas semanas depois do triunfo no Festival de Berlim, o cinema sul-africano conquistou mais prêmios no *FESPACO*. *Drum* (2004) de Zola Maseko, uma crônica visualmente deslumbrante da África do Sul nos anos 1950, ganhou o *Golden Stallion*. *Drum* retrata a vida em *Sophiatown* antes que o governo do apartheid demolisse este espaço não-racista no final da década de 1950. O filme conta a história de Henry Nxumalo, um repórter da revista *Drum* e suas reportagens sobre os campos escravocratas em uma fazenda em Bethal. O americano Taye Diggs apresenta uma boa performance como o repórter investigativo, mas o roteiro do filme desaponta com clichês e anacronismos. Críticos locais questionaram a autenticidade histórica do filme e, no fim das contas, a melhor parte de *Drum* é sua direção de arte maravilhosa, que merecidamente venceu o Prêmio de Melhor Direção de Arte também no *FESPACO*. Apesar da ambivalente resposta da crítica ao primeiro longa de Maseko, o filme conquistou muitos outros prêmios – um *Silver Dhow* bem como o Prêmio FIPRESCI em Zanzibar em 2005, e o Prêmio de Melhor Filme sul-africano no 26º Festival Internacional de Cinema de Durban.

Outros dois longas sul africanos também triunfaram no *FESPACO*. O drama *Zulu Love Letter* (2005), de Ramadan Suleman, angariou diversos prêmios, incluindo

o Prêmio de Melhor Atriz para Pamela Monvete Marimbe. O filme se passa na África do Sul democrática onde algumas cicatrizes se mantêm abertas. Atormentada por imagens que a assombram e pela mágoa em relação aos nossos anos de apartheid, a mãe solteira e jornalista Thandi (interpretada por Monvete Marimbe) encontra dificuldade para se comunicar com sua filha com necessidades especiais, Mangi. A menina de treze anos é surda-muda devido ao espancamento de que Thandi fora vítima quando grávida, enquanto seus amigos eram mortos por um grupo de extermínio do apartheid. Como é o caso em muitos longas e documentários, nossos passados dolorosos são revisitados.

Mais satisfatório a nível narrativo e estético é *Max and Mona* (2004), do diretor estreante Teddy Mattered, que ganhou o *Oumarou Ganda Award* no *FESPACO*. Uma das poucas comédias ácidas a emergir no cinema sul africano, é um ótimo divertimento; uma combinação perfeitamente balanceada de mágoa, amor e morte. O personagem principal Max é muito estimado pelo seu vilarejo, uma vez que herdou um dom extraordinário como pranteador profissional. Incitando os ancestrais, Max pode transformar o mais duro dos corações em uma enchente de lágrimas. No entanto, ele precisa seguir sua vocação para estudar medicina na cidade grande, Joanesburgo. Quando chega à cidade, Max

percebe que ele não consegue pagar suas taxas de estudos a tempo, e para piorar, ele está incumbido de cuidar de uma aborrecida cabra sagrada chamada Mona. Max tenta conseguir dinheiro com seu Tio Norman. Norman concorda, contanto que Max use seus talentos divinos para sua salvação financeira em vários funerais na cidade. Mattera e seu co-roteirista Greg Latter merecidamente ganharam o Prêmio de Melhor Roteiro no Festival de Cinema Mundial da Cidade do Cabo em 2004. O filme também venceu como Melhor Filme Sul Africano no *Apollo Film Festival* de 2005.

