

***Mise en abîme*: imagens desveladas em mapas e mascaradas no cinema colonial**

***Mise en abîme*: images unveiled on maps and masquerades in colonial cinema**

Maria do Carmo Piçarra*

*ICNOVA-FCSH & Universidade Autónoma de Lisboa

Resumo

Neste ensaio apoio-me na análise intermedial de filmes coloniais portugueses para reflectir sobre como o uso de mapas no cinema serviu ideologicamente a propaganda ao colonialismo português e como esse uso perdurou nos cinemas de libertação e pós-independências mas também como as mascaradas indígenas, fixadas e projectadas pelo seu exotismo ou como sintomas da menoridade cultural dos povos não ocidentais, paradoxalmente foram modos de resistência cultural enquanto serviram também o desejo de empoderamento, simbólico, dos seus actores.

Começo por reflectir sobre como a análise intermedial pode contribuir para revalorizar o conhecimento sobre culturas não ocidentais e ultrapassar o pensamento abissal, que se mantém dominante. Problematizo a exploração cinematográfica do exotismo em mascaradas propondo algumas questões sobre a representação do homem branco nas "dramatizações" indígenas. Através da análise de algumas sequências de filmes coloniais evidencio a *mise en abîme* criada, involuntariamente, pela projecção que o colonizador branco fez das mascaradas: ao usar a tecnologia – também cinematográfica – para afirmar o poder de contar a história e mostrar o suposto primitivismo das culturas colonizadas, projectou também a sua imagem satirizada e desempoderada quando encarnada pelos supostos primitivos. Adicionalmente, questiono como se processou e ainda processa o uso de mapas nos filmes (pós)coloniais.

Palavras-chave: Intermedialidade; Cinema colonial; Mapas; Mascaradas; Propaganda

Abstract

In this essay I rely on the intermedial analysis of Portuguese colonial films to reflect on how the use of maps ideologically served the propaganda to Portuguese colonialism through cinema, remaining uncriticized, but also as the indigenous masquerades, filmed and projected by their exoticism or as symptoms of the cultural minority of non-western peoples, paradoxically were modes of cultural resistance while also serving a desire for the symbolic empowerment of its actors.

I begin by reflecting on how intermedial approach can contribute to overcoming abyssal thinking, which remains dominant. I problematize the cinematic exploration of exoticism in masquerades by proposing some questions about the representation of white men in indigenous "dramatizations". Through the analysis of some sequences of colonial films, I highlight the *mise en abîme* created, involuntarily, by the white colonizer's projection of masquerades: by using the technology - also cinematic - to affirm his power to tell the story and to show the supposed primitivism of the colonized cultures, he also projected its image satirized and disempowered when embodied by the supposed primitives. Additionally, I question how the use of maps has been and still is processed in (post)colonial films.

Keywords: Intermediality; Colonial Cinema; Maps; Masquerades; Propaganda

Neste artigo analiso filmes coloniais portugueses para reflectir sobre como o uso de mapas, que serviu o colonialismo, permanece por criticar, mantendo representações esquemáticas definidas pelos ocidentais, e como as danças rituais e as mascaradas, fixadas pelo seu exotismo e projectadas como sintomas da menoridade cultural dos povos não ocidentais – entretanto revalorizadas pelas práticas artísticas contemporâneas como o foram pelos cinemas pós-independências – têm sido modos de resistência cultural ao colonialismo, empoderando simbolicamente os seus actores. Através da inclusão de representação de

brancos nas mascaradas, contemporânea do início da história do cinema, os mascarados tanto se riram dos colonizadores como procuraram dar autoridade aos rituais e incorporar o poder de figuras coloniais emblemáticas.

Começarei por introduzir a questão, epistemológica, das práticas intermediais pelo cinema e artes plásticas para propôr uma perspectiva crítica sobre as relações dos mapas e mascaradas com os filmes coloniais. Conceptualmente, retenho a proposta de revalorização histórica e cultural africana de Fanon para uma *mise en abîme* sobre o uso fílmico de mapas e mascaradas, a qual assenta na sua natureza de simulacros, como a análise revela.

Estudo de história intermedial, pretende ajudar a clarificar o modo como esta interacção, no âmbito de um cinema explorador de exotismo e com fins de propaganda – caso dos filmes portugueses analisados –, faz irromper o real representado a outra luz, contributiva para um *pensamento pós-abissal* (Sousa Santos, 2007). Uso uma aceção simples do conceito, a de “interacção entre diferentes artes e meios num determinado objecto”, para reflectir sobre como se transformam e como o real emerge, através da sua interacção, nas passagens – as fissuras por onde entra a luz¹ – onde os meios interagem.

Lúcia Nagib e Stefan Solomon (2019) notaram que se o conceito de intermedialidade foi primeiro usado por Dick Higgings, em 1966, aplicado às artes plásticas tem vindo a impor-se, a par de “globalização”, “multiculturalismo”, “transnacionalismo” e outros conceitos relativos a processos de hibridização. Devido à hibridez inerente ao cinema, a intermedialidade tem sido escolhida para abordá-lo, alternativamente a métodos mais estabelecidos, pois o seu escopo mais amplo mantém sempre presente a interrogação sobre as propriedades do filme como meio (2019, p. 122).

Ao criar o *InterMedia Project - Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema*², que usa a intermedialidade como método historiográfico, Nagib propô-la “como um meio novo, mais abrangente e não hierárquico de recontar a história do cinema”, que tomo como referência.

Mas Nagib problematizou antes a hibridez no cinema – assente em ser ponto de encontro de todas as artes – em “The Politics of Impurity” (2014). Alerta para dois riscos: 1) que análises intermediais formalistas não considerem o contexto, tornando estes meros exercícios narcisistas assentes na descodificação de referências mais ou menos evidentes na narrativa fílmica; 2) que os apologistas da hibridez, sobretudo os dos estudos culturais, se obstinem quanto à existência de um suposto Outro, que a globalização se encarregou entretanto de fazer desaparecer, reinstalando a diferença, o objecto que primeiro pretenderam criticar.

Nagib analisa as “políticas da hibridização” tomando a intermedialidade não como um projecto acabado ou um fim em si, mas como um problema, o local de uma crise, “que requiere outros procedimentos metafóricos de modo a preencher um buraco que está no próprio centro da criação artística” (2014, p. 21).

Em *Cinema and Intermediality*, Ágnes Pethó (2011), assentando que as ligações indissolúveis entre o cinema e outras artes são uma das mais antigas preocupações teóricas dos estudos fílmicos, propõe que a teoria da intermedialidade iluminou as relações intrincadas que diferentes meios manifestam no cinema, enfatizando como pode incorporar formas dos outros média ao iniciar “diálogos” com outras artes. Além das questões teóricas, a autora considera fecundo que uma abordagem “long shot views” sobre o cinema seja substituída por uma investigação “close up” das próprias imagens em conjunto com os seus componentes

¹ Em *Anthem* (1992), Leonard Cohen canta que: “There is a crack, a crack in everything/ That’s how the light gets in”.

² Mais informação em <https://research.reading.ac.uk/intermedia/>.

e relações entre meios sendo o objectivo da análise intermedial a desvendação das possíveis funções e sentidos das figurações intermediais num filme.

