

End Of The Wicked: o filme de ficção ressignificando conceitos culturais

End Of The Wicked: the film of fiction ressignificating cultural concepts

Dátames Acastro EGG SEGUNDO¹

Resumo

A proposta desse artigo é analisar a possível influência das produções de home-video da diretora e roteirista nigeriana Helen Ukpabio, em especial a do filme *The End Of The Wicked*, no fenômeno de estigmatização de crianças acusadas de prática de bruxaria na região centro-sul da Nigéria nas duas últimas décadas. O contexto que origina a pesquisa é o ponto de intersecção de dois fenômenos nigerianos relativamente recentes: um relacionado ao explosivo crescimento de produções em vídeo no país, que o leva a ser considerado hoje o terceiro maior pólo mundial de produções audiovisuais e lhe rendeu o apelido de Nollywood. O segundo, relacionado a um recente processo de ressignificação de termos e práticas ligadas à cultura religiosa ancestral da região, gerando uma crescente onda de violência contra crianças acusadas de prática de bruxaria. De que maneira os filmes Nollywoodianos produzidos pela *Liberty Films* têm contribuído para a ressignificação desses conceitos e a possível influência dos mesmos como elemento incentivador de acusações de prática de bruxaria é o que nos propomos a investigar.

Palavras-chave: África. Cinema. Nigéria. Nollywood.

Abstract

The purpose of this article is to analyze the possible influence of the home-video productions of the Nigerian writer-director Helen Ukpabio, especially the film *The End Of The Wicked*, in the phenomenon of stigmatization of children accused of witchcraft in the central-south region of Nigeria in the last two decades. The context behind the research is the point of intersection of two relatively recent Nigerian phenom: one related to the explosive growth of video productions in the country, which leads it to be considered today the third largest pole of audiovisual productions in the world and gave it the nickname of Nollywood. The second is related to a recent process of re-signification of terms and practices related to the region's ancestral religious culture, generating a growing wave of violence against children accused of witchcraft. In what way the Nollywood films produced by *Liberty Films* have contributed to the re-

¹ Mestrando em Comunicação e Linguagens UTP. Email: datames@gmail.com

signification of these concepts and the possible influence of the same as an incentive element of accusations of practice of witchcraft is what we propose to investigate.

Keywords: Africa. Cinema. Nigeria. Nollywood.

Introdução

O cinema surgiu no continente africano como mais uma das ferramentas colonialistas utilizadas para entreter e instruir os povos colonizados². Um dos pioneiros da produção de filmes na África foi o major britânico L. A. Notcutt, responsável pelo *Bantu Educational Cinema Experiment* (BEKE), cujo propósito era produzir filmes educativos ensinando aos povos colonizados a visão europeia do mundo. O projeto resultou em “cerca de 35 curta-metragens em 16 milímetros, realizados por Notcutt entre 1935 e 1936, cujo fim era converter os africanos à ordem social e econômica dos europeus” (ROSESTEIN, 2014, p. 81). A experiência cinematográfica no continente atravessou momentos marcantes e distintos, desde as primeiras produções realizadas por africanos fora da África – uma vez que muitos dos colonizadores europeus impediam que os nativos realizassem seus próprios filmes – passando pelas produções épicas em película nos primeiros períodos da descolonização, pela descoberta dos novos formatos durante os turbulentos períodos de crises econômicas e guerras civis em muitos dos países de um continente marcado por enorme diversidade cultural e chegando ao século XXI ainda em busca de sua identidade. Mahomed Bamba afirma que o cinema africano, desde seu início, foi um cinema plural (BAMBA, 2008). Melhor seria referir-nos a ele como Cinemas Africanos. Em comum, a história da colonização europeia e a luta pela descolonização cultural, muito mais complexa do que a descolonização política. Analisando o posicionamento negativo de realizadores africanos sobre a obra fílmica do etnólogo francês Jean Rouch, Bamba afirma que “em todas as críticas dos primeiros cineastas africanos há uma nítida vontade de inversão de olhar, de superação do olhar estrangeiro sobre a África” (BAMBA, 2009, p. 96). Esse anseio pelo direito de contar as próprias histórias é tido por muitos pesquisadores do cinema africano como principal motivo do crescimento estrondoso da produção fílmica em vários países do continente africano e, em especial, na Nigéria. Apesar das dificuldades de distribuição, da falta de

² UKADIKE, Nwachukwu Frank. **Black African Cinema**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994.

incentivo estatal, da escassez de equipamentos adequados e da precariedade técnica da maior parcela das produções, o mercado audiovisual nesse país pode ser visto como um verdadeiro fenômeno em termos de aceitação pelo seu público, como registra Pierre Barrot

A Nigéria tem pouca chance de mandar seus filmes para festivais, mas sacia a sede de imagens do povo africano. Ela expressa as fantasias, os sonhos, os medos, as dúvidas, o ódio e as aspirações de um país que é tão grande que todo o resto do continente pode se identificar com o seu cinema. (BARROT, 2009, p. 16).

