

Pele negra ou pele branca: máscara(s) da mulher imaginada pelo cinema colonial

White skin or dark skin: mask(s) of the woman "imagined" by colonial cinema

Maria do Carmo Piçarra*

*Investigadora no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho, Campus de Gualtar 4710-057 Braga, Portugal; Investigadora no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Alameda da Universidade, 1600-214 Lisboa, Portugal. (carmoramos@gmail.com)

Resumo

Proponho um contributo para a reflexão sobre como, durante o Estado Novo, a mulher foi "imaginada" pelo cinema colonial. Nesse âmbito analiso representações patentes no filme de propaganda, *Feitiço do Império* (1940), de António Lopes Ribeiro, contrapondo-lhe outras de filmes proibidos pela Comissão de Espectáculos: *Catembe* (1965) e *Deixem-me ao menos subir as palmeiras...* (1972), filmados em Moçambique por Faria de Almeida e Lopes Barbosa respectivamente. Estudo ainda a representação da mulher quando o cinema se assumiu como "olho da liberdade" em obras militantes como *Sambizanga* (1972), filmado por Sarah Maldoror.

Palavras-chave: Estudos de género; Estudos fílmicos; Cinema Colonial; Estado Novo; Censura; Representações coloniais da mulher

Abstract

What I want to comprehend is how, during Portuguese Estado Novo, colonial cinema "imagined" woman. I lay out in "shot" women representations on the propaganda film *Feitiço do Império* (*Empire's spell*, 1940), directed by António Lopes Ribeiro, before I examine, in "reverse shot", the ones presented in forbidden films by the Censorship Commission: *Catembe* (1965) e *Deixem-me ao menos subir as palmeiras...* (At least let my climb the palmtrees..., 1972). Finally I will analyse the woman filmic representation when cinema became the "eye of freedom" in militant films such as *Sambizanga* (1972), directed by Sarah Maldoror.

Keywords: Gender studies; film studies; colonial cinema, Estado Novo; censorship; colonial representations of women



Neste artigo proponho-me contribuir para a reflexão sobre como, durante o Estado Novo, a mulher foi “imaginada” pelo cinema colonial. Começarei por enquadrar os critérios da censura cinematográfica durante o Estado Novo antes de dispor, em campo/contracampo, as representações de mulheres de dois filmes que, tendo em comum o estarem ao serviço de programas políticos, estão nos antípodas um do outro: *Feitiço do Império* (1940) – filme de propaganda realizado pelo cineasta do regime de Salazar, António Lopes Ribeiro, e *Sambizanga* (1972), filme militante que assume o ponto de vista do MPLA na luta pela independência de Angola, de Sarah Maldoror. Para pontuar o movimento de um para o outro faço uma panorâmica sobre dois filmes integrados no Novo Cinema português e que foram censurados/proibidos: *Catembe* (1965) e *Deixem-me ao menos subir as palmeiras...* (1972), filmados em Moçambique por Faria de Almeida e Lopes Barbosa respectivamente.

(Queixa das) Almas censuradas

Em simultâneo com a Constituição Portuguesa de 1933, publicada a 11 de Abril e que instituiu o Estado Novo, saiu o Decreto nº 22469, que instaurou a Censura Prévia. Enquanto que o artigo 8.º da Constituição, no n.º 4, estabelecia “a liberdade de pensamento sob qualquer forma”, no n.º 20 referia-se que “leis especiais regularão o exercício da liberdade de pensamento”. O artigo 3.º esclarecia que a função da Censura seria “impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social e deverá ser exercida por forma a defendê-la de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum, e a evitar que sejam atacados os princípios fundamentais da organização da sociedade”. O que era a verdade, a justiça, a moral, etc., era determinado pelos censores. Encontrei, no arquivo da Cinemateca Portuguesa, um documento privado para uso pelos censores – o qual nunca foi codificado e tornado público, como o Código Hays, nos EUA – em que se detalham directivas para o exercício da censura em relação a três aspectos, identificados como morais, sociais e políticos e criminais. Retenho os morais porque são aos pertinentes para este caso de estudo sobre representações da mulher:

Aspectos morais: excitação de “baixos instintos”, situações licenciosas ou obscenas (nu, sensualidade, bailado com “movimentos intencionalmente lascivos”), desrespeito pelo casamento, filmes passados quase integralmente em cabarets, casas de jogo, etc., tortura a homens ou animais, filmes anti-religiosos.

Apesar das indicações genéricas dadas aos censores, o rigor com que foi exercida a Censura variou em função das habilitações destes e também do zelo na interpretação das regras.

Sobre o cinema, a Censura exerceu-se de modo explícito através da proibição integral do filme ou da imposição de cortes. A classificação etária (dificultando a exploração comercial e exibição) e a proibição de dobragem de filmes estrangeiros também serviram, porém, o propósito de dificultar a transmissão de ideias ou a revelação de certos comportamentos a um público menos alfabetizado.

