

Beasts of No Nation:
*a África intercultural da Netflix e o futuro do cinema*¹

Luiza Lusvarghi²

¹ *Artigo baseado em comunicação a ser apresentada durante o XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação no dia 7 de setembro, no GP Cinema, na Universidade de São Paulo, e em palestra sobre as estratégias da Netflix durante o 7º Seminário dos Roteiristas na Universidade Mackenzie no dia 5 de setembro de 2016.*

² *Jornalista, pesquisadora de Cinema e Audiovisual, professora do Celacc (Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação) da Universidade de São Paulo (USP), secretária geral da Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema), coordenadora do GP Cinema da Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação) e do GI de Cinema e Audiovisual da Alaic (Associação Latino-Americana de Pesquisadores de Comunicação). Concluiu doutorado com tese "Cidade de Deus e Cidade dos Homens" na Escola de Comunicação e Artes da USP, onde finalizou projeto de pós-doutorado sobre as Narrativas Criminais na América Latina, com apoio da CAPES.*

E-mail: luiza.lusvarghi@gmail.com



Resumo

Por ocasião do lançamento de *Beasts of No Nation* (2015) pela Netflix, o filme dirigido por Cary Fukunaga foi ignorado pela mídia. Dentre os motivos, podemos destacar o fato de não ter sido lançado no circuito exibidor cinematográfico tradicional, exceto pelo circuito alternativo Hallmark, e ter sido disponibilizado no catálogo da plataforma de streaming antes do lançamento, o que lhe valeu boicote por parte dos exibidores. Para a crítica, o lançamento na web converteu a obra em “telefilme”, e, portanto, não merecedora de uma resenha cinematográfica. O filme conquistou prêmio em Veneza e a atuação de Idris Elba, no papel do capitão de um exército de meninos-soldado, foi extremamente elogiada. O objetivo deste artigo é discutir as relações entre o formato, o gênero (filme de guerra e ação), as novas formas de circulação da obra fílmica, mas também sua função no cenário do audiovisual contemporâneo, numa abordagem multidisciplinar.

Palavras-chave: narrativas criminais; filmes de guerra; audiovisual; netflix; streaming.

Abstract

At the time *Beasts of No Nation* (2015) was launched by Netflix, the movie directed by Cary Fukunaga was brushed off by the media. Some of the reasons include the fact it was not launched via the conventional theatrical screening circuit, except for alternative circuit Hallmark, and having been made available from the streaming platform catalog before that, which earned it a boycott. Many critics said its online release turned the movie into one “made for TV,” and therefore there was no point in writing a review. The movie won an award in Venice and the performance of its leading actor Idris Elba in the role of the commandant of an army of child soldiers was highly praised. The purpose of this article is to discuss the relationships between format, genre (war and action movies), and new forms of movie circulation, but also its role in the contemporary audiovisual scene, based on a multidisciplinary approach.

Keywords: criminal narratives; war movies; audiovisual; Netflix; streaming.

1. O Corpo

Quando a plataforma de serviços de streaming Netflix lançou sua primeira produção própria em longa-metragem, *Beasts of No Nation* (2015), dirigida pelo estadunidense de ascendência nipônica Cary Joji Fukunaga, mais conhecido pela bem-sucedida série *True Detective* (HBO, 2014-2015), as opiniões se dividiram. Afinal, o lançamento de um filme no Festival de Veneza que vai direto para a web antes de entrar em circuito, é inusitado. O livro foi baseado no romance homônimo escrito pelo jovem de ascendência ganesa Uzondima Iweala, que contribuiu para a elaboração do roteiro, cujo título foi baseado em um álbum de 1989 com o mesmo nome, e uma música do ativista e músico nigeriano Fela Kuti que traz os versos... *this uprising will bring out the beast in us...* (esta insurreição vai fazer aflorar a fera em nós), interpretada em versão instrumental e cantada em inglês repleto de expressões africanas. O filme foi rodado em Gana, na África, daí o nome de diversos atores e técnicos locais constar dos créditos, mas na verdade, o romance aborda um país imaginário para poder falar de uma África que emerge de organizações tribais e do colonialismo para a pós-modernidade buscando modelos de governo baseados no modelo ocidental e branco. A obra fílmica narra a saga de um menino-soldado chamado Agu (Abraham Attah), o que rendeu ao jovem ator estreado um prêmio Davi de Donatello, por uma África Ocidental imaginária sem delimitar o contexto de uma nação específica.