A *mise en abîme* que proponho apoia-se na análise de práticas intermediais em que mapas – feitos com tecnologia ocidental, mas apoiando-se, paradoxalmente, na necessidade de um sistema de crença “mágica” no poder de representação de territórios colonizados – e danças e mascaradas tradicionais – que incluíram representações satíricas de colonos brancos cujo poder era simbolicamente transferido através de rituais tradicionais – foram usados pelo cinema colonial, instaurando uma crise que o recurso a outro método de análise não diagnosticaria. Procurarei evidenciar rupturas, geradoras de oximoros, tanto no âmbito do uso dos mapas ocidentais como das mascaradas não ocidentais. Se ambos os usos criaram oximoros, é sintoma do *pensamento abissal* diagnosticado por Boaventura de Sousa Santos (2007)³ que o uso de mapas ocidentais em filmes tenha sido proposto às audiências como científico, e permaneça inquestionado como tal. Isso sucede apesar do modo como tal foi feito não ter qualquer pretensão de rigor. Pelo contrário, a ideologia colonial ocidental ditou que rituais tradicionais não ocidentais (como as mascaradas com figuração de colonos brancos) fossem integrados nos filmes, projectados como testemunho do poder colonial e “primitivismo” dos seus actores, sendo que, através da mediação do cinema, as audiências viram estas performances sem consciência de que eram formas de resistência ao colonialismo.

Desvelar máscaras e criticar mapas para revalorizar culturas

Em *Peau Noire, Masques Blancs* (1952), Fanon sustenta que o colonialismo não se limita à subordinação material de um povo; determina os meios pelos quais as pessoas se expressam entre si [e se entendem], manifestando-se na linguagem, na ciência e na produção cultural, através de meios como a literatura, teatro e cinema. O complexo de inferioridade do colonizado decorre, em seu entender, do apagamento da sua especificidade cultural pois no âmbito do processo de dominação colonial desconsideram-se as culturas, civilizações e o longo passado histórico de África. Fanon considera, porém, a existência de formas de reacção e resistência à dominação europeia. Propõe a revalorização da história, civilização e cultura negra originais para restaurar as identidades suprimidas pelo colonialismo, sustentando que a luta não é contra o europeu ou a cultura europeia, mas contra os mecanismos políticos e ideológicos do colonialismo que categorizam seres humanos e culturas diferentes. O conhecimento sobre as civilizações desenvolvidas em África é importante para posicionar o negro na história da humanidade e não para isolá-lo dela. As culturas negras devem ser reconhecidas, acima de tudo, como culturas, sem o marcador étnico.

Uma análise da filmografia portuguesa comprova que o cinema e o uso feito das representações espaciais através de mapas animados, desenhados sem rigor científico, projectou uma “cartografia abissal” (Sousa Santos) que sustenta o pensamento moderno e perdura nas representações identitárias dos países de língua portuguesa. Isto alinha-se com o pensamento de Sousa Santos quando argumenta que no pensamento

³ Boaventura de Sousa Santos afirma que o pensamento moderno ocidental mantém-se abissal. Propõe que a cartografia abissal definida – cuja primeira linha global moderna foi provavelmente a do Tratado de Tordesilhas – permaneça constitutiva do pensamento moderno. Escreve (2007, p. 76): “As colónias representam um modelo de exclusão radical que permanece no pensamento e nas práticas modernas ocidentais tal como no ciclo colonial. Hoje, como então, a criação e a negação do outro lado da linha fazem parte de princípios e práticas hegemônicos”.

ocidental moderno subsistem linhas abissais que dividem o humano do sub-humano. As representações do “ciclo colonial” permanecem quase inquestionadas, subsistindo na memória colectiva e nas identidades pós-coloniais. Sousa Santos propõe um esforço de descentralização e um novo tipo de pensamento, pós-abissal. A análise das danças, rituais e mascaradas não ocidentais permite ensaiar novas perspectivas sobre os movimentos interiores e exteriores subjacentes a elas, por parte dos “actores”, na reavaliação das relações entre estes e quem os privou de “narrar a [sua] nação” (Bhabha, 1990).

Como dispositivo (Foucault), o cinema não ficcional feito em situação colonial recorreu habitualmente ao mapa. Numa versão simplificada, para leitura fácil pelos espectadores, mostrado geralmente no início dos filmes, transportava o espectador para um espaço de dominação e exotismo afirmando o poder de impérios europeus sobre territórios não ocidentais. De que modo se integrava na “narrativa” projectada e com que efeitos sobre o espectador?

Danças rituais ou “mascaradas”, acompanhadas frequentemente por música, foram também usadas, habitualmente no final dos filmes, para projectar o suposto primitivismo não ocidental. Não obstante, por vezes, isso ser feito sob a forma de suposto apontamento “etnográfico”, o objectivo não era de compreensão de outras culturas mas explorar o desejo ocidental de exotismo. Em geral, a música do filme não era um som real, registado em situação; provinha de bibliotecas de sons. Essa prática atesta que era “ilustrativo” e sublinhava o exotismo dos músicos não ocidentais, que queria exhibir-se. Também não se pretendia explicar às audiências o contexto da apresentação das danças e mascaradas. No cinema mudo, intertítulos – vagos ou incorrectos – identificavam as danças, mostradas brevemente.

Os filmes depositados nos arquivos fazem emergir questões que a exploração do exótico não despertou à época da sua estreia: porque é que nas mascaradas há figuras vestidas e comportando-se como europeus brancos? Quais os sentidos do recurso às representações dos brancos em mascaradas? Quanto ao uso dos mapas, porque é que o seu uso se integra numa “cartografia abissal”?

Sátira e empoderamento pelas mascaradas

Da Revolução de 28 de Maio de 1926 emergiu a ditadura militar que originou o Estado Novo (1933-1974). Ainda estava em definição a política colonial, consubstanciada, em 1930, no Acto Colonial, quando o regime determinou a participação em exposições coloniais europeias. Apesar da crise económica, produziu filmes coloniais para projectar internacionalmente Portugal. Foi a Agência Geral das Colónias (AGC), criada em Setembro de 1924, a encetar essa produção. Em 1928, o Agente Geral, Armando Cortesão, encomendou filmes sobre os territórios a duas equipas tendo surgido uma terceira equipa por iniciativa da Associação Cinematográfica de Portugal. Visava-se o reconhecimento internacional do novo regime, afirmar o estatuto de Portugal entre as potências coloniais e responder à acusação, pelo Relatório Ross, da existência de trabalho escravo nas colónias africanas.

Desta primeira missão cinematográfica subsiste um filme que inclui uma mascarada. Em *Costumes Primitivos dos Indígenas de Moçambique* (Fernando Tomaz, 1929) mostra-se uma mascarada em Tete que, em primeiro plano, apresenta duas figuras envergando máscaras brancas e vestuário ocidental.

No cinema pós-independências dos países de língua portuguesa é notável a mascarada em *Mueda, Memória e Massacre* (1979), analisada por Schefer como forma cultural revolucionária.⁴ Curiosamente, não há a assinalar, porém, disrupção quanto ao uso de mapas animados nos filmes pós-coloniais, em documentários e actualidades. O uso propangadista pelo colonialismo não foi analisado criticamente e como não houve alteração de fronteiras, mantém-se, no esquematismo, só com ligeiras alterações na escassa informação veiculada.