Tunde Kelani, Paz Feberesima, Zeb Ejiro entre outros realizadores nigerianos são também enfáticos ao afirmar o desejo de autorrepresentação como principal fator de sucesso de Nollywood (OKOME, 2007, p. 9). A *National Film and Video Censors Board* (NFVCB) afirma que a indústria audiovisual nigeriana tornou-se, nas últimas décadas, a segunda maior geradora de renda e empregadora de mão-de-obra no país, atrás apenas da agricultura.

Em paralelo ao crescimento do mercado audiovisual nigeriano, uma outra estatística tem chamado a atenção de pesquisadores. Levantamentos da Unicef mostram que nas últimas décadas o aumento do índice de violência contra crianças em solo nigeriano também tem aumentado, muitas vezes associado a acusações de prática de bruxaria por parte de adultos (CIMPRIC, 2010). As crianças vítimas desse processo de acusação e estigmatização, que frequentemente resulta em abandono e maus tratos, comumente tem entre 4 e 7 anos de idade (YENGO, 2008), mas também podem ser crianças mais velhas e adolescentes. Acusadas por líderes religiosos de causarem terríveis males – como doença, miséria e morte – a seus familiares e vizinhos por supostamente estarem possesores de um “espírito de bruxaria”, essas crianças são frequentemente expulsas de casa e tornam-se vítimas de maus-tratos, espancamentos, abusos, torturas e muitas vezes assassinato. Os “sintomas” de bruxaria que levam à acusação das crianças podem ser os mais banais. Mau-comportamento, baixo rendimento escolar, doenças ou acidentes na família, desleixo, tendência a brigas, sono perturbado por pesadelos e até mesmo acordar com fome são tidos como possíveis sinais de possessão demoníaca nas crianças.

Apesar de se utilizar de termos e crenças da cultura ancestral do país, a atual

concepção da prática de bruxaria que tem sido responsável pelas acusações não corresponde ao significado histórico-cultural do termo nas mesmas localidades, como reconheceu a Unicef através das publicações *The causes e prevalence of accusation of witchcraft among children in Akwa Ibom State*³ em 2008 e *Children accused of Witchcraft*⁴ em 2010. A bruxaria era algo pertencente ao cotidiano dos povos africanos e não lhes causava espanto ou medo, como registrou o antropólogo inglês Edward Evans-Pritchard e Eva Gillies – que viveu na região centro-ocidental do continente africano na década de 1920 - em seu valioso livro *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande*, publicado em 1937:

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

Na cultura evangélica pentecostal, porém, os mesmos termos carregam outros significados, muito mais próximos dos significados conferidos a eles pela igreja católica na idade média. Conforme a densa maioria da população da Nigéria subsaariana passou a familiarizar-se com a nova religião predominante, o termo “bruxo” passou a ser interpretado como referindo-se a alguém possesso de demônios, ou de um “espírito demoníaco de bruxaria” que pode se apossar de pessoas comuns, inclusive (ou principalmente) crianças, mesmo contra sua vontade, tornado-as escravas dos seres malignos e por isso potencialmente perigosas aos demais.

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

Sobre as várias formas de produção de discursos e práticas sobre feitiçaria, esboçaríamos aqui o seguinte esquema: as igrejas pentecostais e proféticas conformam uma nova linguagem que rearticula, numa chave dualista, as concepções locais sobre poder invisível. Esta é empregada na acusação de feitiçaria contra uma

³ Disponível em:

<http://cdn.modernghana.com/images/content/report_content/unicef_nigeria_child_witch_report_and_carran_work.pdf>. Acesso em: 22/08/2016.