No que respeita ao cinema, as directivas já estavam sintetizadas no Decreto 13564, de 1927, artº 133º.

É rigorosamente interdita a exibição de fitas perniciosas para a educação do povo, de incitamento ao crime, atentatórias da moral e do regime político e social vigorantes e designadamente as que apresentarem [...] maus tratos a mulheres; torturas a homens e animais; personagens nuas; bailes lascivos; operações cirúrgicas; execuções capitais; casas de prostituição; assassinios; roubo por arrombamento ou violação de domicílio, em que, pelos pormenores apresentados, se possa avaliar dos meios empregados para cometer tal delito; a glorificação do crime por meio de letreiros ou efeitos fotográficos.

A subjectividade das avaliações da Comissão de Censura é reconhecida, em 1971, pelo então presidente António Caetano de Carvalho, que admite que a fractura entre critérios dos vogais é grande:

Há necessidade de considerar prioridades na tabela de valores que à Comissão cabe defender. É evidente que nas decisões tomadas por cada um, pesam sempre factores como a idade, a formação, a maneira de viver, a formação espiritual, as predilecções, etc. Há, portanto, uma larga dose de subjectivismo nas decisões tomadas pela Comissão.

Assim, o que a Comissão tem é que aplicar casuisticamente, determinadas decisões, as quais, de qualquer modo, é conveniente que assentem em um critério. E, embora a expressão seja abstracta, há realmente que fazer um esforço para definir um critério que seja o da Comissão, que em teoria terá de ser o critério do Governo, uma vez que a Comissão funciona como seu delegado para uma determinada responsabilidade. Por isso, cada um terá de abstrair-se o mais possível do seu critério pessoal e aplicar também o mais possível o tal critério da Comissão.

[...] Por si entende que o censor tem sempre que pensar na repercussão do filme ou da peça de teatro sobre o espectador médio e, para além disso, tem ainda que pensar na maneira de ser da nossa gente e há que defender certas pessoas que personificam aqueles valores, tais como a classe militar, os sacerdotes, a magistratura – todas elas têm de estar na primeira linha do pensamento da Comissão¹.

Em suma, os censores obedecem a orientações para cortar alusões a movimentos de massa, referências não patrióticas à guerra, a ideias pacifistas, à sexualidade, à questionação religiosa e à família (protegendo a fidelidade conjugal). Porém, para executar as directivas, cada um usa um quadro de referências pessoais, responsável por interpretações mais ou menos conservadoras das orientações propostas pelo Estado.

Erotismo e passividade em *Feitiço do império*

Além do condicionamento do cinema através da Censura, o Estado Novo conformou ideologicamente os apoios ao cinema através de uma política cultural criada por António Ferro e designada como “Política do Espírito”, com base na qual o filme a promover deveria: “ser representativo do espírito português, quer traduza a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo, quer se inspire nos

1 Actas da Comissão de Censura, 16 de Março de 1971. SNI-IGE. Livro 29. ANTT.

grandes temas da vida e cultura universais” (Lei nº 2027, de 18 de Fevereiro de 1948). Este objectivo balizou limites para a criação cinematográfica, constringendo os autores a abordar temas que pudessem beneficiar dos apoios do Fundo do Cinema Nacional, criado – tardiamente, em relação aos propósitos enunciados por António Ferro desde 1933 – nesse mesmo ano.

Feitiço do império, o segundo filme de propaganda explícita do regime – após a realização de *A revolução de Maio*, estreado em 1938 –, que visou “revelar, engrandecer e exaltar a acção portuguesa em terras africanas” (Matos-Cruz, 1983: p. 410), foi financiado pelo Ministério das Colónias, através da sua Agência Geral.

Conta a história de um luso-descendente rico, Luís Morais, que, prestes a casar-se, planeia nacionalizar-se americano. O pai convence-o a não fazê-lo sem conhecer Portugal. Só um périplo pelas colónias e uma estadia prolongada em Angola, onde se apaixona por Mariazinha, o fazem render-se ao “feitiço do império”.

O visionamento do filme acompanhado pela leitura do guião guarda, porém, surpresas. A cena 65 do guião foi muito modificada... Que cena é esta? Que importância tinha no âmbito da narrativa e das representações propostas pela propaganda?

Originalmente, no guião, Luís chega a uma lagoa onde Mariazinha nada. Ele propõe juntar-se-lhe e ela aconselha-o a não o fazer porque está em convalescença de um acidente de caça. Após alguns diálogos sobre porque se preocupa Maria com Luís e se lhe quer bem e já com Maria sentada na erva junto a ele, este pega-lhe na mão.” Volta a perguntar: “Tinha então muita pena de mim, Mariazinha?”. De novo, segundo o guião: “Mariazinha, olhando-o com ternura – Muita pena! (Luís não resiste. Rouba-lhe um beijo. Mariazinha reage novamente, solta-se-lhe dos braços indignada)”.