Provavelmente devido à notoriedade de *Les Maitres Fous* (Jean Rouch, 1955), sobre os rituais em que os Haouka, emigrados no Gana, encarnam, em transe, figuras colonialistas, surgiram análises dos rituais de possessão dos Haouka, das mascaradas Ijele e Okperegede, dos Igbo; e das Gelede e Egungun, dos Yoruba, sobre o culto de possessão de Mami Wata [conhecida na América Latina como Iemanjá].

Se há estudos internacionais que analisam porque grupos étnicos africanos se vestem e mimetizam os comportamentos dos brancos, rareiam investigações sobre danças e mascaradas mimetizando e satirizando a autoridade nas ex-colónias portuguesas.⁵

De forma simplista, a satirização do branco é interpretada frequentemente como gozo ou rejeição da presença europeia. O uso da imagem do europeu é, porém, complexo, e o registo pelo cinema adensa os sentidos subjacentes.

No contexto pós-colonial, disseminou-se cientificamente a ideia de que o uso da imagem do europeu é feito para reclamar a identidade africana ou asiática e forma de ridicularizar e resistir à presença europeia.

Bretz Robinson defende uma compreensão mais profunda da complexidade do uso da imagem do branco. Através de representações satíricas e questionadoras da autoridade colonial, estas sociedades ridicularizam o comportamento imoral e o que consideram loucura europeia. Mas a presença da figura colonial poderosa confere – através do mimetismo – autoridade aos rituais praticados.

Leitura mais interessante do que as que propõem que a figuração dos colonos nas mascaradas visa ridicularizá-los é a de que a sátira é um modo de subversão da autoridade colonial. Não se trata apenas de, pelas mascaradas, conferir autoridade aos rituais – trata-se de, pela encarnação, apoderar-se dela.

Robison propõe que a teatralidade associada a estas práticas assenta numa ideologia específica. As máscaras representam espíritos ou mensagens alegóricas. O uso delas permite aos mascarados tornar-se efectivamente no que representam. A representação do europeu, com uniforme e chapéu colonial, o bloco de notas e a espingarda, serve vários propósitos, incluindo a sátira, o reconhecimento do poder do europeu e a sua transferência ritualística. As mascaradas subvertem a autoridade colonial pelo empoderamento dos mascarados que encarnam figuras coloniais com poder.

As representações dos europeus são referidas a práticas coloniais e a inclusão em rituais foi datada como tendo início no princípio do século XX. Coincidiu com o arranque da produção cinematográfica, e a filmagem dos mascarados brancos fez-se integrada, inicialmente, num “cinema de atracções” (Gunning, 1986).⁶ Quem filmou mascaradas pretendeu mostrar a sua diferença ao público ocidental. Como referido antes, a filmagem não se integrou logo, como sucedeu posteriormente, num programa científico, para compreender o

⁴ Consultar Schefer. “*Mueda, Memória e Massacre*, de Ruy Guerra, o Projeto Cinematográfico Moçambicano e as Formas Culturais do Planalto de Mueda”. In *Comunicação e Sociedade* 29, 2016.

⁵ Há, porém, estudos pioneiros sobre mascaradas em países de língua portuguesa, como os de Israel In *Step with the Times: Mapiko Masquerades of Mozambique* (2014) e o de Ana Clara Marques, *Máscaras Cokwe. A Linguagem Coreográfica de Mwana Phwo e Cihongo* (2017).

⁶ Para Gunning, a estratégia do “cinema de atracções” é mostrar uma acção em vez de fazer imergir o espectador numa história.

significado dos mascarados brancos em rituais, ou político, de subalternização dos mascarados, ou, mais correntemente, em programas que integraram ambos os propósitos.

Quando, entre guerras mundiais, foi potenciada a exploração do exotismo e a propaganda cinematográfica imperialista – enquadrando os não ocidentais num estatuto de menoridade cultural –, o registo de danças e mascaradas investiu-as de novo sentido simbólico: projectou-as como evidência de primitivismo.⁷

Em suma, após serem fixadas como “atracções” no início do cinema, as mascaradas foram minorizadas culturalmente e enquadradas como rituais primitivos pelas retóricas imperiais europeias. Sousa Santos considera que, por via da cartografia abissal estruturadora do pensamento moderno, as colónias são um “universo das crenças e dos comportamentos incompreensíveis”, desconsiderados como conhecimento. Assim, o que para os ocidentais é o “outro lado da linha alberga apenas práticas mágicas ou idolátricas, cuja completa estranheza conduziu à própria negação da natureza humana de seus agentes” (2007, p. 75). Ao não ocidental é negada humanidade e as suas práticas culturais são consideradas magia.

Se as mascaradas são formas de ridicularizar os colonizadores simultaneamente empoderadoras dos seus actores, a filmagem e projecção cinematográfica não lhes confere uma natureza oximórica? Quando, no Ocidente, se projecta uma mascarada, actualiza-se o ritual de empoderamento dos mascarados através da caricaturização dos brancos. Estes, tornados espectadores das danças que os satirizam e desempoderam, não têm essa percepção – veem apenas um espectáculo exótico e primitivo com actores infra-humanos.

Quando o realizador ocidental filmou mascaradas com brancos para expôr às audiências “comportamentos incompreensíveis que de forma alguma podem ser considerados como conhecimento” (2007, p. 75) fê-lo sem a consciência de que estava a expôr a) o próprio desconhecimento e, sobretudo, b) uma representação tanto caricatural do branco como de empoderamento dos mascarados. A projecção destas mascaradas funciona assim como uma *mise en abîme*, com natureza e sentidos duplos em função de quem está do “outro lado do espelho”.

Práticas rituais ancestrais, as mascaradas perduram além das independências. Permeáveis, foram incluindo elementos específicos do imperialismo. A imagem do europeu foi mutante, adaptando-se em função do espaço, tempo, mudanças políticas e tecnológicas. Nesse contínuo, a representação do branco com fatos de caqui e chapéus coloniais é contemporânea do início do cinema. Exemplar de outros modos de figuração dos brancos é o *tchiloli*, em S. Tomé.⁸ Os seus modos de figuração são, segundo Agnela Barros, uma forma dissimulada de resistência cultural. Não se trata apenas de uma forma de resistência contra a opressão mas também de reinvenção dos laços com os antepassados, cujo culto foi interdito pelo sistema colonial.⁹ Babayemi (1980, p. 1) escreve que as mascaradas dos Yoruba acontecem quando espíritos ancestrais podem ser convidados a visitar fisicamente a terra através de mascarados. A asserção pode generalizar-se a outras mascaradas.

⁷ Até à década de 40, inclusivamente, o colonialismo português assentou numa visão antropológica – que definiu um padrão de raça e opôs-se à miscigenação – disseminada pelas escolas antropológicas de Coimbra e do Porto. O negro era concebido como um “reservatório de energia”, expressão do sucessor de Salazar na pasta das Colónias, Armindo Monteiro.

⁸ Em São Tomé e Príncipe representam-se *A Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno*, emblemáticas da crioulaização cultural. A primeira, conhecida como *tchiloli*, é a manifestação cultural mais divulgada e melhor documentada do arquipélago. Segundo Gerhard Seibert, a partir de revisão bibliográfica, esta representação não é anterior ao final do século XIX. Consultável em <https://www.buala.org/pt/palcos/carlos-magno-no-equador-a-introducao-do-tchiloli-em-sao-tome>.