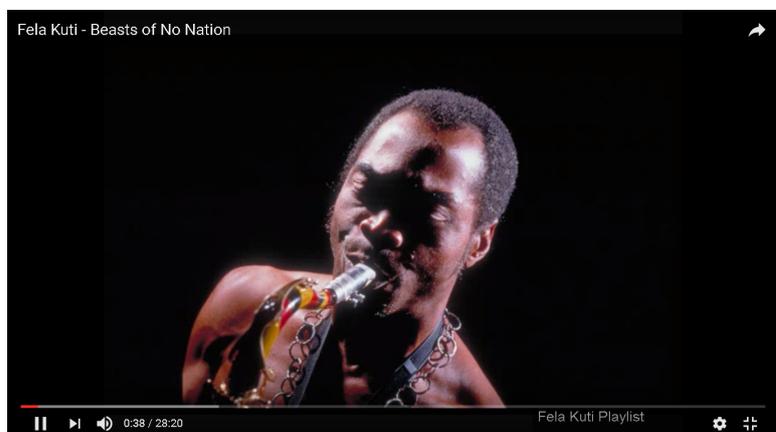


Fig. 1 Screenshot do YouTube: Fela Kuti

Agu perde toda a sua família numa invasão rebelde em sua aldeia, onde até então levava uma vida tranquila rodeado de amigos, pais, irmãos. Há uma ocupação de soldados nigerianos pela aldeia, única menção explícita feita a uma nacionalidade. Sem lar, com medo de ser morto, ele acaba se unindo a um exército de meninos-soldado liderado por um estranho líder, a quem todos se referem como Commandant (Idris Elba), que se torna uma espécie de tutor sádico para o jovem garoto. Os rituais de iniciação ao “exército” são os mais cruéis possíveis, e quem não é aprovado pode ser descartado sumariamente com um tiro. Os rituais também incluem sessões de abuso sexual, ao qual o menino se submete para poder sobreviver sozinho, pois sua família foi praticamente dizimada – só lhe restou a mãe, que ele não sabe onde está -, e sua aldeia, destruída. Os sotaques são os mais variados possíveis, com um inglês que se confunde com dialetos. A base para os diálogos vem do Twi ou Assante Twi, um dialeto que mescla influências do Congo e da Nigéria, e é falado por mais de nove milhões de pessoas.



Fig.2 O menino Agu (Abraham Attah) e Commandant (Idris Elba) /Netflix

O grupo é de mercenários, e se pressupõe que vagaram por muitas regiões. Commandant-Elba, ator britânico filho de pai de Serra Leoa, e mãe de Gana, consegue imprimir incrível verossimilhança ao seu personagem, cujo perfil pode ser encontrado em diversos relatos de outros autores, como o livro *Muito longe de casa* (*A Long Way Gone: Memoirs of a Boy Soldier*, 2007), de Ishmael Beah, menino-soldado de Serra Leoa, provavelmente o conflito recente de maior repercussão na mídia ocidental, e que revelou ao mundo o horror deste tipo de exército em 2000¹. Mas Iweala descreve a guerra pelo olhar de uma criança, e o filme preserva essa visão que implica um amadurecimento dentro de um processo de violência e exclusão. A perda da ilusão pela guerra está presente em diversos dramas, como o magnífico *Vá e Veja* (*Come and See*, 1985), de Elem Klimov, com a diferença que aqui Fukunaga busca uma redenção para o seu personagem, fiel à proposta do autor da obra, que tem seções semelhantes a um diário, sendo que uma delas se intitula “*I am not a bad boy*”, e que está contido na última cena, em que o garoto passa por um programa de recuperação. “*I’m am not a bad boy. I’m a soldier, and a soldier is not bad if he is killing*” (eu não sou um garoto mau, eu sou um soldado, e um soldado não é ruim se ele está matando), diz Agu.

A perda da inocência e o primeiro olhar são temáticas próximas de Fukunaga, que é filho de pai nascido num campo de concentração estadunidense de japoneses durante a Segunda Guerra. Seu longa de estreia, *Sin Nombre* (2009), narra a saga de dois jovens, a garota hondurenha, Sayra (Paulina Gaitán) e o gângster mexicano, Willy El Casper (Edgar Flores), que decidem cruzar a fronteira rumo aos Estados Unidos, de certa forma um tema correlato. Mas Agu nos afeta de forma mais direta, pois se trata de uma criança obrigada a mudar de valores, e abandonar a inocência infantil de forma abrupta para poder sobreviver. Mais do que o tema da guerra interessa aqui a questão da infância num contexto de violência a partir do olhar de uma criança.

No entanto, a maior polêmica envolvendo o filme nada tem a ver com o tema, que acabou ficando em segundo plano. *Beasts of No Nation* foi a primeira

¹ Eu fazia parte da redação de Internacional da Agência Estado neste período, e traduzi diversas matérias sobre o tema.

produção cinematográfica original da Netflix, plataforma de streaming que anunciou investimentos da ordem de 6 bilhões de dólares em produções próprias para 2017². O filme foi lançado no Festival de Veneza, e, logo após, disponibilizado no catálogo e no circuito Hallmark de cinemas independentes dos Estados Unidos quase que simultaneamente. Esta forma de lançamento transformou o filme num objeto de discussões apaixonadas, alvo do boicote dos exibidores, além de ser ignorado pela crítica tradicional. Como o filme não foi lançado em circuito comercial, não entrou em listas de críticos, ou resenhas de jornais e veículos de mídia. Também foi ignorado pelo Oscar, e recebeu uma indicação para melhor ator dramático no Emmy, a premiação estadunidense de televisão, para o ator Idris Elba. Mas a obra não pode ser classificada como telefilme a rigor.