No filme, na cena correspondente, Maria e Luís estão a andar de canoa na lagoa. Luís beija-a então e ela reage, agora sim conforme descrito no guião.

Mariazinha – Parece impossível, Luís!

Luís, desconcertado – Impossível o quê?...

Mariazinha – Julguei que o Luís fosse diferente. Dei-lhe toda a minha amizade, toda a minha confiança. Afinal não as merecia. Bastava-me saber que estava noivo, para não reclamar de si um pouco de ternura. O Luís deve estar habituado a triunfos mais fáceis. Mas enganou-se, a meu respeito!

Luís, inábil, para disfarçar a sua humilhação.

Luís – Vocês, as portuguesas, são terríveis. Fazem um bicho de sete cabeças da coisa mais simples deste mundo!... Na América, um beijo é uma coisa que não tem importância nenhuma!...

A adaptação da cena é feita obviamente para salvaguardar da exposição física o corpo da protagonista branca do filme. No entanto, e apesar do pudor relativamente ao corpo da colona, o tronco nu de uma africana é mostrado numa sequência documental enquanto mulheres africanas lavam a roupa e se banham.

Martins, em *Império de papel*, comenta, a propósito de uma gravura (2012: 55):

Entre a documentação iconográfica coligida são poucas as imagens de mulheres africanas que não se apresentem desnudadas e com os seios descobertos. Constituindo um dos tópicos mais

persistentemente ensaiados na literatura e iconografia de temática colonial, a seminudez da mulher africana pretendeu sinalizar uma condição “civilizacional” rudimentar, assim como uma alegada predisposição para uma sexualidade desregrada e promíscua que, urgindo ser corrigida e provocando um certo desdenho, não deixava ao mesmo tempo de ser objecto de erotização e de fascínio.

Logo de seguida, Martins analisa ainda como numa gravura, reproduzida pela revista *O Occidente*, e uma ilustração, de cariz etnográfico, integrante da obra *Etnografia e história tradicional dos povos da Lunda*, de Henrique Dias de Carvalho, baseada numa fotografia de J.A. da Cunha Moraes, se optou por desnudar uma mulher africana pilando mandioca quando esta posara vestida para a foto (2012: 56):

Entre a imagem assinada por um dos artistas gravadores formados no atelier da revista *O Occidente* (M. Diogo Netto) e a fotografia de Cunha Moraes existem diferenças significativas que, uma vez mais, importa registar: ao passo que na fotografia um grande pano axadrezado envolve a criança e cobre quase todo o corpo da mulher (apenas as suas costas e os braços estão descobertos), na gravura esta surge praticamente desnudada, com um pano liso e de aparência masculinizada.

Neste caso, o de uma sequência documental filmada, não pode dizer-se que houve falseamento da representação mas registe-se a continuidade no modo de representação da mulher africana, tornada objecto de desejo com a cumplicidade da censura que legitima este modo de imaginar a mulher africana, retirando-a da esfera moral do regime, em que a exposição da nudez não era aceite.

Feitiço do império é um elogio à coragem expansionista subjacente à obra colonial portuguesa, feita com poucos recursos, além da apregoada “tolerância”. Os africanos são retratados como “bons selvagens” que os portugueses insistem em tentar “educar” embora respeitem o seu modo de vida. Os portugueses são retratados como detentores de uma moral e valores cristãos, inspiradores da sua acção que, embora tolerante, é firme – como é firme a recusa de Maria em sucumbir aos sentimentos por – e à abordagem de – um homem comprometido.

Neste contexto, Maria não é só a rapariga portuguesa cujo recato, ternura e dedicação, seduzem Luís e o convertem. Ela é a essência da portugalidade: corajosa mas recatada, firme nas convicções, dedicada mas suave no modo como cumpre as suas tarefas, cuidando de quem precisa, tolerante quanto baste para aceitar a diferença mas inabalável em matérias morais.

Curiosamente não é só no filme que se revela a preocupação em converter Mariazinha num modelo da portugalidade. O mesmo cuidado foi investido na protagonista do filme. A *Cinéfilo* de 28 de Abril de 1939 publicou uma prova de *Feitiço do império* destacando a “efígie” de Mary Bobela da Mota – convertida posteriormente em Isabel Tovar, ao lado da vedeta Estevão Amarante.