⁹ Consultar <https://www.buala.org/pt/palcos/tchiloli-de-stome-ou-carlos-magno-em-africa>.

Dado que o estudo sobre a representação dos brancos através das danças e rituais é tardio, feito já em situação pós-colonial, há grandes lacunas na informação sobre o início da prática e qual o simbolismo – além das mudanças simbólicas decorrentes das históricas. A isto acrescem diferenças culturais relativas à comédia e ao drama. Se na cultura ocidental os elementos satíricos são lidos de determinado modo, terão o mesmo tipo de leitura noutras culturas? Por outro lado, a representação tem, no Ocidente, um sentido lúdico que não tem em África ou na Ásia. Os rituais integram representações que não têm função lúdica; são actualizações de um acontecimento. No estudo sobre mascaradas na Nigéria, David Griffiths escreve (1998, p. 3) que a apresentação da mascarada tanto como religião da comunidade como acontecimento teatral tem uma referência histórico-social familiar. Funciona como instrumento instrutivo para uma filosofia cultural e é interpretado por artistas “both within and without the community as a means of preserving a strong belief in the philosophy for the benefit of that community” (1998, p. 3).

A representação permite que um mascarado se torne efectivamente espírito ancestral e assuma a autoridade colonial (esvaziando esta do seu poder); que ganhe um entendimento alternativo, diferente, e por essa via possa exprimir-se sobre a sua existência real, afirmando a sua autoridade plena, que o sistema colonial pretende retirar-lhe.

A luz que entra pelas fissuras intermediais

Retenho a proposta de Lúcia Nagib (2014, p. 31) da intermedialidade como problema, local de uma crise. A autora propõe que, primeiro, o recurso a diferentes meios num filme suspende imediatamente o carácter pedagógico das representações narrativas porque introduz um dilema, um “dissenso” (Rancière, 2009), que multiplica os sentidos do referente. Em segundo lugar, a sua forma incorpora outras formas, diluindo fronteiras e géneros.

Radica nesse dilema, no estilhaçar dos sentidos e representações propostas, a fecundidade da análise dos vários meios usados num filme: multiplica leituras criando novas perspectivas que acrescentam à sua interpretação por correntes de análise fílmica que se restringem às imagens.

O estudo do uso recorrente, em filmes coloniais, de mapas e mascaradas denota a solicitação, à audiência, de crença no poder dos mapas animados que representam pobremente o território “cartografado” enquanto, paradoxalmente, desconsideram-se os significados simbólicos e função performativa de danças e mascaradas ritualizadas – precisamente porque o uso de ambos é instrumental, feito para a projecção do poder ocidental, num caso, e da suposta barbárie das culturas não ocidentais, no outro.

Na missão cinematográfica portuguesa de 1928, da qual resultaram duas dezenas de filmes, iniciou-se o uso de mapas propagandistas, simplificados quanto às características formais e ao conteúdo. Omitem sempre elementos fundamentais, como escalas, legenda, orientação, o que lhes retira o rigor legitimador da cartografia como ciência capaz de representar o espaço.

Um dos filmes é *Acção Colonizadora dos Portugueses* (Antunes da Mata, 1932). Sem som, inicia-se com a exibição de um mapa animado, esquemático, de Angola, representando os limites fronteiriços, linhas de água e indicando os nomes das cidades, com destaque para Luanda. Após o título “30000 quilómetros de estrada”, o mapa preenche-se com uma rede de vias mais densa, sobretudo no litoral. Surge a imagem real, de um carro e da estrada por onde este progride. Refere-se a presença dos aldeãos portugueses e como

foram apoiados pelo Estado. Após a exibição de lavradores em pose, mostram-se negros a trabalhar em canais de irrigação. Às imagens de trabalhos agrícolas sucedem-se outras de hospitais e infraestruturas. Aos 15', filmam-se "os pastores em simulacro de combate", empunhando espingardas e armas tradicionais. Segue-se "a dança das mulheres dos pastores". Logo a seguir, "Perto, a poucos quilómetros, outra dança... a dança da civilização" é o intertítulo da sequência mostrando uma dança tradicional de Portugal.

Este modelo de apresentação é *standard* deste género: abertura com mapa e, para satisfação do desejo de exotismo e exibição das diferenças culturais, encerramento mostrando danças nativas. O intertítulo entre danças define a superioridade de uma relativamente à outra: à dança das mulheres dos pastores africanos contrapõe-se a "dança da civilização", uma dança tradicional portuguesa interpretada por mulheres brancas e homens negros.

Na Cinemateca Digital, a sinopse de *Costumes Primitivos dos Indígenas de Moçambique* apresenta-o assim: "Os usos e costumes da população local de Moçambique: moagem de cereais, fogo, cerâmica, cestaria, tecelagem, procura de ouro, danças indígenas e mascarada". A estrutura corresponde à dos filmes do género, dando enfoque às actividades tradicionais – o propósito desta missão foi produzir filmes evidenciando a suposta inexistência de trabalho forçado – sem deixar de mostrar práticas culturais cujo exotismo interessasse às audiências ocidentais.

Aos 10', surge o intertítulo "Danças indígenas. Moçambique", que reúne "As danças guerreiras de Angonia" – idênticas às de *Feitiço do Império* (António Lopes Ribeiro, 1940) – e "Danças guerreiras de Inhambane". Após o apontamento "Um régulo com as suas mulheres", mostra "Uma mascarada indígena em Tete". Num descampado, uma dezena de mascarados dançam para a câmara. Enquanto uma figura, destacada, anima um animal feito em capim, três figuras com roupas ocidentais envergam máscaras complexas, com caras humanizadas envoltas em jubas vegetais, atrás das quais dançam três figuras femininas mascaradas. Dois mascarados negros estão atrás dos dois mascarados em primeiro plano, com caras brancas, chapéus e roupas ocidentais, ambos com um pau na mão, um usando fato completo e outro, fato de caqui. São claramente os detentores do poder. Neste filme mudo não há comentário ou explicação, além do intertítulo. A sequência evidencia uma hierarquia clara, em que os mascarados brancos surgem em primeiro plano e as mulheres negras estão no plano mais recuado.

É enigmática, singular no contexto da cinematografia colonial portuguesa. Identificada como mascarada de Tete, não obstante os mascarados envergarem indumentárias ocidentalizadas, parece ser uma variação da Nhau. É tanto mais interessante quanto, nas décadas de 50 e 60, esta dança – classificada em 2005 pela Unesco como património da humanidade – foi perseguida.

Rui Mateus Pereira (2001, p. 22) alude ao documento resultante da reunião, em 1953, do Bispo da Beira, em Moçambique, com padres e missionários, com sugestões de política "indígena", propondo: "a) reprimir os feiticeiros ...; b) proibir os batuques imorais ... bem como outras danças secretas como o Nhau, que são verdadeiramente diabólicas [...]". Mateus considera que este manifesto reflecte as posições da Igreja quanto à "repressão de traços identitários das culturas africanas [...] impondo as marcas culturais europeias às populações «indígenas»" (2001, p. 22). Essa posição articulava-se com o projecto de direito penal de Gonçalves Cota, prevendo a caducidade do estatuto de assimilado, não-indígena, perante a lei.¹⁰ Mateus cita-o quando este escreve que naqueles com esse estatuto há "uma aspiração fátua a 'branco'" mas que

¹⁰ José Gonçalves Cota, advogado da colónia, chefiou a Missão Etnográfica de Moçambique. Concluiu os trabalhos em 1946, com a publicação do Projecto Definitivo do Código Penal dos Indígenas da Colónia de Moçambique.