A linguagem se estrutura a partir dos cânones de uma narrativa convencional de gênero de guerra e ação, exceto pela questão do tratamento dado à questão histórica, um constitutivo importante do gênero em Hollywood, que já optou por tratar o tema dentro de um contexto patriótico, caso de *O Franco Atirador* (*The Deer Hunter*, 1979), de Michael Cimino, e também de crítica social como *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola e *Ainda Nascido para Matar* (*Full Metal Jacket*, 1987), de Robert Altman, verdadeiro libelo contra a guerra. É a estes últimos que *Beasts of No Nation* se filia. Altman, aliás, foi um mestre na arte de discutir a guerra e seus desdobramentos em diversos gêneros, até mesmo na comédia, como em *Mash* (1970), que se converteria em série de televisão. No entanto, o filme de Fukunaga está mais claramente vinculado ao filme de ação que se mescla ao drama de guerra, o gênero que consta dos dados da produção.

2. Filmes de Guerra e Ação em Hollywood

O modelo hollywoodiano, do qual o filme parece ser tributário, sempre se caracterizou pela transgressão dos gêneros, produzindo hibridações a partir de modelos europeus, ou ainda advindos do teatro. Os filmes de guerra, os *gangster*

² A declaração foi publicada nos principais jornais econômicos. Ver a esse respeito: <http://www.infomoney.com.br/negocios/inovacao/noticia/6589485/netflix-planeja-investir-bilhoes-conteudo-original-somente-2017>

films e os policiais são gêneros que de certa forma se ativeram aos moldes canônicos, conforme atesta Neale (2000, p.30), e trazem algumas convenções como mapas, arquivos, manchetes de jornais, etc. O filme de guerra pertence a uma categoria incontestável, ao lado do musical, da comédia e do *western* (NEALE, p.117). Neles, as cenas de combate são centrais. No entanto, essa questão passa por certas ambiguidades. Inicialmente, o termo era empregado nos Estados Unidos para se referir à Guerra Civil daquele país, e à Guerra Indígena no século 19. Esses filmes incluíam *The Empty Sleeve* (1909) descrito como uma imagem da guerra pela Moving Picture World, por exemplo, ou ainda *Clarke's Capture of Kaskaskia* (1911) que retrata a luta dos pioneiros.

A ideia de que filmes de guerra deveriam se ater a cenas de combate, entretanto, foi perdendo terreno nas décadas seguintes. Os filmes sobre a Primeira e a Segunda Guerra de certa forma contribuíram para isso. Agora, a guerra podia ser tanto um tema quanto uma cena. *Nada de Novo no Front* (*All Quiet on the Western Front* 1930) de Lewis Milestone, adaptação cinematográfica do romance pacifista *Im Westen nichts Neues*, de Erich Maria Remarque sobre a I Guerra Mundial, sugeria que filmes antibelicistas também poderiam ser filmes de guerra. A distinção entre filmes de combate e filmes de guerra praticamente criou um subgênero com a ideia de um thriller de ação. Além disso, surgem os filmes que são contra a guerra. É inegável, entretanto, que dentro do gênero, o combate define quem é o protagonista, e quem é o inimigo, e isso introduz o ponto de vista da ação. No caso de *Agu em Beasts of No Nation*, percebemos pelas cenas de luta que o inimigo é a guerra de modo geral, pois ele não se identifica nem com os aliados nigerianos, nem mesmo com os rebeldes liderados por Commandant, ou ainda pelos governos autoritários e corruptos que se valem de bandos de mercenários. Tudo que ele deseja, como qualquer criança, é reencontrar sua mãe, que provavelmente sobreviveu. E essa definição é dada pelo combate, e não por discussões filosóficas sobre a guerra, ou mesmo históricas, patrióticas. Desta forma, pode-se afirmar que em algum momento de um filme de guerra, teremos uma cena de combate, que pode ser o clímax da narrativa.