A revista explica tratar-se de uma jovem “descoberta” em África pelo realizador António Lopes Ribeiro, filha de um juiz aposentado, e que:

[...] em terras de Luanda, consideram-na a melhor caçadora feminina, defrontando sem temor nem susto as feras do deserto. Desportista, a protagonista do *Feitiço do império* dedica-se também ao ténis, à natação e ao hipismo. É encantadora, como o prova a fotografia que ilustra estas linhas,

e nunca, mesmo nas perigosas caçadas de África, perde o tipo feminino ou a elegância. [...] Não se pronuncia muito sobre cinema, pois diz “pouco compreender desta arte para a discutir. Modéstia no caso, é claro, porque a jovem artista vê muitos filmes.

Fay Gordon, a noiva americana de Luís, é, por sua vez, identificada com a visão negativa dos norte-americanos como um povo com falta de escrúpulos e incapaz de aceitar a diferença cultural, impondo a sua cultura sobre as demais. Fay, mulher, é, sublinhe-se, a única figura “branca” retratada negativamente em todo o *Feitiço do império*...

No filme não há personagens negras – os africanos são retratados colectivamente, como um povo infantilizado em vias de “luso-tropicalização” através da aprendizagem de algumas letras e por via da evangelização cristã. Neste contexto, em que não há o reconhecimento de pessoas, as mulheres africanas são expostas, em sequências documentais, na realização das tarefas quotidianas – como a sequência em que estão a lavar roupa –, não se coibindo, porém, Lopes Ribeiro de fixar-lhes os corpos como mosaico de uma constelação de deleites – entre os quais também se conta a caça – subjacentes ao *Feitiço do império*. As mulheres brancas que surgem são identificadas com as suas nações. Personificam as qualidades e os defeitos dos seus povos.

Em *Visual pleasure and narrative cinema* (1975), Laura Mulvey propõe que, no cinema, o prazer de ver foi dividido entre o activo, identificado com o masculino, e o passivo, atribuído ao feminino. Nesta perspectiva, as figuras femininas são, pois, retratadas de acordo com as fantasias masculinas. Nos filmes de ficção, a presença feminina pode, segundo Mulvey, pôr em causa o fluxo narrativo, através do congelamento da acção em “momentos de contemplação erótica”. Isso implica que as mulheres tenham que ser reintegradas na narrativa – e o seu papel na narrativa é, precisamente, fazer o “herói” agir do modo que age.

Numa leitura directa de *Feitiço do império* à luz da proposta de Mulvey, a mulher negra – e por causa dos aspectos morais pelos quais zela o Estado Novo – é usada para integrar a “contemplação erótica” a que Mariazinha – corporização das qualidades morais da nação portuguesa – é poupada. É Mariazinha que, positivamente, resgata o “herói”, Luís, da influência nefasta de uma outra mulher, norte-americana, que quase motivou o repúdio do luso-descendente pela nacionalidade portuguesa, por admiração pelo empreendedorismo de um povo, ainda antes de conhecer a possibilidade de acção enquadrada por uma moral, corporizada por Mariazinha.

É interessante evocar uma carta publicada em 1926 no jornal britânico *The Times*, em que Sir Hesketh Bell, antigo governador da Nigéria do Norte e Uganda, condenava os filmes onde eram mostrados “crimes de todo o género” provocando “desrespeito” entre os povos colonizados. Segundo Costa Ramos, no artigo *Luz e trevas no coração de África: o cinema-simulacro da Companhia de Diamantes de Angola* (2015, p. 19), em que o autor analisa criticamente o debate que, no início do século XX, foi promovido em torno de um projecto de cinema realizado especificamente para “indígenas”:

Para Sir Heskett Bell o maior perigo, no entanto, estava:

No costume deplorável de mulheres brancas num estado de quase completa nudez, nos seus desempenhos osculatórios e na sua imodéstia geral, todos calculados para ter um efeito chocante e perigoso nos jovens e homens de cor em estados primitivos de cultura que tinham até aí sido

levados a considerar a mulher e a filha do homem branco como padrões de pureza e virtude. (Skinner, 2001, p. 1)

Nesta perspectiva, o recato do corpo da mulher branca, da colona, integra-se também numa lógica de protecção do corpo branco do desejo dos “dos homens de cor em estados primitivos de cultura” e a defesa da mesma como padrão “de pureza e virtude”.

Dois filmes numa panorâmica: *Catembe* e *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...*

O Novo Cinema não nasce num cenário de abertura ou rejuvenescimento do regime. A chamada “Primavera Marcelista” chega mais tarde. Esse cinema de autores surge das cinzas do falhanço da primeira lei do cinema nacional – a Lei nº 2027, de 18 de Fevereiro de 1948. O período entre os êxitos cinematográficos portugueses dos anos 30 e 40 e o início da década de 60 é decepcionante. 1955 volta a ser um ano nulo de produção portuguesa de filmes. Por iniciativa de Moreira Baptista, então director do Secretariado Nacional da Informação (SNI), o FCN ensaia a implementação de uma política de formação, que inclui a atribuição de bolsas de estudo e vem a dar frutos que os apoios à produção cinematográfica não tinham logrado.