“no fundo do seu ser, persiste a índole supersticiosa da raça de que pretendem libertar-se moralmente” (2001, p. 24). Cota pensava que podiam “abster-se de intervir nos batuques, nas tupalhas (culto manista)” e até renunciar ao regime poligâmico. Porém, considerava que dificilmente conseguiriam “expurgar do seu subconsciente os tóxicos resíduos da supersticiosidade ancestral que os determina”. Considerava o primivismo que lhes atribuía “uma fatalidade biológica implacável”.

Nas vésperas da reforma ocorrida, em 1961, quando Adriano Moreira foi empossado Ministro do Ultramar, continuava a repressão de cerimónias como a Nhau. Mateus refere uma nota do governador de Tete para o Director dos Serviços dos Negócios Indígenas sobre um conflito de opiniões quanto à Nhau. Aludindo ao mau ambiente criado quando a Missão de S. Miguel procurou eliminar uma cerimónia pela força, refere (2001, p. 29):

Almocei com Sua Ex.a Reverendíssima e [...] na presença dos Reverendos Jesuítas, pedi que se aclarasse o que era o Nhau. O Nhau, simples dança pornográfica, tese defendida pelo Reverendo dos padres Jesuítas, ou o Nhau, instituição nativa, mantenedora de uma cultura, com potencialidade de absorver um conteúdo racista se for atacada pela força, tese defendida por mim.

Na sequência de pareceres mais ou menos repressivos, o governador interino de Tete, António Craveiro Lopes, evocou o artigo 86º do Projecto de Código Penal dos Indígenas – nunca promulgado – de Cota, para pronunciar-se pela sua repressão. Concluía que só com muita fiscalização se poria fim à prática do Nhau, apetecida por ser uma dança sexual, mas que deveria ser combatida por opor-se ao aportuguesamento dos negros:

a) o nhanista só muito fiscalizado deixará de iniciar no nhau as crianças e os adultos; b) o nhanista só muito fiscalizado consentirá na limitação a determinados dias para dançar o Nhau; c) o nhanista nunca consentirá que nenhum ser humano do sexo masculino assista à sua verdadeira dança sem que primeiramente tenha nela sido iniciada, isto é, esteja filiado nessa seita; d) o espancamento e o crime ficarão sempre ou quási sempre impunes por se considerarem inerentes aos seus preceitos secretos; e) o nhanista dificilmente subirá na escala da civilização por ser contrário à religião e à instrução; j) é dança temida dos indígenas pelos maus tratos que pode ocasionar, mas apetecida por ser extremamente sexual; g) finalmente, olhada a questão ao nível do Distrito, ser da opinião que o Nhau deve ser combatido por se opor ao aportuguesamento do nativo, impedindo a aprendizagem da nossa língua, da nossa religião católica e da nossa moral.

Mateus propõe que o modelo de assimilação¹¹ “nada mais era do que uma falácia conducente à manutenção de um sistema subdesenvolvido de exploração colonial” (2001: p. 31) e a repressão dos rituais e cerimónias integradoras cumpria esse objectivo.

¹¹ Condição reconhecida legalmente quando se considerava que os africanos adoptaram a lei e costumes do colonizador.

A “mascarada em Tete” mostrada em *Costumes Primitivos* é feita num descampado e não numa aldeia, como era prática, sem público a assistir. Não é, no filme, uma dança sexualizada. Nela figura um animal empalhado e máscaras de madeira e palha, idênticos às de registos contemporâneos da Nhau, o que indicia tratar-se de uma versão simplificada desta. Os movimentos dos bailarinos são menos intensos, ritmados, e a mistura de adereços indígenas com vestuário ocidental coloca a hipótese desta não ser apenas uma versão simplificada mas também “assimilada”. Arremedo de mascarada, de ritual indígena, é fixada fora da comunidade e despojada da função cerimonial, para mera exibição do exotismo.

A inclusão da “mascarada de Tete” no filme colonial de 1928 evidencia que, nesse período, não havia a repressão de rituais que posteriormente existiu, quando o colonialismo foi posto em causa após a Segunda Guerra Mundial e sobretudo quando o regime português foi questionado pelas Nações Unidas. A análise das imagens desta mascarada, comparada com a de imagens contemporâneas da Nhau, releva diferenças que apontam para a “mascarada” filmada ter sido disciplinada. O registo da mascarada pelo cinema de propaganda colonial portuguesa determinou a alteração da mesma, de modo a adequá-la ao fim político para o qual se procedeu à realização do filme. Por outro lado, a sua inclusão, devido ao simbolismo da mascarada, subverte também o meio que é o filme: este assume uma função simbólica que não tinha. Se este filme de propaganda desprovido de olhar, sem cinema, como propôs Gunning, entronca ainda na estratégia do “cinema de atracções”, que mostra acções em vez de fazer imergir o espectador numa história, ainda que esta mascarada esteja subordinada a um fim político – por isso mesmo –, ao ser projectado actualiza, mesmo que sob forma assimilada, um ritual de empoderamento dos seus actores.

Desenhar um mapa, conquistar simbolicamente um país – persistências (pós)coloniais

Mas não é necessário conquistar um país antes que possamos desenhar o mapa e estudá-lo? (Brunhes, 1902, p. 169).

O início das viagens e explorações marítimas pelos portugueses – delas resultou, de acordo com a retórica do Estado Novo (1933-1974), o direito histórico de possuir colónias –, paralelamente às feitas pelos espanhóis e seguidas por outros países europeus, fomentou a necessidade de mais e melhor cartografia.

A necessidade ocidental de mapear de modo mais preciso – num movimento em que desenhar o mapa equivaleu a possuir o território – agudizou-se no século XIX, com a Revolução Industrial e a disputa de colónias para garantir acesso a matérias-primas para transformação e ao trabalho escravo ou forçado para exploração dos recursos naturais. A cartografia impôs-se como instrumento de poder, usado para demarcar e possuir de territórios, definindo fronteiras e recursos neles existentes, impondo uma lógica ocidental de representação e apropriação dos outros espaços e seres.

Num artigo sobre o cinema da Diamang, Costa Ramos (2015, p. 164) cita Rob Kitchin e Martin Dodge quando, em *Atlas of Cyberspace*, sustentam (2002, p.3) que mapear é um processo de criar, mais do que revelar, conhecimento. Consideram que, no processo, grande número de decisões subjectivas e por vezes inconscientes são tomadas quanto ao que incluir e excluir, esteticamente e quanto ao que o mapa pretende comunicar. Os mapas são imbuídos dos valores e julgamentos dos criadores e reflectem a cultura e os contextos histórico-políticos em que estes vivem. Não sendo neutros, são construídos para provocar

impressões particulares nos leitores. Propõem representações selectivas que transmitem as mensagens ideológicas dos que detém o poder (também económico) para mandar desenhar o mapa.