Diferentes guerras acabam por influenciar mudanças no gênero, transformando-o num gênero sujeito a hibridações, mas foram as guerras mundiais sem dúvida as

que mais afetaram a classificação de filmes de guerra hollywoodianos e o seu conteúdo, se eram pacifistas ou pró-guerra, por exemplo. Dois livros foram escritos sobre a relação entre Hollywood e a Primeira Guerra Mundial, o primeiro por Isenberg (1981), e o segundo por DeBauche, (1997 Apud Neale, 2000, p.119) sobre o tema. Isenberg estava preocupado com as relações entre os filmes e a opinião pública. Essas obras expunham o envolvimento do governo dos Estados Unidos com a produção de filmes durante a guerra, e as atividades dos serviços de informação, além da colaboração militar com a principal agência de propaganda, ponto chave nas relações de outros filmes de guerra de Hollywood. Dos filmes pacifistas da Primeira Guerra, como *In the name of the Prince of Peace* (1915) e *Civilization* (1916) Hollywood passou para a fase belicista de propaganda antigermânica em filmes como *Daughter of France* (1918) e *The Kaiser, The Best of Berlin* (1918). Na atualidade, percebemos essa oscilação entre a primeira tendência expressa em *A hora mais escura* (*Zero Dark Thirty*, 2012), *Argo* (2012), por exemplo, e a segunda em *Guerra sem cortes* (*Redacted*, 2007), ou ainda *Até o último homem* (*Hacksaw Ridge*, 2017) com a posição pró-guerra impulsionando acentuadamente a produção.

Da mesma forma, os filmes antibelicistas dos anos 70, influenciados pela Guerra do Vietnã, assumiam um caráter *mea culpa* diante do impasse da guerra. E quanto a *Beasts of No Nation?* Ao espelhar-se nas guerras de todo o continente africano para se libertar do jugo britânico, o que se pode presumir pelo sotaque e pelo idioma inglês, de certa forma, o filme, assim como o romance, não se coloca sobre a questão do imperialismo diante da contemporaneidade. Não existe em nenhum momento um homem branco em cena, intermediando nenhuma ação, o que costuma ocorrer nos dramas hollywoodianos sempre que a África e as disputas de território naquele continente são temas de filme.

3. Filme, telefilme e streaming

Mais do que preocupar-se com o formato, a plataforma de streaming Netflix vem impactando a circulação e exibição de audiovisual por sequer se importar com os dados de audiência, embora preze as parcerias com as coproduções locais, que fazem parte de suas estratégias de inserção mundial. Em sua primeira produção

cinematográfica ela optou por um produto de difícil assimilação, pois embora referendado por uma fórmula narrativa familiar à audiência mundial, traz como protagonistas personagens que somente aparecem como secundários em produções do gênero, quase à semelhança de *Cidade de Deus* (2002). Ainda que o contexto possa explicar as sementes da violência, difícil se identificar com Agu ao atirar na cabeça de uma senhora que está sendo estuprada simplesmente para protegê-la, pois não consegue deter os colegas do “exército revolucionário”, totalmente chapados.

As atrocidades que ocorrem nestes exércitos de meninos-soldado, que são capturados em seus próprios lares, e que vivem de saquear as aldeias, matando outros garotos e estuprando preferencialmente mulheres mais velhas e crianças, e que passou a chocar o mundo a partir de 2000, quando esses relatos vieram a público, não são exatamente o ideal para quem quer curtir um cinema com pipoca na tranquilidade do lar.

A categoria telefilme já se encontra presente nas pesquisas sobre a televisão desde o famoso estudo comparativo de Raymond Williams desenvolvido na década de 1970, em que ele vai discutir a questão da grade televisiva como fluxo, tecendo um comparativo entre redes públicas e privadas nos Estados Unidos e no Reino Unido transmitidas em sinal aberto. Em suas classificações, Williams faz distinção entre filme produzido para exibição no cinema e na televisão (2003, p.36), por conta das instituições e dos grupos midiáticos que os produzem, sobretudo nos Estados Unidos, e não dos formatos. Também menciona o espaço diferenciado ocupado por filmes de guerra alusivos ao Vietnã (2003, p.46) na grade dos Estados Unidos, com chamadas em meio a boletins noticiosos, enquanto que filmes de modo geral não eram inseridos de forma diferenciada, ao contrário do Reino Unido.

Na contemporaneidade, o formato telefilme parece ser uma tendência crescente e respeitável, chegando a disputar prêmios até mesmo em festivais como Cannes, caso de *Behind The Candelabra* (HBO, 2013). Esta mesma tendência na região latino-americana, bem mais recente, parece indicar novos rumos para a circulação da obra audiovisual e mudanças tanto na linguagem da ficção seriada quanto de filmes que passam a ser produzidos de olho em mais de uma tela, em um contexto

de convergência.

O objetivo do telefilme dentro do processo transmídia, aparentemente, tem mais a ver com estratégias de marketing para lançar outro produto, como, por exemplo, uma minissérie ou série, pois os lançamentos em grade aberta e televisão paga, vinculadas a uma grade de programação, apresentam o inconveniente de ter uma única exibição. Por este motivo, vem crescendo a tendência, por parte de cineastas e produtores independentes, de competir em editais promovidos pela iniciativa privada e por instituições públicas como fomento para a produção, e depois reeditar o material para relançar no cinema, uma vez que a estreia em televisão não é considerada pelo circuito e pela crítica como empecilho para o ineditismo da obra. Foi assim com obras como *Trago Comigo*, minissérie da TV Cultura em 2009, e filme em 2016, dirigido por Tata Amaral e a minissérie em capítulos *Violeta se Fue a los Cielos* (CHV, 2016), com uma hora extra de imagens inéditas, e o filme homônimo, *Violeta foi para o Céu* (2011) de Andres Wood, lançado inicialmente nos cinemas.