⁴ Disponível em: <http://www.unicef.org/wcaro/wcaro_children-accused-of-witchcraft-in-Africa.pdf>. Acesso em: 22/08/2016.

categoria social ao mesmo tempo fragilizada e ambígua: as crianças e adolescentes. Ao mesmo tempo, oferecem uma solução ao tratar a criança feiticeira através de rituais de purificação e exorcismo. (PEREIRA, 2008, p. 45).

Em sua obra, Evans-Pritchard documenta detalhadamente a cultura e religiosidade dos Azande, povo habitante da África Central, mantendo especial interesse em suas concepções de bruxaria. Um dos aspectos importantes de serem aqui mencionados refere-se ao fato de que na cultura Azande as questões sobre bruxaria fixavam-se nos adultos. Ao registrar suas observações em campo, o autor afirma que “uma criança nunca é acusada de assassinato, e nem mesmo moças e rapazes crescidos são suspeitos de bruxaria séria.” (EVANS-PRITCHARD; GILLIES, 2005, p. 39). Mesmo que um oráculo apontasse uma criança como autora de bruxaria contra alguém, esse não seria levado a sério:

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

A obra de Evans-Pritchard e Gillies é fundamental para se estabelecer as diferenças entre a cultura tradicional dos povos africanos e a cultura que tem sido imposta nas últimas décadas pela colonização cultural-religiosa através de novos conceitos que se utilizam dos mesmos termos, ressignificando-os.

Esse processo de ressignificação é recente. Em sua publicação como pesquisadora da Unicef, Eleanor Nwadinobi⁵ aponta o final da década de 1990 como início do fenômeno. Parte de seu relatório de pesquisa aborda os resultados de entrevistas realizadas em campo, onde afirma: “Alguns entrevistados dizem que a época do aparecimento da questão das crianças bruxas pode ser atribuída aos anos de 1998 e 1999, quando dois filmes intitulados *End Of The Wicked* e *Coven* foram lançados pela evangelista Helen Ukpabio, da *Liberty Church*. Desde o lançamento dos dois filmes, a

⁵ Disponível em: <<http://www.sddirect.org.uk/about/our-team/eleanor-nwadinobi/>>. Acesso em: 28/09/2014.

igreja tem investido na exibição deles”⁶.

É interessante percebermos a relação que entrevistados fizeram entre a disseminação da estigmatização de crianças como bruxas e o lançamento de obras fílmicas. Os filmes mencionados por Nwadinobi foram produzidos pela *Liberty Films*, uma produtora de filmes nigeriana, de propriedade de Helen Ukpabio, pastora evangélica autora do livro *Unveiling the Mysteries of Witchcraft*. Apesar de seus filmes sobre bruxaria serem obviamente obras ficcionais, o conteúdo dos mesmos está diretamente embasado nas doutrinas religiosas de seu livro e de seus sermões.

O filme

O tema religioso é tão comum na produção audiovisual da Nigéria, que o pesquisador Onookome Okome classifica os filmes nigerianos em duas principais categorias: os “filmes épicos” e os “filmes aleluia”⁷. Enquanto a primeira categoria trata do passado épico e mitológico dos povos africanos, a segunda é constituída por obras que seguem uma linha narrativa construída a partir de arquétipos da religiosidade evangélica pentecostal. Ao analisar produções semelhantes em Ghana, Birgit Meyer propõe uma estrutura básica que se repete com poucas variações (MEYER, 2007, p. 96). Os enredos costumam ser bastante previsíveis ao enfatizar a dicotomia do bem contra o mal, relacionando elementos da religiosidade tradicional africana com o mal e os elementos do pentecostalismo cristão com o bem.

*End Of The Wicked*⁸, um longa-metragem com 94 minutos de duração, foi lançado oficialmente no ano de 1999. Tendo como roteirista e produtora executiva Helen Ukpabio, líder religiosa bastante conhecida e influente no país e que também interpreta uma das personagens do filme, a obra rapidamente ganhou enorme notoriedade. Sua distribuição ocorre como a da quase totalidade dos filmes da chamada Nollywood: a partir de mídias de VHS, VCD ou DVD alugadas ou compradas nas inúmeras bancas de venda informais espalhadas nas cidades⁹. Além disso, foi veiculado

⁶ Tradução pelo autor do presente artigo.

⁷ Onookome Okome, “Youth and the Struggle for Social Space in the Nigerian Video Film”, trabalho apresentado em julho de 2004, em Salvador.

⁸ Registro IMDB: <<http://www.imdb.com/title/tt0906000/>>. Acesso em: 28/09/2014.