Iniciada por Brian Harley (1989), só nos anos 80 surgiu uma linha de cartografia crítica para “desconstruir o mapa” e analisar o processo de cartografar tomando os mapas como construções ideológicas e criativas que elaboram realidades enquanto propõem representações das mesmas, modelando identidades políticas e culturais das comunidades dos territórios representados. Contributos de géógrafos como Edward Soja, com *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (1989), e David Harvey, com *The Condition of Postmodernity: An Enquiry Into the Origins of Cultural Change* (1990), foram fundamentais para renovar o estudo do espaço pelas ciências sociais e humanas.

Avezzù, Castro e Fidotta (2018) notam que as interligações históricas entre filme e mapeamento são particularmente sugestivas e se o cinema é uma entre várias formas que tornam visíveis estas relações tem uma posição privilegiada para compreender tensões cruciais. Na primeira metade do século XX, o cinema foi um poderoso auxiliar da geografia devido à fé nos seus “poderes indexicais”. Havia então uma “retórica astuta da neutralidade” e transparência comum tanto aos mapas convencionais como ao cinema enquanto meio: “[...] cinema’s careful coding and scaling of the world through its variegated shots and editing capacities concretely assimilates it to a (film-embedded) mapping enterprise” (2018, s/p). O uso de mapas nos filmes esquematizou, simplificando, a “conquista” de territórios coloniais que surgiu legitimada, após a invenção do cinema, pela sua projecção perante as audiências.

Desde o início do cinema, as câmaras de filmar “foram atraídas” (por) e projectaram imagens de ocidentais em paisagens exóticas habitadas por “selvagens”. Filmes exploradores do desejo de exotismo das audiências, exibiram o contraste entre aventureiros ocidentais, deslocando-se em navios, automóveis ou comboios, e povos não ocidentais expostos como primitivos. O *travelogue* organizava-se segundo a cronologia do percurso do explorador sendo um dos géneros mais populares do início do cinema. De tal forma o foi que potenciou um uso propagandista e colonialista por países e empresas, como fez a Citroen com *La croisière noire* (1926) – filme inspirador da primeira missão cinematográfica portuguesa às colónias, em 1928-29.

Em “The whole world within reach’: travel images without borders”, Gunning sustenta (2006, p. 32):

We can see clearly, then, that the travel genre in early film occurs within a context of feverish production of views of the world, an obsessive labor to process the world as a series of images and to make those views available as never before. [...]. This consumption of the world through images occurs in the context of industrial and colonial expansion, with war and the railway leading both photographers’ and spectators’ curiosity into new geographical realms. In short, the travel genre exemplifies what Martin Heidegger has called the “Age of World Picture”.

Gunning explica que *World Picture* “não significa uma imagem do mundo, mas o mundo concebido e apreendido como imagem” (2006, p. 32). Nota que o homem ocidental moderno vê o mundo como algo apropriável quando é transformado em imagem. Para Gunning, o filme de viagem ilustra isso bem. Sustenta que a frase usada como lema por algumas produtoras cinematográficas “o mundo inteiro ao seu alcance”,

exemplifica esse pensamento: “o mundo tornado próximo como imagem e apropriado pelos espectadores” (2006, p. 33).

Heidegger identificou assim a Modernidade como “idade da imagem do mundo”, em que este é concebido como imagem, e em que vários modos de projecção do mundo através da imagem traduzem esta concepção. A pulsão para cartografar e possuir o território é anterior mas impõe-se, também, através da actividade dos geógrafos e cientistas “modernos”, no quadro do capitalismo e do imperialismo que usam a ciência e a cultura para justificar a expansão do Ocidente para outros territórios. O cinema, por via da projecção, tem sido uma das formas de expressão artística mais populares para disseminar o “impulso cartográfico”. Através do cinema dá-se, então, uma banalização do uso da imagem supostamente científico dos territórios colonizados pelos países europeus.

André Bazin foi dos poucos teóricos a dar atenção aos filmes de exploração. Considerou que a mais valia destes primeiros filmes de viagem é “uma autêntica qualidade poética [...] admiravelmente exemplificada em *Nanook*” (2004, p. 154). Notou, porém, que essa poesia ganhou uma qualidade exótica e estes filmes deixaram de ser documentos etnográficos passando a explorar a espectacularidade. Considera que desde *Moana* (Robert Flaherty, 1926) a *Tabu* (Murnau, 1931), passando por *White Shadows* (W.S. Van Dyke, 1928) há a formação gradual de uma mitologia em que a mente ocidental se apropria de uma civilização distante e a interpreta a seu modo. Afirma que “Daí em diante, com algumas excepções, o filme exótico entrou num declínio caracterizado pela busca desavergonhada do espectacular e do sensacional. [...] Assim, surgiu o mito de uma África habitada por selvagens e feras, cujo ponto culminante foi *Tarzan and King Solomon's Mines*” (2004, p.155).

Essa tendência afectará o filme etnográfico – exemplar é o trabalho supostamente etnográfico de Martin e Osa Johnson em filmes como *Among the Cannibal Isles of the South Seas* (1918).

Pierre Leprohon (*L'Exotisme et le Cinema*, 1950), Jean Thevenot (*Cinéma d'Exploration. Cinéma au Long Cours*, 1950) e Bazin notam que os filmes com propósitos científicos cederam ao gosto pelo exótico. Se alguns – como *The Great White Silence* (1924), de Herbert Ponting, sobre a expedição de Robert Falcon ao Pólo Sul (1910-13) – registaram missões científicas, progressivamente, devido à importância da respectiva exploração comercial para recuperar gastos, ajustaram-se ao desejo popular de exotismo. Não tardou que Hollywood e figuras como os Johnson começassem a fazer filmes-simulacro de expedições.

Paralelamente, tornou-se também mais difícil distinguir que filmes foram feitos com propósitos científicos porque, aderindo a projectos imperiais, os cientistas promoveram o colonialismo. Quando os impérios ocidentais começaram a projectar cinematograficamente ideologias coloniais, as representações “propostas” visaram criar sentimentos patrióticos legitimadores da dominação de outras regiões. É nesse contexto que surge o uso de mapas animados, com que se iniciam muitos filmes.

Embora o uso de mapas pelos filmes seja anterior, em “Animated Maps and The Power of the Trace”, Fidotta faz a genealogia dos mapas animados em filmes explicando que só na década de 30 as técnicas de animação e as tecnologias estavam suficientemente desenvolvidas para o seu uso pleno (2014, s/p). Foca-se no poder do traço para analisar a relação peculiar entre filme e mapa. Concebe o traço como “the construct warranting the perfect correspondence of image and world through the case of animated maps, devices that could be seen as emblematic of that power of the trace well beyond any matter of accuracy, transparency, and objectivity” (2014, s/p). A questão colocada é que os mapas animados nos filmes problematizam a já de si complexa natureza do traço e poder deste. Fidotta comenta que são mostrados em contextos não científicos,

feitos por pessoas sem conhecimento de cartografia e usados como dispositivo retórico para explicar algo que é não informação sobre o território. Recorrem ao sistema de signos dos mapas não animados mas são despojados das premissas “científicas” – embora qualquer mapa seja, como afirmam Kitchin e Dodge, uma criação ideológica, adicionalmente não obedecem às exigências da cartografia – embora operem como mapas.