A criação e afirmação de um cinema de autor entra pois em marcha com o rejuvenescimento dos futuros cineastas-autores que ensaiam a formação longe de um regime penosamente envelhecido. Quando regressam ao país – o regresso é condição de apoio do FNC – a realidade é a mesma. A mudança deu-se na consciência e ao nível dos conhecimentos dos autores, do seu modo de ver, das novas concepções de cinema que passam a enformar um novo olhar sobre o país que se mantém fechado sobre si. É o princípio de um processo de mudança em curso no cinema até que o regime cai.

Os vinte anos de cinema pré-revolucionário iniciam o exorcismo da repressão e fixam a necessidade desse “mudar de vida”. O cinema português existe, finalmente, reconhecido como um movimento estético específico.

E, no entanto, – como testemunham o percurso de Faria de Almeida e Lopes Barbosa e as histórias da realização de *Catembe* e *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...*, apresentados em “contracampo” –, quando surgem os autores da “nova vaga” no cinema português, este mantém-se vergado à censura, marcado por uma história de sujeição.

O realizador de *Catembe*, Manuel Faria de Almeida (n. 1934), nascido em Lourenço Marques [actual Maputo], após ter sido um dos bolseiros do FCN formados no estrangeiro, foi um dos membros do grupo que lançou o Novo Cinema português.

Catembe, que também beneficiou de um apoio à realização do FCN, propunha ser um documentário ficcional composto por três histórias: a 1ª relativa à cidade e seu urbanismo; a 2ª, “uma reportagem de pesquisa, uma tentativa de conhecimento das pessoas, do seu modo de pensar, da atmosfera que torna típica a cidade de Lourenço Marques” e a 3ª, “uma história poética de amor”.

No filme, *Catembe* é também o nome da protagonista. Mestiça (interpretada por uma branca “escurecida” para o efeito, Filomena Lança), nascida no bairro pobre, homónimo dela, dos pescadores de camarão, é namorada de um desses pescadores e acompanhante no Luso, acaba – tanto no enredo como na história da censura ao filme – por ser vítima dos preceitos morais do regime.

O guião original integrava uma cena que não chegou a ser filmada – em que Eugénio ia procurar Catembe a casa desta – e outra cena que foi adaptada – em que ela responde a um cliente que diz que ama que muitos estrangeiros afirmam isso mas que é do Eugénio que ela gosta –, que testemunhavam o amor sem preconceitos entre Catembe e Eugénio, não obstante o trabalho dela, no Luso.

Na planificação do filme tal como foi rodado a primeira cena sofreu alterações. Foi substituída por uma sequência em que uma mulher vem dizer à rapariga que Eugénio agora vive com ela e terminou tudo com Catembe por esta não ter deixado de ir ao “Dancing”. Na sequência do bar, por sua vez, a referência a Eugénio desapareceu. Esta termina com uma expressão vitoriosa de Catembe após o homem que acompanha lhe dizer: “Amo-te, amo-te, amo-te. Não posso viver sem ti”.

Porque foi esta sequência modificada?

Para realizar *Catembe*, os 200 contos de subsídio atribuídos pelo FCN não eram suficientes. Faria de Almeida contara com a possibilidade de vir a angariar mais apoios na sua cidade natal. Todas as portas lhe foram sendo fechadas.

Sei agora que que, certamente por denúncia, o SNI foi avisado em Setembro de 1964 com uma informação secreta da PIDE, onde se dizia que havia conhecimento de que uma equipa de filmagens da metrópole ia a Lourenço Marques a fim de produzir um filme sobre o tema “a paixão de um pescador negro da Catembe, de vida miserável, por uma prostituta, parece que de raça branca”.

Terá sido, provavelmente, esta denúncia da PIDE – que quase ditou a suspensão do pagamento do subsídio do Fundo, por César Moreira Baptista – a motivar a alteração ao guião analisada. O certo é que, após os 103 cortes impostos pelo Ministério do Ultramar ao filme – o qual, na sequência dos mesmos, teve que ser remontado passando a ter 45’, metade do tamanho original –, toda a parte ficcional, protagonizada por Catembe, desapareceu.

Ainda assim o filme foi proibido, pela Comissão dos Espectáculos, provavelmente também devido à abordagem, feita, da sexualidade dos jovens laurentinos. Em entrevistas a um rapaz e a uma rapariga, esta comenta a liberdade de que os rapazes gozam, por contraposição ao constrangimento social de que as mulheres são alvo. Introduce-se o tema das “bifas”, expressão usada para designar as veraneantes. É perguntado se estas são um escape. O rapaz concorda. Toda a conversa é entremeada com *gags* humorísticos que fixam o estereótipo da “sedução” das “bifas” – rapazes a meter conversas com raparigas loiras e elas a ceder, imediatamente, à abordagem.