⁹ Devido a inúmeros conflitos que marcaram a história recente da Nigéria, praticamente não existem salas

nas emissoras locais de TV diversas vezes, tornando-se uma obra amplamente conhecida na Nigéria cristã. Jolyon Mitchell descreve o comportamento do público da Nigéria sub-sahariana com relação à audiência da seguinte maneira:

A popularidade dos video-filmes produzidos localmente é clara, principalmente depois de uma breve caminhada pelas ruas de Accra. Estes vídeos são vendidos não só em lojas de filmes e lojas em geral, mas também na parte traseira de carros e em mercados da cidade. Vídeos produzidos localmente, não filmes hollywoodianos, dominam as prateleiras. É interessante notar como o público se relaciona com esses filmes, muitas vezes discutindo-os detalhadamente em bares ou cafés após assistir o último lançamento. A quase onipresença das locadoras de vídeo e bancas de venda de filmes em Accra e Lagos demonstram que não é apenas nos ambientes acadêmicos que eles geram discussão. A população local agora assiste muitos desses filmes na televisão, e às vezes até em igrejas. Cada vez mais, filmes são assistidos e discutidos em casa, na frente do videocassete ou DVD. (MITCHELL 2009, p. 153, tradução nossa).

Figura 1 e 2 - Tela de abertura de *End Of The Wicked* e Banca de venda de filmes em Eket



Fonte: Frame, capturado do filme¹⁰



Fonte: imagem capturada da rede¹¹

A obra em análise utiliza signos que serão assimilados e decodificados a partir do contexto de uma condição cultural muito específica, resultante do sincretismo entre a cultura religiosa tradicional africana e a cultura religiosa cristã trazida inicialmente pelos colonizadores ingleses, disseminada por inúmeras cruzadas missionárias e nas últimas décadas influenciada pelo movimento evangélico pentecostal, resultando em um sistema de crenças miscigenado e sem relação direta com o termo que o denomina

de projeção de cinema no país. O enorme mercado audiovisual se mantém quase exclusivamente a partir da distribuição de mídias de CD e DVD

¹⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VRivyuU151Y>>. Acesso em: 28/09/2014.

¹¹ Disponível em: <<http://findingnollywood.com/2011/11/>>. Acesso em: 28/09/2014.

Já na cena de abertura de *End Of The Wicked*, vemos uma representação do que seriam seres demoníacos voadores reunindo-se em uma clareira de uma floresta, com caldeirões efervescentes, para receber ordens de “Belzebu”, apresentado como o maior dos demônios. A partir de um comando do demônio-chefe, os seres transfiguram-se em animais diversos. A ressignificação ou ressimbolização de conceitos, nesses primeiros poucos minutos de filme, já começa a tornar-se evidente num sincretismo de termos e ícones visuais. O termo *bruxaria*, a magia, o encontro no interior da floresta, o fogo, os tambores, a transfiguração em animais, os objetos utilizados nos rituais, tudo faz parte da cultura religiosa tradicional africana e exerce no filme um papel de “operadores de verossimilhança”, em um conceito semelhante ao descrito por Roland Barthes (2000) ao gerar no espectador a sensação de se tratar de algo comum à sua cultura e não um novo conceito introduzido. São elementos comuns à tradição, às lendas e histórias do povo e que possuem valor simbólico uma vez que remetem a um significante conhecido através de uma convenção pré-estabelecida e já aceita. Porém ao se utilizar os termos e elementos visualmente associados a imagens e ícones diversos dos anteriormente estabelecidos, nova convenção é formada e nova relação de significação se define para o espectador.

Durante os primeiros 18 minutos de filme a ação ocorre basicamente entre adultos, apesar de um dos seres demoníacos ser representado por uma criança. A partir de então vemos crianças sendo levadas em espírito, durante o sono, para as reuniões com demônios nas florestas, enquanto seus corpos permanecem dormindo em suas camas. Os recursos visuais utilizados para representar adultos e crianças possessos, muito longe de lhes conferir uma aura de mistério (que em muitos filmes de terror chega a ser de alguma maneira sedutora), ou fantástica (com criaturas míticas só visualizadas nas obras de ficção), apresentam os bruxos e bruxas, em sua representação espiritual, como pessoas reais deformadas. Homens, mulheres e crianças inicialmente com aparência comum, a partir do encontro com os espíritos demoníacos passam a ser gradativamente representados, em sua forma espiritual, possuindo marcas semelhantes a cicatrizes de queimaduras, olhos esbugalhados, tiques nervosos, olhar distante, feridas na pele que lembram marcas de agressão, mas sem perder a característica humana. Essa é a imagem que toma conta do imaginário popular e que encontra eco nos conceitos de bruxaria presentes na cultura africana desde os tempos mais remotos, porém