Fidotta afirma que se um mapa pretende ser a reprodução de um território – um simulacro deste – os mapas animados, feitos por pessoas sem formação em geografia ou cartografia, não têm sequer detalhe ou qualidade para serem categorizados como mapas. Se não é mais do que simulacro de representação (já de si ideológica), o mapa animado não será, para um público cinematográfico, a esquematização extrema do mapa que precede e engendra o próprio território?

À luz da proposta de Baudrillard “o território já não precede o mapa nem lhe sobrevive. Agora é o mapa que precede o território – precessão de simulacros – é ele que engendra o território” (1981, p. 10). Baudrillard remete para Jorge Luís Borges e o seu “Sobre o Rigor na Ciência” para afirmar que hoje são os fragmentos da terra que apodrecem lentamente em toda a extensão do mapa¹²: “s’il fallait reprendre la fable, c’est aujourd’hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l’étendue de la carte. C’est le réel, et non la carte, dont des vestiges subsistent çà et là, dans les déserts qui ne sont plus ceux de l’Empire, mais le nôtre. Le désert du réel lui-même” (1981, p. 10). Se a representação se tornou mais real do que o território, e se os mapas animados dos filmes são um simulacro de mapas científicos, o cinema projecta, através deles, a versão mais esquemática e desprovida do território.

Para a análise do uso pelo colonialismo português de mapas, é relevante, durante a Exposição Colonial do Porto, em 1934, organizada por Henrique Galvão, a criação de um mapa das colónias sobreposto ao da Europa atestando que “Portugal não é um país pequeno”. Este foi distribuído como material pedagógico nas escolas e fez “parte de várias obras, desde as mais populares às mais eruditas, de enaltecimento do império [...]” (Silva Costa, 2011, p. 151). O mapa foi particularmente usado quando, em 1937, circularam rumores de um acordo secreto entre EUA, Inglaterra e Alemanha para oferta das colónias portuguesas aos nazis. Tal despertou os fantasmas do Ultimato Britânico de 1890.¹³ O SPN elaborou então nova versão do mapa, em inglês, em que as colónias foram sobrepostas ao mapa da América do Norte. No verso, uma legenda comparava as dimensões dos EUA às do império português. Silva Costa refere (2011, p. 152) que embora o império português fosse quatro vezes inferior aos EUA “uma engenhosa disposição da figuração dos territórios portugueses sobre o fundo do mapa, a utilização de escalas diferentes para os territórios do império e o dos EUA, e o desenho de uma auréola branca em torno dos contornos dos territórios nacionais” gerava uma percepção que atenuava a desproporção. Criava assim um inimigo comum que unia os portugueses através do nacionalismo.

¹² “Naquele império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava uma cidade inteira, e o mapa do Império uma Província inteira. Com o tempo, estes Mapas Desmedidos não bastaram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o Tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto. Menos Dedicadas ao Estudo da Cartografia, as gerações seguintes decidiram que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade entregaram-no às Inclemências do sol e dos Invernos. Nos Desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas” (1982, p. 117).

¹³ Em 11 de Janeiro de 1890, Inglaterra fez um ultimato exigindo a retirada militar portuguesa dos territórios entre Angola e Moçambique. Com o apoio do rei D. Carlos, o governo cedeu de imediato, gerando reacções nacionalistas, anti-britânicas e contestação à monarquia.

A propaganda através deste mapa foi articulada com a realização de *Feitiço do Império* (António Lopes Ribeiro, 1940), um dos dois únicos filmes ficcionais de propaganda da ditadura, o qual enalteceu a política imperial portuguesa relativamente à dos EUA, respectiva ideologia colonial e estatuto dado aos indígenas. No caso do cinema em português, o uso dos mapas animados foi feito pelo Estado Novo, mantendo-se nas pós-independências africanas.

Nunca se impôs uma prática de “contra-mapeamento”. Esta continuidade atesta o uso do seu poder como simulacro. Se o Estado Novo projectou mapas sobre territórios para afirmar o direito histórico de ter um império, os movimentos de libertação, durante as lutas travadas, e os países independentes mantiveram o uso dos mapas esquemáticos, sem alterações no modo de representação, para serem aceites na sociedade das nações. Os filmes anti ou pós-coloniais não só os incorporaram como mantiveram a ordem colonial do seu uso. Obras referenciais como as actualidades cinematográficas moçambicanas *Kuxa Kanema* e a série de filmes *Presente Angolano*, *Tempo Mumuíla*, de Ruy Duarte, incluem o mapa dos países no seu genérico. Outros filmes feitos no âmbito do internacionalismo cinematográfico que visou a descolonização ou fixou as independências numa necessária “cinematografia de urgência” (Duarte, 2008) usaram os mapas para promover o conhecimento dos territórios africanos em luta pela libertação ou recém-independentes e angariar apoio. Segundo Duarte:

Estávamos perante a evidência explícita do nascimento de um novo país africano, de uma consciência nacional alargada pela independência a toda a extensão de um território ainda ontem dividido num considerável número de ex-nações [...] (2008, p. 389).

Para os implicados nos processos de descolonização o uso dos mapas – tal como o do cinema, através de projectos nacionais mais ou menos bem-sucedidos, em função das possibilidades económicas e condicionado pela eclosão subsequente de guerras, ou o da língua do colonizador – foi um dispositivo de afirmação do país, ainda em projecto, sobre a diversidade de nações aí existentes.

Várias obras atestam o uso de mapas no âmbito desse projecto. É o caso de *Guerre du Peuple en Angola* (Unicité, 1975)¹⁴ ou de vários filmes do período da libertação: *A Luta Continua* (Robert van Lierop, 1971); *Behind the Lines* (Margareth Dickinson, 1971), *Viva, Frelimo* (YU. Egorov e L. Maksimov, 1971) e *Dieci Giorni con i Guerriglieri nel Mozambico Libero* (Franco Cigarini, 1972).

Se, como Jean-Michel Frodon sustenta em *La Projection Nationale. Cinéma et Nation* (1998), cinema e nação partilham a necessidade de projecção para poderem existir, então o uso de mapas, fixos ou animados, em filmes são, qual simulacro de cartografia científica, um traço intermedial da influência da cartografia no cinema, sustentando representações dos territórios e concepções sobre as culturas e relações de poder nos mesmos, entre eles e entre Norte e Sul.

¹⁴ A Unicité era um colectivo afiliado ao Partido Comunista Francês. O filme foi realizado por Bruno Muel, Antoine Bonfanti e Marcel Trillat, a convite de Luandino Vieira.

Conclusão

As mascaradas foram minorizadas culturalmente, no âmbito das retóricas imperiais, como práticas rituais primitivas. Porém, se as mascaradas que incluem representações de colonos foram, como parecem ter sido, tanto modos de ridicularizar os colonizadores como de empoderamento dos actores, a sua fixação pelos colonizadores e a projecção pelo cinema investiu-as de uma natureza oximórica. A projecção destas mascaradas funciona como uma *mise en abîme*, com natureza e sentidos duplos em função de quem está do “outro lado do espelho”. Se os ocidentais filmam as mascaradas para projectar o exotismo e a suposta barbárie que legitima, colocando em campo perante os espectadores, a dominação dos “indígenas”, para estes a representação através das mascaradas permite, em contracampo, uma resistência, feita a partir da sua cultura, aos agentes do colonialismo. Tal é feito através da mediação do mascarado, que, além dessa resistência, nas danças rituais, se apropria do poder dos brancos. O mascarado reúne em si o poder da cultura ancestral da comunidade e ainda aqueles da tecnologia e ciência dos colonizadores. É enquanto tecnologia de dominação que o cinema projecta, através de luz e sombras, uma imagem-oxímoro: as mascaradas-símbolo de primitivismo e animismo para os ocidentais são, para os seus actores, actualizações dos laços da comunidade que tanto ridicularizam os colonizadores como deslocam o seu poder para os mascarados, que encarnam os espíritos ancestrais e, por via destes, para a comunidade.