Note-se a continuidade do constrangimento moral – aqui dito social – sobre as jovens portuguesas, contrapondo-se-lhe a suposta promiscuidade sexual das jovens estrangeiras. A mulher branca autonomizada e livre sexualmente surge caricaturada.

Quanto ao projecto de realização de *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* surgiu da vontade de Lopes Barbosa (n. 1944), cinéfilo português que se transformou em cineasta autodidacta após ir viver para Angola e depois para Moçambique, de “transpôr para o cinema uma temática e uma estética africanas”. *Monangamba*, do poeta angolano António Jacinto (1924-91) inspirou o futuro cineasta. Em Moçambique, a esta influência foi acrescentada a de *Dina*, conto publicado em *Nós matámos o cão tihoso* (1964), de Luís Bernardo Honwana (1942-). *Dina* começa por relatar o sofrimento de Madala, corpo velho e dorido, enquanto trabalha, debaixo de sol intenso, e espera a ordem para ir almoçar. Maria, a filha, vem

visitá-lo. Madala sabe que nenhum homem quer casar com Maria porque ela dorme com muitos homens. Enquanto o velho almoça, Maria e o capataz falam. Ele afasta-se. Ela segue-o à distância. Todos observam como ambos desaparecem entre as ervas, perante a vergonha de Madala. Maria é surpreendida pelo capataz que a força a ter relações sexuais. Tinham combinado deitar-se de noite. Maria soluça de vergonha porque o pai viu. Só mais tarde, quando tenta pagar à rapariga, o capataz percebe que Maria é filha de Madala. Atrapalha-se, oferece descanso e dinheiro a Madala. Este acaba por aceitar a garrafa de vinho que lhe estende. Os homens voltam ao trabalho. O labor prossegue.

No filme, o tema central continua a ser o abuso do capataz sobre Maria. No entanto, esse abuso vai gerar aquilo que, segundo o realizador, é fulcral na narrativa fílmica, “[...]a revolta dos trabalhadores-escravos”. *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...*, filme que propõe a revolta dos homens dominados por outros ainda antes da Revolução do 25 de Abril de 1974 – obra que foi “margem de certa maneira” e que é um pequeno milagre da realização cinematográfica, feito que foi sem recursos, dependendo da vontade de cinema de alguns homens e mulheres, não obstante a vigilância da Direcção Geral de Segurança – não desafia, porém, um dos estereótipos relativos às mulheres africanas – o da disponibilidade e promiscuidade sexual. Toda a acção se concentra em torno da incapacidade de Madala, espírito e corpo quebrado, de continuar a trabalhar assim como de revoltar-se perante a ofensa, geradora, finalmente, da revolta dos outros trabalhadores. Maria – uma mulher que, para ajudar a manter a família, dorme com muitos homens – chora depois da violação. A sua dor não é de amor por si, é a da vergonha porque o pai adivinhou, como todos os outros trabalhadores, o que se passou por detrás da vegetação, biombo para a violência física e psicológica sobre a mulher. Ainda é o estereótipo, da mulher negra, como objecto sexual, desprovida de moral, que precisa da protecção masculina para não ser alvo da violência ou da pobreza.

***Sambizanga*: a identificação de uma mulher**

Sarah Maldoror (n. 1939), nascida Barbados, adoptou o nome artístico em homenagem a Isidore Ducasse (1846-1870), dito Comte de Lautréamont, autor *d’Os cantos de Maldoror* (1869), – é de Condom, na França, filha de mãe francesa e de pai natural da Ilha de Maria Galante, nas Antilhas Francesas. Cineasta “engajada” nas lutas de libertação dos povos africanos, o certo é que a dimensão poética da sua obra – uma obra que se assume política – projecta-a para além da categorização do seu cinema como militante.

Com uma bolsa de cinema dada pela URSS, entre 1961 e 1962 estudou no Instituto Nacional de Cinematografia da União Soviética, em Moscovo, onde teve como professores Serguei Guerassimov (1906-85) e Mark Donskoi (1901-81) e conheceu Ousmane Sembène (1923-2007).

Foi com grande proximidade, e através da influência de Mário Pinto de Andrade (1928-90), de quem foi companheira, que acompanhou os primórdios do MPLA – de que o poeta foi um dos fundadores em 1952 e que presidiu entre 1960-62 – durante o início da luta armada em Angola.

Após uma passagem por Marrocos, e iniciando uma carreira que fez dela a matriarca do cinema africano, Maldoror foi assistente de realização de Gillo Pontecorvo no aclamado *A batalha de Argel* (1966), que, entre outros prémios, ganhou o Leão de Ouro no Festival de Cinema de Veneza.