ressignificados pela cultura cristã evangélica pentecostal hoje dominante no centro-sul do país¹². Paradoxalmente, muitas crianças que têm sido acusadas e estigmatizadas como bruxas na vida real acabam gradualmente ganhando semelhança física com os personagens deformados apresentados no filme, à medida em que vão sendo submetidas a abandono, miséria, fome, maus tratos, ferimentos, espancamentos, fraturas, queimaduras com fogo ou ácido, abuso sexual, e colecionando cicatrizes e marcas corporais da violência.

Figura. 3 – Imagens de alguns dos personagens do filme



Fonte: Frames capturados do filme *End Of The Wicked*

Figura 4 – Fotos de algumas das vítimas reais de acusação de bruxaria



Fonte: Imagens capturadas na rede¹³

A narrativa do filme segue. Os espíritos das crianças, agora “contaminados” com um espírito de bruxaria invocado sobre elas por Belzebu, têm então seus nomes - um dos signos mais fortes e presentes na existência humana e marca de individuação que determina a vida desde o nascimento (CRUZ, 2006, p. 63) - alterados e recebem a missão de causar males em suas casas e ambientes de convivência. O pequeno Mercy, filho do personagem Chris Almadi, recebe o nome espiritual de “Mistake”. Sobre ele é invocado o espírito de teimosia, roubo, falta de interesse na escola, malandragem,

¹²Disponível em: <<http://www.nigerianstat.gov/>>. Acesso em: 28/09/2014.

¹³ Disponível em: <<http://thenationonlineng.net/akwa-ibom-child-witches-still-endangered/>>. Acesso em: 28/09/2014.

maldade, más companhias e o poder da destruição. A missão recebida é de roubar eletrônicos, quebrar pratos, copos e causar febres e doenças nas outras crianças da casa. O enorme efeito de significação que esse momento do filme exerce sobre os que o assistem só será compreendido se tivermos em conta que o espectador sul-nigeriano médio vive numa condição social de pobreza¹⁴, baixo nível cultural e educacional, com baixo nível de saneamento básico, medicina preventiva inexistente e conseqüentemente alto índice de doenças e mortalidade¹⁵. Que o termo “bruxaria” é totalmente familiar à sua cultura, embora seu significado seja hoje cada vez mais diverso do original¹⁶. Que a narrativa do filme lhe soa familiar e portanto verossímil, mesmo sabendo o espectador, *a priori*, tratar-se de uma obra de ficção.

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

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

¹⁴ Disponível em: <<http://www.unicef.org/brazil/sowc20anosCDC/tab7.html>>. Acesso em: 28/09/2014.

¹⁵ Disponível em: <http://www.progressosocial.org.br/wp-content/uploads/2015/04/2015_SPI_Executive_Summary.pdf>. Acesso em: 28/09/2014.

¹⁶ PEREIRA, Luena Nunes. Crianças feiticeiras: reconfigurando família, igrejas e estado no pós-guerra angolano. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872008000200003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 28/09/2014.

No decorrer do filme, mostra-se os efeitos práticos da ação das crianças-bruxas na vida cotidiana. A partir da mera convivência com tais crianças que em sua forma corpórea não exibem nenhum tipo de marca visível do espírito de bruxaria que as possui – e então podem ser qualquer criança -, tragédias individuais e familiares passam a acontecer. Desemprego, cegueira, doenças, miséria, crise conjugal, acidentes e morte são os resultados diretos da influência maligna dos pequenos personagens sobre seus familiares, vizinhos e amigos. Chris Almadi, pai de Mercy, após ser acometido por dores de coluna, cegueira temporária, crise financeira e brigas conjugais, é levado por sua mãe a consultar um feiticeiro, representante da religião tradicional. Por um breve momento as coisas parecem melhorar mas finalmente ele é morto quando no mundo espiritual Belzebu, durante um ritual, ordena que se degole uma cabra, numa espécie de efeito vodu. A cabra é degolada e Chris, que estava dormindo, acorda gritando com as mãos na garganta e morre. A cena é explícita. Uma cabra é realmente degolada diante da câmera, em plano fechado.