Desde os primórdios da televisão dos Estados Unidos, estruturada a partir dos grandes estúdios, a ideia de trabalhar com projetos envolvendo mais de uma mídia foi uma constante, desde a série policial *Dragnet* (NBC, 1951-1959) criada por Jack Webb, que veio do rádio, foi para a televisão e após isso foi lançado no cinema (MITTELL, 2004, p.30). Segundo Mittell, os policiais estadunidenses modernos, oriundos dos *cop shows* do rádio, foram produzidos desde o início com o objetivo comercial de transitarem entre TV e cinema, daí serem filmados em película. Para Mittell (2015, p.299), esses projetos multiplataforma já se configuravam como projetos transmídia, que não surgiram apenas a partir da WEB, como sugere Jenkins (2009) em sua obra sobre narrativas transmídia. *Murder, She wrote* (CBS, 1984-1996), outra bem-sucedida série policial sobre uma escritora de livros de suspense, converteu-se posteriormente em 42 livros de sucesso, assinados pela personagem, por exemplo, e lançados ao final da série.

No Brasil, esta tendência surgiu de forma mais evidente com o projeto *Cidade de Deus* (2002) e *Cidade dos Homens* (Globo, 2003-2005), de Fernando Meirelles e Katia Lund, aos quais se seguiram *Carandiru* (2003) e *Carandiru e Outras Histórias* (Globo, 2005), bem como o projeto *Antonia* envolvendo filme (2007) e

série (Globo, 2006), além de aplicativos, webdocs e a criação de uma banda com as protagonistas.

O caso *Beasts of No Nation*, embora citado em artigos frequentemente como um filme *tie in* – ou seja, atrelado ao livro, como um projeto único – não parece ser o dos telefilmes ou projetos transmídia, embora apareça classificado desta forma por conta da plataforma de streaming. É a forma de exibição e lançamento que faz dele um projeto sujeito a processos de transmídiação, pois pode ser exibido em mais de uma plataforma simultaneamente, e seus produtores não parecem preocupados com isso. Seu formato corresponde a diversos outros produtos do mesmo gênero em exibição no mercado, com a diferença que os serviços de streaming contornam possíveis problemas com classificação de idade e horários por ser um serviço *on demand* mediante assinatura. A grande ameaça aqui é a expansão transnacional da Netflix, e não necessariamente o impacto da obra em si. A produtora e distribuidora vem buscando apoio realizando coproduções e parcerias nas diversas regiões em que seu sinal está disponível.

Em 19 de setembro de 2015, a Câmara dos Deputados aprovou cobrança de imposto aos serviços de streaming de vídeo e música, como a Netflix, por meio do ISS, o Imposto Sobre Serviços. A Netflix não é sediada no Brasil e continua fazendo campanha contra. A empresa prepara sua primeira série brasileira, 3 %, dirigida por Cesar Charlone, estrelada por Bianca Comparato e João Miguel, ficção científica que se lançou inicialmente como websérie, e ainda está disponível no You Tube. Além disso, está lançando a segunda temporada de *Narcos* (2015-2016), dirigida por José Padilha e estrelada por Wagner Moura.

A apreensão de exibidores e produtores é visível, pois muitos cineastas e produtores locais de mercados periféricos usam a web, a cada vez mais, para expandir os horizontes de suas produções, restritas a minguadas cotas de produção nos circuitos locais, ou ainda a escassas exibições na televisão. Foi o caso da produção mexicana *Chalán* (2013), coproduzida por IMCINE / Circo Azul / Canal 22 / FOPROCINE e exibida no Canal 22, dirigida por Edgar San Juan, que se tornou conhecida ao converter-se em obra viral na internet (LUSVARGHI, 2016). Em todo caso, empresas como Netflix e Amazon, não estão interessadas em perder o controle. Mesmo como assinante, é impossível assistir a conteúdos de

outras regiões em seu país de origem. Mais do que alternativa, trata-se de uma reação de grandes grupos à pirataria, mas que certamente ameaça o mercado exibidor tradicional de cinema.

4. A relação entre filme e livro

A grande imprensa trata o filme com o adjetivo *tie in*, o que indica que ele seria parte de um projeto único, e atrelado ao livro, romance de estreia de Iweala, e produzido dentro de um curso de escrita criativa na Universidade de Harvard. No entanto, o livro, narrado pelo garoto Agu, foi todo escrito na linguagem de um menino que está descobrindo a vida e a escrita, e traz várias expressões onomatopáicas grafadas em maiúsculas, sugerindo uma narrativa de *cartoons*.