Pouco tempo depois iniciou-se ela própria na realização com a curta-metragem *Monangambé* (1968).

Sambizanga, de Sarah Maldoror - uma adaptação de *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1961), de Luandino Vieira (n. 1935) - além de promover a visão do MPLA sobre a luta pela independência, mostra a

participação das mulheres através do ponto de vista de Maria. Esta viaja do interior até Luanda à procura do marido, Domingos, preso por razões políticas. O filme mostra a crueldade e sadismo da polícia política portuguesa. O registo intimista de *Sambizanga* e a opção de não ter feito uma obra especificamente sobre a luta armada valeram algumas críticas à realizadora. Porém, segundo a autora, se *Sambizanga* pretendia tornar os europeus conscientes da luta que se travava em Angola não era um “filme de retórica política”.

Se a brutalidade do regime colonial português e as dificuldades da organização, clandestina, da luta pela independência estão em foco, é certo que o que no filme está, em primeiro plano, é o movimento de busca – e a consciencialização política - de Maria. Maria que, com um filho nos braços, parte em busca de Domingos e que chega a Luanda quando este já sucumbiu à tortura faz um movimento do interior da casa, onde é mãe e mulher, para o coração da luta. É uma mulher bela, forte, com a dignidade de que é investida pela maternidade e pelo companheirismo mas, sobretudo, pela coragem de sair da casa, onde o lume se apagou após a família ter sido destruída, e mergulhar no coração das trevas, numa busca que a leva à prisão, e a faz emergir, primeiro inconformada com o silêncio e depois consagrada ao desafio.

Como propõe Marissa Moorman, em *Sambizanga* “negros e brancos, homens e mulheres reconfiguram as suas relações e papéis, no contexto da luta contra o colonizador”. A identidade de Maria, no centro do filme de Maldoror – não era central, no conto de Luandino -, vai-se recriando em relações constitutivas quando, na sua busca, conta com a solidariedade de outras mulheres e homens que a ajudam no percurso. Reconhecendo, não obstante o lado engajado do filme – que termina numa cena festiva de apoiantes do MPLA, Moorman sublinha o processo de (re-)identificação de Maria: da casa para o mundo, da família para a comunidade, da mãe-esposa para a mulher de luta.

Em *Reclaiming images of women in films from Africa* (1996), Frank Ukadike admite que *Sambizanga* dá especial atenção à subjectividade feminina. Aquilo com que Marissa Moorman discorda de Ukadike – uma crítica que partilho – está inscrito em *Black african cinema* (1994: 234):

O filme está estruturado com um ponto de vista deliberadamente feminino com o propósito de credibilizar a participação activa e o envolvimento da mulher nesta perigosa luta pela libertação. Esta ênfase, num ritmo lento, dilui o impacto da preocupação do filme com a luta armada da guerrilha. Por isso, e no que se refere ao seu efeito, alguns críticos consideraram que esta deficiência resultou numa romantização do que poderia ser uma delineação forte da emergência do movimento de libertação.

A percepção do filme como sendo relativo à luta armada é questionável. Não o é, de facto. A realizadora afirmou-o e o visionamento da obra confirma isso mesmo. O que, de algum modo, a visão de Ukadike dá é eco aos lamentos daqueles que criticaram Maldoror por não ter feito um filme mais especificamente sobre a luta pela independência em vez de ter dado tanta atenção à mulher de Domingos, Maria, ao ponto de fazer dela mais importante do que o herói vítima directa da tortura. Se Ukadike considera que tanto Domingos como Maria são símbolos de “coragem desafiadora”, Moorman (2001: 117) critica a sua leitura segundo a qual apenas Domingos pode simbolizar a angolidade.

Moorman propõe que a leitura de Ukadike figura o tema da nação como masculino relegando as especificidades sobre o estatuto e actividades das mulheres e suas actividades à categoria de distração dos “assuntos sérios”.

À asserção de que o foco de *Sambizanga* é uma “deficiência” da obra e uma “romantização” subjaz a ideia que as mulheres não podem uma vez mais – e tal como Mulvey diz que se passa em relação à narrativa cinematográfica – ser figuras centrais nas nações e nas lutas de libertação. Ao caracterizar como romantização a intriga à volta de Maria questiona a centralidade da participação da mulher nas lutas pelas independências obscurecendo o papel efectivo que estas tiveram, conotando os movimentos de libertação com um género, masculino.