O longa-metragem mais proeminente de 2006 foi *Tsotsi*, de Gavin Hood, uma coprodução entre África do Sul e Grã-Bretanha. *Tsotsi* fez história no Festival de Edimburgo em 2005 ao se tornar o primeiro filme em mais de sete anos a ganhar tanto o *Standard Life Audience Award* como filme mais popular, e o *Michael Powell Award* de Melhor Filme. Baseado no único romance escrito por Athol Fugard, o filme conta a história de um menino que se torna órfão aos nove anos de idade e é forçado a batalhar em seu percurso até a maioria pelos bairros periféricos de Joanesburgo. No mundo violento em que habita, Tsotsi vive um dia de cada vez. Um roubo de carro improvisado que resulta no sequestro acidental de uma criança o força a se confrontar com sua própria humanidade. O filme é uma jornada emotiva e

muito profunda em que o personagem central aprende a confrontar os demônios de seu passado enquanto acerta as contas com a realidade de seu próprio destino. *Tsotsi* foi inscrito como candidato oficial da África do Sul na categoria de Filme Estrangeiro para os *Academy Awards* de 2006. Até o momento, *Tsotsi* ganhou Melhor Filme em Edimburgo e Prêmio do Público em Edimburgo, Toronto, Los Angeles, Denver e Washington. Venceu o Prêmio do Júri da Crítica como Melhor Filme Sul Africano no Festival de Cinema Mundial da Cidade do Cabo, com o ator principal Presley Chweneyagae ganhando como Melhor Ator e levou o Oscar de Melhor Filme em Língua Estrangeira.

Finalmente, nossos filmes são reconhecidos internacionalmente.

Referências bibliográficas

BALSEIRO, Isabel; MASILELA, Ntongela (eds.). **To change reels: Film and film culture in South Africa**. Detroit: Wayne State University, 2003.

BLIGNAUT, Johan; BOTHA, Martin (eds.). **Movies Moguls Mavericks: South African**

cinema 1979-1991. Cape Town: Showdata, 1992.

BOTHA, Martin. My involvement in the process which led to the White Paper on South African cinema. **South African Theatre Journal**, 11.1&2, 1997, pp. 269-285.

_____. “Overview of South African Cinema”. In: SCHELFHOUT, Els; VERSTRAETEN, Hans (eds.). **De role van de media in de multiculturele samenleving.** Brussels: VUBPress, 1998.

_____. Current film policy in South Africa: the establishment of the National Film and Video Foundation of South Africa and its role in the development of a post-apartheid film industry **Communicatio**, 29.1&2, 2003a, pp. 182-198.

_____. Homosexuality and South African cinema. **Kinema 19**, Spring, 2003b:39-64.

_____. “The song remains the same”: The struggle for a South African film audience

1960-2003. **Kinema 21**, Spring, 2004, pp. 67-89.

_____. *et al.* **Proposals for the restructuring of the South African film industry.** Pretoria: Human Sciences Research Council, 1994.

_____.; Dethier, Hubert. **Kronieken van Zuid-Afrika: De films van Manie von Rensburg.** Brussels: VUB Press, 1997.

_____.; Van Aswegen, Adri. **Images of South Africa: The rise of the alternative film.** Pretoria: Human Sciences Research Council, 1992.

DAVIS, Peter. **In Darkest Hollywood: Exploring the jungles of cinema’s South Africa.** Randburg: Ravan, 1996.

GUTSCHE, Thelma. **The history and social significance of motion pictures in South Africa: 1895-1940.** Cape Town: Howard Timmins, 1972.

LOUW, Eric; BOTHA, John R. “Film the captivating power of fleeting images”. In: BEER, Arrie S (ed.). **Mass media for the nineties: the South African handbook of mass communication**. Pretoria: Van Schaik, 1993, pp. 151-172.

NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. **Act No. 73 of 1997**. Pretoria: Government Printer.

SHEPPERSON, Arnold; TOMASELLI, Keyan G. South African cinema beyond apartheid: Affirmative action in distribution and storytelling. **Social Identities**, 6.3, 2000, pp. 323-324.

TOMASELLI, Keyan G. **The cinema of apartheid: race and class in South African film**. New York: Smyrna, 1989.

Acts & Reports

NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. **Indaba 2001: Distribution, Exhibition and Marketing Report**. Johannesburg: NFVF, 2001.

NEL, Werner. **Profile 2000: Towards a viable South African Film Industry**. Johannesburg: Pricewater-house Coopers, 2000.