O ritmo do filme de Fukunaga é outro. Quem narra a história é a câmera, suntuosa, precisa, e que nos faz acompanhar cada passo de Agu. Não se trata apenas de adequar uma linguagem à outra, e sim de uma opção autoral. Foram 22 locações diferentes naquele país africano, passando por regiões inóspitas, e diversos membros da equipe contraíram malária, inclusive o próprio diretor. Ele utilizou uma câmera 35 Alexa XT, que segundo declarações, teria sido ideal para a intensa movimentação pela selva que o roteiro exigia. Fukunaga usou ainda a conversão Apple Proress4444 para acentuar as cores da selva, um formato de compressão de vídeo que pode ser com e sem perda de dados, desenvolvido pela Apple Inc. para uso em pós-produção digital, que suporta até 5K. Ele se confessou um admirador do velho processo de *reversal film*, ou seja, a de criar imagens estáticas positivas coloridas em bases transparentes, bastante semelhante à do slide, montado numa moldura para ser projetado numa tela. O primeiro método prático usando um método "subtrativo" foi o processo Kodachrome - o primeiro filme colorido para amadores lançado em 1935 a obter sucesso no mercado. Ele produzia transparências em cores muito mais brilhantes. Foi oferecido inicialmente em formato 16 mm para cinema. Foi sucedido por slides de 35 mm e filmes caseiros de 8 mm em 1936. O processo de fato imprime uma atmosfera fantástica à narrativa.

A linguagem cinematográfica da adaptação de Fukunaga em nada se assemelha à linguagem de quadrinhos de Iweala, em que temos um narrador-

testemunha. No romance, trata-se de uma percepção da realidade mediada por sensações pessoais, extremamente subjetivas, em que o que é exterior ao narrador, ou dito por outro personagem, surge grafado em letras maiúsculas, por exemplo, como no trecho a seguir, para denotar estímulos externos perturbadores: TAKE YOUR POSITION RIGHT NOW! QUICK! QUICK! QUICK! MOVE WITH SPEED! MOVE FAST OH! In voice that is just touching my body like knife. (IWEALA, 2007, p. 1).³

A técnica literária é mais transgressiva do que o filme de Fukunaga. Agu possui um vocabulário infantil, sem muitos recursos, o que é indicial de uma criança que está começando sua formação escolar. A narrativa do filme de Fukunaga, embora mantenha o protagonismo de Agu, é mais convencional, atende a particularidades do gênero cinematográfico e por vezes se adianta ao seu jovem personagem, permitindo que entremos em contato com a realidade sem a sua presença. Em algumas cenas, a câmera simplesmente acompanha a ação, como nos documentários, com diversos planos-sequência, expediente característico de outras produções ficcionais do diretor. A presença de diversos atores não profissionais nas filmagens contribuiu para dar ao filme um efeito bastante naturalista, e ao mesmo tempo extremamente chocante, de grande impacto. Essas diferenças acrescentam informações à narrativa original. No livro, Agu não se identifica com suas vítimas, que ele vê como inimigos, completamente dominado pelas palavras de ordem de Commandant que ecoam em sua mente, mescladas a dados de fantasia persecutórias. No filme, a mesma cena sugere conflitos. Agu vê na mulher e sua filha a sua própria família, hesita em participar da ação.

As cores que contextualizam Agu em seu ambiente infantil, no conforto da família, nas brincadeiras com os amigos, são cálidas e tranquilas, prevalecendo os tons de azul, branco e matizes de marrom e laranja para indicar a origem agrária de sua aldeia. Na medida em que ele mergulha em sua aventura, os tons vão se tornando mais pesados, escuros, e neutros, por vezes indistintos, nas cenas de relação com Commandant, por exemplo, porém vivas e fortes durante as invasões

³ FIQUEM EM POSIÇÃO. AGORA MESMO. RÁPIDO. RÁPIDO. RÁPIDO. CORRAM. MAIS RÁPIDO. OH! Essa voz dentro de mim está tocando meu corpo como se fosse uma faca (Tradução do autor).

O verde da selva perde para o vermelho do sangue que jorra, e ganha certo brilho, na medida em que Agu ingere a droga de combate dos meninos soldados, a *gun juice*, provavelmente um derivado de ópio. O uso da paleta de cores contribui para mostrar como jovens e inocentes crianças foram convertidas em máquinas de matar.

5. Considerações finais

O formato telefilme, que surge na década de 70 como um apêndice de filmes, séries e minisséries, não pode ser considerado como característico de *Beasts of No Nation* (2015), classificado como filme televisivo pelo simples motivo de ter estreado numa plataforma de streaming e ter circulado apenas em algumas salas independentes da rede Hallmark. Trata-se de um filme que descende historicamente do gênero Filmes de Guerra (*War films*) que Hollywood consagrou, sobretudo durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, e que se confunde na atualidade com thrillers de ação, especialmente no caso da produção da Netflix dirigida por Cary Fukunaga.