Figuras 5 e 6 – Frames do filme



Fonte: Frames capturados do filme *End Of The Wicked*

Helen Ukpabio, produtora e roteirista, interpreta no filme o papel de “Priscila”, uma pastora que luta contra as forças do mal. Devido à sua intervenção, os poderes demoníacos são contidos mas o assunto só é mesmo definitivamente resolvido nas últimas cenas do filme, quando a população espanca até a morte a bruxa que iniciou as crianças na feitiçaria. O espectador está ciente de estar assistindo uma obra de ficção, mas ao perceber no filme fortes semelhanças com suas próprias tragédias pessoais,

encontra na obra “ponteiros interpretativos” uma vez que, como no caso dos filmes analisados por Jaguaribe, “o realismo estético acionado é carregado de verossimilhança e intensidade ficcional” (JAGUARIBE, 2010, p. 9).

O mero fato da obra fílmica ser apresentada como ficcional não confere a ela menor poder de influência ou convencimento. Diversos autores têm tratado da questão do poder de influência ideológica das obras audiovisuais de ficção. Em sua abordagem das teorias de comunicação de massa, Denis McQuail afirma que “embora a abordagem geral em relação ao conteúdo dos media assuma que o sentido é variável de acordo com a interpretação do leitor, há também reconhecimento da ‘tendência da codificação’ sob a forma de ‘sentidos preferenciais’”. (MCQUAIL, 2003, p. 358). O autor explica também como os filmes ficcionais podem adquirir status quase documental dependendo dos recursos de linguagem audiovisuais utilizados.

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

A princípio pode parecer não haver muito de proposta realista em um filme repleto de seres voadores que transformam-se em animais, crianças que atravessam paredes e visitam demônios durante a noite. É necessário entretanto considerar que em uma cultura onde a bruxaria é tida pela maior parte da população como fato inegável e inquestionável, mesmo esses aspectos passam a ser elementos de verossimilhança. Além disso, o realismo aparece no retrato social representado no filme. Até mesmo a baixa qualidade técnica que resulta em falta de estabilidade das câmeras, iluminação deficiente ou pouco elaborada, cenários simples e planos e enquadramentos comuns reforça no filme o carácter realista. A estética visual do filme, em muitos aspectos, é determinada pelo modo de produção e baixo orçamento. Não há tempo nem dinheiro

para efeitos especiais elaborados, cenários construídos, iluminação bem trabalhada, movimentos de câmera que exijam guias, trilhos e equipamento especializado, pós-produção elaborada. Mas apesar de toda a precariedade técnica, a mensagem do filme começa a ser transmitida com eficiência não apenas de modo verbal através da compreensão cognitiva do enredo apresentado, mas também (e talvez muito mais) pelo efeito de estesia que vai se construindo, pela experiência estética gerada pelo conjunto de nuances da obra. Os seres deformados, os efeitos de áudio grotescos, os olhares perturbados dos personagens, a imagem mal-acabada, geram sensações. Mesmo que de rejeição e repugnância. E se geram rejeição ou repugnância é porque afetam, geram reação, comunicam. Em outras palavras, provocam uma experiência estética.

Considerações finais

As condições culturais e sociais do público receptor são responsáveis por influenciar decisivamente a maneira como a narrativa fílmica será finalmente decodificada, como descreve Stuart Hall (2003), ao tratar dos fenômenos da codificação e decodificação das mensagens nas mídias de massa. A ficção de Helen Ukpabio é claramente doutrinária, o que pode ser afirmado tendo em vista sua produção literária¹⁷ assumidamente doutrinária e seu discurso enquanto líder religiosa. O discurso codificado procura conquistar plausibilidade e legitimidade fazendo uso de sentidos hegemônicos e estabelecidos. As imagens que são descortinadas diante dos espectadores de *End Of The Wicked* encontram, muitas vezes, um observador atemorizado, doutrinado, assustado, crédulo, ansioso por explicações e o levam imediata e irreflexivamente à realidade inquestionável de sua miséria, da doença, do aparelho eletrônico roubado, do mau-comportamento e baixo rendimento escolar do filho. A narrativa é repleta de elementos de verossimilhança relacionados à vida cotidiana de grande parte da população. As informações codificadas misturam-se aos significados culturais já estabelecidos, gerando novos significados. Ganham legitimidade ao encontrarem eco na realidade visível e palpável de uma população que percebe seu contexto social refletido na tela de seus televisores. Nesse contexto, a interpretação

¹⁷ Ukpabio, Helen (1999). **Unveiling the Mysteries of Witchcraft**. Ed Calabar. Liberty Foundation Gospel Ministries.

crítica embora não impossível, é bastante improvável.