A análise revela que, quanto à sua natureza, mapas e mascaradas são simulacros. Mas, se ao uso tanto de mapas como de mascaradas subjaz a necessidade de crença mágica – no poder de representar um território ou numa dramaturgia de empoderamento do actor que usa a máscara e, através dele, de toda a comunidade que assiste à performance –, enquanto que as mascaradas foram enquadradas pelos ocidentais como rituais representativos do primitivismo dos seus actores e são agora revalorizadas culturalmente, também pelas práticas artísticas contemporâneas, o dispositivo tecnológico ocidental continua por questionar. Os cinemas de libertação e pós-independências africanas usaram – continuam a usar – o mapa esquemático do território, de acordo com o modelo ocidental de representação, como dispositivo de afirmação do país sobre a diversidade de nações que o constituem.

Em suma, apoiada em ideias da geografia crítica sobre o uso fílmico de mapas e em estudos contemporâneos sobre danças e mascaradas, a análise intermedial de filmes coloniais portugueses revela uma nova perspectiva sobre estes, contributiva para revalorizar a história e culturas não ocidentais. Fá-lo: 1) desvelando as danças e mascaradas não ocidentais como movimentos de resistência e empoderamento dos “actores”; 2) evidenciando o impulso ocidental para cartografar como modo “mágico” de posse de um território, o qual não foi contestado criticamente pós-independências através de uma prática de contra-mapeamento.

Referências bibliográficas

- Avezzù, G., Castro, T., Fidotta, G. (2018). The Exact Shape of the World? Media and Mapping. In *Necsus European Journal of Media Studies*, _#Mapping. Disponível em https://necsus-ejms.org/portfolio/autumn-2018_mapping/
- Babayemi, S.O. (1980). *Egungun Among the Yoruba*. Ibadan: Board Publications Lda.

- Bazin, A. (2004). *What Is Cinema?* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Barros, A. (s/d). *Tchiloli de S.Tomé ou Carlos Magno em África*. Disponível em <https://www.buala.org/pt/palcos/tchiloli-de-stome-ou-carlos-magno-em-africa>.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et Simulation*. Paris: Editions Galilée.
- Benjamin, W. Paris (1997). *Capitale du XIXe siècle - Le Livre des Passages*. Paris: Cerf.
- Borges, J. L. (1982). "Sobre o Rigor na Ciência". In *História Universal da Infâmia*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Brunhes, J. (1902). *L'Irrigation - Dans La Péninsule Ibérique et dans L'Áfrique du Nord*. C. Naud, Éditeur.
- Carvalho, R. D. (2008). *A Câmara, a Escrita e a Coisa Dita. Fitas, Textos e Palestras*. Lisboa: Cotovia.
- Costa, N. S. (2011). *Mapas de um "Portugal Imperial": Cultura e Propaganda Coloniais entre Guerras*. Porto: Figueirinhas.
- Dodge, M., Kitchin, R. (2001). *Atlas of Cyberspace*. London: Pearson Education.
- Fidotta, G. (2014). Animated Maps And the Power of the Trace. In *Necsus European Journal of Media Studies*, Spring 2014_'Traces' . Disponível em https://necsus-ejms.org/category/spring-2014_traces/
- Griffiths, D. (1998). Mask: A Release of Acting Resources V. 4. *The Masquerades of Nigeria and Touch*. Amsterdam: Overseas Publishers Association.
- Gunning, T. (2006). "The Whole World Within Reach": Travel Images Without Borders. In J. Ruoff (ed.), *Virtual Voyages: Cinema and Travel* (pp. 25-41). Durham: Duke University Press.
- Gunning, T. (1986). The Cinema of Attractions: Early Cinema, Its Spectator, and the Avant-Garde. *Wide Angle* 8(3), 63-70.
- Harley, J.B (1989). Deconstructing the Map. *Cartographica*, 26(2), 1-20.
- Heidegger, M. (1977). The Age of the World Picture. In M. Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays* (pp. 115-136). New York: Harper & Row.
- Matos-Cruz, J. d. (1983). *António Lopes Ribeiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Moser, W (2006). "As Relações Entre as Artes: Por Uma Arqueologia da Intermidialidade. In *Aletria*, 42-65.
- Nagib, L. (2014). The Politics of Impurity. In L. Nagib & A. Gerslev (Eds), *Impure Cinema. Intermedial and Intercultural Approaches to Film* (pp. 21-39). London: Bloomsbury.
- Nagib, L., Solomon, S. (2019). Intermediality in Brazilian cinema: The case of Tropicália. *Screen* 60(1), 122-127.
- Pereira, R. M. (2001). A "Missão Etnográfica de Moçambique". A Codificação dos "Usos e Costumes Indígenas" no Direito Colonial Português. *Notas de Investigação. Cadernos de Estudos Africanos* 1, 125-177.
- Pethö, A. (2011). Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies. In *Cinema and intermediality: The Passion for the In-Between* (pp. 19-54). UK: Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Piçarra, M. C. (2014). O Cinema é Uma Arma. In M. C. Piçarra, J. António (Eds). *Angola, o Nascimento de Uma Nação. Vol. 2. O Cinema da Libertação* (pp. 101-136). Lisboa: Guerra & Paz.
- Piçarra, M. d. C. (2015). *Azuis Ultramarinos. Censura e Propaganda Colonial no Cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- Piçarra, M. d. C. (2016). "Cinema Império" - A Projecção Colonial do Estado Novo Português nos Filmes das Exposições entre Guerras. *Outros Tempos: Pesquisa em Foco*, 14(22), 126-151

- Rajewsky, I (2012). Intermidialidade, Intertextualidade, "Remediação": Uma Perspectiva Literária Sobre a Intermidialidade. In: Thaís F. N. Diniz (Org). *Intermedialidade e Estudos Interartes*. Desafios da Arte Contemporânea (pp. 15-45). Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Ramos, J. C. (2015). Luz e Trevas no Coração de África: o Cinema-Simulacro da Companhia de Diamantes de Angola. In A. F. Azevedo, R. Cerarols & W. M. Oliveira Jr. (Eds), *Intervalo entre Geografias e Cinema* (pp. 155-200). Braga: UMDGEO - Departamento de Geografia, Universidade do Minho.
- Robinson, C. B. (2010). *The European Image in West African Masquerades and Spirit Possession*. (Bachelor of Arts thesis unpublished). Emory University.
- Santos, B. d. S. (2007, Novembro). Para Além do Pensamento Abissal. In *Novos Estudos*, 79, 71-94.
- Xavier, I. (2005). *O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência*. São Paulo: Paz e Terra.