A obra é um longa-metragem que, entretanto, vem desafiando convenções do gênero menos por suas qualidades intrínsecas, do que pela forma de exibição e distribuição. O fato de transitar entre múltiplas plataformas pode contribuir para novas formas de trabalhar com a audiência, e explorando nichos até então restritos a emissoras televisivas, ou mesmo ao cinema independente e de autor, ao qual a obra parece se filiar, do ponto de vista estilístico. Sua produtora vem se notabilizando por transcender os limites entre cinema e televisão, oferecendo produções com acento local, mas a presente obra se insere num contexto mais amplo, e apesar do protagonismo étnico, não está necessariamente direcionada a um público africano, e sim à audiência dos países centrais, colonizadores, e suas diásporas. *Beasts of No Nation* é um filme sobre a África, e pode contribuir para alimentar clichês da narrativa ocidental cinematográfica sobre o tema, ainda que este não seja o seu principal propósito. Europa e Estados Unidos nunca aceitaram os processos de libertação nacionais trazidos pelas guerrilhas africanas.

Apesar disso, é fundamental assinalar que esse tipo de protagonismo é absolutamente incomum em produções deste gênero, que frequentemente pendem

para o lado ocidental branco, ou, frequentemente, apenas para a visão geopolítica dos Estados Unidos. E vai além de outras iniciativas do mesmo tipo, como a incursão por Bollywood dirigida por Danny Boyle, *Quem quer ser um milionário* (*Slumdog Millionaire*, 2008), ainda que ambas contenham traços em comum. O afro-americano Iweala, de ascendência nigeriana, construiu sua visão de África a partir de relatos colhidos de depoimentos e reportagens veiculadas pela mídia, e não por sua própria experiência, como ele mesmo reconhece. A linguagem do livro lembra a narrativa sequencial das histórias em quadrinho de ação e aventura.

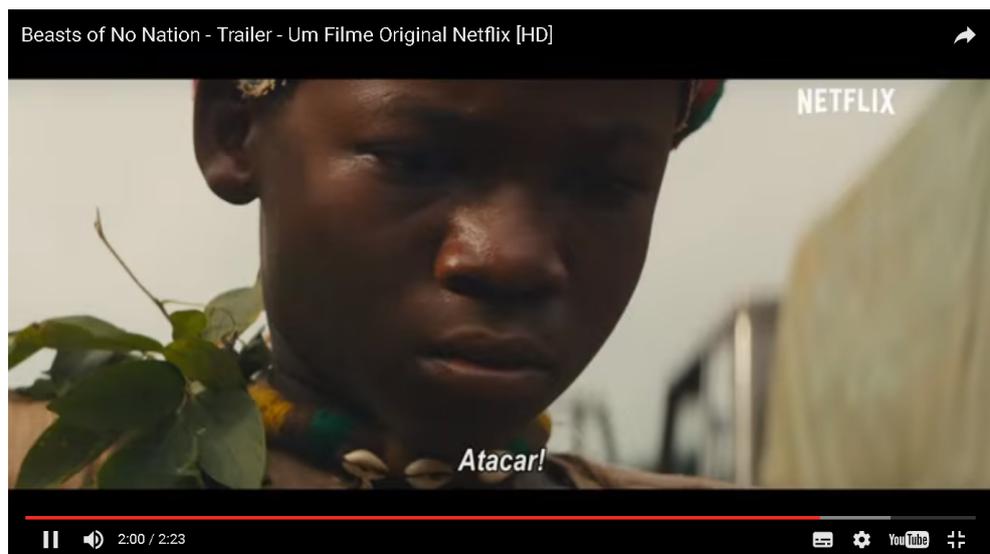


Fig.3 Screenshot do filme *Beasts of No Nation* no Youtube

A ascensão da plataforma Netflix como distribuidora e produtora de conteúdos na região latino-americana vem impulsionando a consolidação de um novo modelo de negócios multiplataforma que privilegia projetos transmídia, interculturais e transnacionais. O principal objetivo é atingir uma audiência global. Essa tendência afeta tanto as emissoras privadas (abertas e pagas), que buscam eliminar essa defasagem com as novas formas de circulação da obra audiovisual, quanto instituições públicas, que vêm lançando serviços similares, disponibilizando gratuitamente suas produções em ambientes virtuais, caso da argentina CDA (Contenidos Digitales Abiertos).