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

A narrativa do filme termina com a mãe de Chris Almadi confessando publicamente ser uma bruxa, reconhecendo ser diretamente responsável pelas tragédias ocorridas nas vidas dos personagens e afirmando ter iniciado na feitiçaria várias crianças. A população reage inicialmente assustada para então resolver a questão espancando a mulher até a morte, em plena rua, a céu aberto. De seu corpo ensanguentado, sai a figura de um cão, remetendo ao início do filme, onde os seres demoníacos assumiam a forma de animais para então serem enviados em sua missão entre os humanos.

No relatório já citado anteriormente, elaborado pela pesquisadora para a Unicef (NWADINOBI, 2008), foram entrevistados vítimas de acusações de bruxaria, funcionários de um centro de acolhimento de crianças vítimas dessas acusações e pessoas não ligadas diretamente às acusações. Entre os funcionários do centro de acolhimento, mais propensos e capacitados a uma leitura crítica da situação pela atividade que desempenham, todos os entrevistados afirmaram crer que há ligação direta de causalidade entre a exibição dos filmes da *Liberty Films* e o fenômeno da estigmatização das crianças. Mesmo entre os demais entrevistados, ao menos 20% também apontam os filmes como diretamente responsáveis pelas histórias de acusação vividas ou conhecidas. A análise de *End Of The Wicked* à luz das principais teorias de comunicação de massa afirma a coerência da opinião desses entrevistados.

Mahomed Bamba, analisando o fenômeno da indústria do vídeo na Nigéria, reconhece o caráter democrático das produções de baixo orçamento, que permitiriam um cinema de autorrepresentação independente. Simultaneamente, faz a importante afirmação de que “a indústria de vídeo não deixa de reacender o debate sobre a responsabilidade dos cineastas africanos com o compromisso social e estético de seus

filmes” (BAMBA, 2008, p. 227).

Referências

BAMBA, Mahomed. O(s) Cinema(s) Africano(s): No Singular e No Plural. In: BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BAMBA, Mahomed. Jean Rouch: cineasta africanista?. **Devires**, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 92-107, jan./jun. 2009.

BARROT, Pierre. **Nollywood: the video phenomenon in Nigeria**. Editora Indiana University Press, 2009.

BARTHES, Roland. **El efecto de lo real: realismo, mito, doctrina o tendencia histórica?**, Buenos Aires: Lunaria, 2000.

CIMPRIC, Aleksandra. **Children accused of witchcraft**. Dakar, 2010. Disponível em: <http://unicef.org/wcaro/wcaro_children-accused-of-witchcraft-in-Africa.pdf>. Acesso em: 20/01/2016.

CRUZ, Antonia Marly Moura da Silva. A dimensão simbólica do nome próprio e seu valor semiótico no discurso narrativo. **Graphos**, João Pessoa, v. 8, n. 2, p. 57-68, 2006.

EVANS-PRITCHARD, Edward; GILLIES, Eva. **Bruxaria, oráculos e magia entre os azende**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

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

MCQUAIL, Denis. **Teorias da comunicação de massa**. 4. ed. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

MEYER, Birgit. Religious Remediations: Pentecostal Views in Ghanaian Video-Movies. In: MITCHELL, Jolyon; PLATE, Brent. **The religion and film reader**. Routledge, London, 2007. p. 95-102.

MITCHELL, Jolyon. Decolonising Religion in African Film. In: **Studies in world christianity**, v. 15, part 2, 2009. p. 149-161.

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

OKOME, Onookome. Introducing the Special Issue on West African Cinema: Africa at

the Movies. **Postcolonial text**, v. 3, n. 2. p. 1-14, 2007.

ROSENSTEIN, Johannes. Uma breve história do cinema africano: relato de Viagem. In: FERREIRA, Carolin Overhoff. **África: um continente no cinema**. São Paulo: Editora Unifesp, 2014.

YENGO, Patrice. **Le monde à l'envers**. **Cahiers d'Études Africaines**, 2008.

Disponível em: <<http://etudesafricaines.revues.org/index10772.html>>. Acesso em: 30 set. 2010.