O lançamento de *Beasts of No Nation* reafirma as recentes tendências da produção ficcional televisiva em um contexto de convergência que assinala o surgimento de novas formas de circulação dessas obras – as plataformas de streaming – em contextos regionais e mundiais. As estratégias do grupo Netflix incluem a criação de projetos interculturais (CANCLINI, 2001, p.30) como as séries *Narcos* (2015-2016), *Sense 8* (2015-2016), ou filmes como *Beasts of No Nation* (2015). No entanto, a parceria Hulu e Fox permite antever que os grandes grupos de mídia não devem ficar de fora desta nova tendência de trabalhar com o local produzindo obras *globais*, ou *glocais*⁴, como preferem alguns. Hulu é um serviço de streaming resultante de uma joint venture⁵ da NBC Universal, News Corporation, Providence Equity Partners e da The Walt Disney Company. Por enquanto, ela se coloca como “*the great TV*”, uma nova possibilidade de ver televisão, complementar à radiodifusão tradicional, mas também produzindo seriados e filmes, assim como a Amazon, outro serviço que vem se desenvolvendo. O lema da Amazon é *Looking for the Next Great Movie Idea* (à procura do próximo grande projeto de filme) e em seu portal ela dá acesso tanto a produtores e roteiristas interessados em mostrar seu projeto, mesmo que sejam iniciantes, quanto aos *reviewers* (resenhistas) não profissionais interessados em dar sua opinião sobre as obras já produzidas disponíveis no catálogo. Esses serviços não estão disponíveis para o Brasil.

Já a Netflix possui uma estratégia muito semelhante à da HBO⁶, que faz coproduções em diferentes regiões, visando conquistar o público de distintas culturas ao redor do mundo. No início de agosto de 2016, a Netflix anunciou a produção de seu primeiro filme brasileiro, *O Matador*, dirigido por Marcelo Galvão, de *Colegas* (2013). O roteiro apresenta elenco internacional, e traduz a ideia do grupo de criar produtos que “cruzam fronteiras”. O serviço de streaming da Netflix

⁴ Neologismo derivado da associação entre global e local, normalmente atribuído a Marc Augé, mas recorrente nos estudos de marketing sobre globalização ao longo da década de 1990.

⁵ União de duas ou mais empresas já existentes com o objetivo de iniciar ou realizar uma atividade econômica comum, por um determinado período de tempo, normalmente em um mercado novo.

⁶ Na América Latina, a HBO Originals produz conteúdos voltados para a região, com séries e filmes em português e espanhol, ou mesmo bilíngues.

chegou ao Sul da África em janeiro deste ano, e deve se confrontar com a iROKO TV, a Netflix nigeriana, base de Nollywood, que produz os filmes populares daquele país em inglês, mas também em dialetos locais como yoruba, igbo e hausa.

Referências bibliográficas

BRITTOS, Valério Cruz Brittos, Kalikoske, ANDRES. “TV volta a apostar em telefilmes nacionais”. Seção TV e Cinema, *Observatório da Imprensa*. 24/01/2012, edição 678. Em http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed678_tv_volta_a_apostar_em_telefilmes_nacionais Acesso em 14/07/2016.

CASTRO DE PAZ, José Luis. *El surgimiento del telefilme*. Barcelona: Paidós, 1999.

FUKUNAGA, Cary Jogi. *Beasts of No Nation*. Disponível no catálogo de streaming da Netflix.com

GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas : Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad*. Buenos Aires, Barcelona, México: Editora Paidós, 2001.

IWEALA, Uzondima. *Beasts of No Nation*. Pymble, Australia: HarperCollins e-book. 2007.join

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. Tradução: Suzana Alexandria. 2ª Edição. São Paulo: Editora Aleph, 2009. LUSVARGHI, Luiza. Screenshot do show de Fela Kuti captado no Youtube. 15/07/2016.

LUSVARGHI, Luiza. Screenshot do teaser do filme *Beasts of No Nation* captado no Youtube. 15/07/2016.

LUSVARGHI, Luiza. “Transmídiação, Transnacionalismo e Interculturalismo: a Lei, o Crime e a Nova Ordem na Ficção Seriada da América Latina”, projeto de pesquisa de pós-doutoramento, ECA USP, junho de 2016.

MINISERIE de "Violeta se fue a los cielos" mantuvo rating en su capítulo final. Emol.com - <http://www.emol.com/noticias/magazine/2012/04/05/534444/miniserie-de-violeta-se-fue-a-los-cielos-mantuvo-rating-en-su-capitulo-final.html> Santiago: Viernes 15 de julio del 2016 | Actualizado 09:59 Acesso em 15/07/2016

MIOZZO, Julia. “Netflix planeja investir U\$ 6 bilhões em conteúdo original somente em 2017”. *Infomoney com Bloomberg*. Seção Negócios/Inovação.

<http://www.infomoney.com.br/negocios/inovacao/noticia/6589485/netflix-planeja-investir-bilhoes-conteudo-original-somente-2017>. Acesso 15/06/2017 9h35.

MITTELL, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: Editora New York University, 2015.

MITTELL, Jason. *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York and London: Routledge, 2004.

NEALE, Stephen. *Genre and Hollywood*. New York and London: Routledge, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Television Technology and cultural form*. London, New York: Routledge, 2003.