Interrogar o arquivo colonial a partir do lugar da “mulher imaginada” pelo cinema

Ora, o *gesto de montagem* constitui indubitavelmente o objecto por excelência da *montagem* segundo Godard: montar imagens animadas umas com as outras [...] não é apenas criar uma síntese abstracta a respeito do processo totalitário; é também produzir um *gesto complexo*, tanto quanto concreto, um gesto insusceptível de ser resumido. Nesse sentido, Godard é certamente o herdeiro (consciente) de Nietzsche e de Eisenstein, o herdeiro inconsciente de Burckhardt e de Warburg: a sua reflexão sobre a história liberta uma *energética*, algo que Jacques Aumont teve decerto razão em designar por uma “nova *Pathosformel*” [“fórmula-de-pathos”]. Como em Warburg, efectivamente, o gesto é compreendido – e produzido – por Godard como um sintoma, ou seja, como uma montagem de tempos heterogéneos em que a representação se “surpreende”, se “suspende” ou até se “interdita” – no sentido de Jean-Luc Nancy, na medida em que a sua própria proliferação desenha algo semelhante, não a uma iconografia, mas a uma *sismografia* da história (Didi-Huberman, 2012, p. 197).

O gesto compreendido como sintoma por Godard nas suas *Histoire(s) du Cinéma*, ao qual se refere o historiador de arte Georges Didi-Huberman, é um gesto complexo. Esse gesto-sintoma produz uma sismografia da história, propõe Didi-Huberman. É assumido deste modo perturbante, agitador, que o retenho como operacional no âmbito desta análise em que propus uma “viagem” através de uma montagem de sequências de filmes. Não se trata de propôr a fetichização do “arquivo colonial” no que refere à imagem da mulher como objecto do gesto de montagem. Trata-se, sim, de acordar esse arquivo e interrogá-lo através do gesto de montagem desenhado neste artigo.

Esta investigação propõe-se como um olhar-corte-de navalha, ao jeito de Buñuel mas assente numa perspectiva, a do género, que questiona os enquadramentos da cinematografia colonial ou relativa às ex-colónias portuguesas para revelar o modo como se formatou a “mulher imaginada” – aproprio-me aqui do conceito desenhado por João Mário Grilo, de “homem imaginado²” – pelo cinema, quer o “novo” quer o “velho” cinema.

Numa panorâmica de *Feitiço do império* – em que a Maria de pele branca é a corporização da portugalidade e dos seus valores – para *Sambizanga* – em que a Maria de pele negra, que procura o

² *O homem imaginado. Cinema, acção, pensamento*, de Grilo, entra em diálogo com obras fundamentais na história da reflexão teórica e filosófica sobre cinema, concretamente *O homem imaginário*, de Edgar Morin, e *O homem ordinário*, de Jean-Louis Schefer. Propõe-se pensar o cinema a partir do espectador criado por ele, do “homem imaginado” pelo dispositivo cinematográfico, assumindo que o homem que viu os filmes já não era “como os seus pais” (p. 14).

marido, preso pela política portuguesa, é, finalmente, olhada na sua dor e mostrada num processo de consciencialização, mobilizada da passividade para a acção e conhecimento, fixam-se e criticam-se visões ancoradas em perspectivas de género diferentes (e mesmo divergentes).

Em Portugal, durante o Estado Novo, as representações da mulher, pele branca ou pele negra, no cinema foram seguramente conformadas pela censura em função de uma moralidade da ditadura e do seu modo luso-tropical de projectar-se: *Feitiço do império* e *Catembe* ilustram bem que assim foi. Porém, essa subordinação da representação da mulher a uma moral de regime não foi a única a determinar o modo como o cinema “imaginou” a mulher. Filme contra a opressão do colonizador, obra que configura o despertar de um cinema moçambicano e que se apoiou em sequências de Cinema Directo para denunciar o trabalho contratado, *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* – tal como o conto, *Dina*, que lhe serviu de inspiração –, dispõe a violação de Maria no centro mas não olha para a dor desta. Esta Maria negra integra na sua personagem a contemplação erótica e o desejo deslocados da mulher branca (de Mariazinha de *Feitiço* mas também, em *Deixem-me...*, da colona loira, filha do dono da machamba, preservada do olhar e do desejo dos trabalhadores pelas paredes da casa, onde, sem que a intriga literária ou cinematográfica lhe dêem nome, se mantém confinada) para ser motor da revolta dos trabalhadores, zangados com o capataz pela humilhação e colapso de Madala, pai de Maria. É um drama no masculino, em que a mulher, branca ou negra, é desenhada de modo esquemático – conforme o lugar de onde se olha, a mulher perde o nome e transforma-se numa figura esquemática, sem densidade.

Ora sem nome, ora chamada Maria - à excepção da mulata Catembe, que também não tem um nome próprio de mulher para melhor simbolizar a pobreza do local onde nasceu, todas partilham o mesmo nome e a condição - as protagonistas dos filmes (anti-)coloniais que olhei não têm uma personalidade própria, não são amadas como pessoas mas sim como ícones.

Para contrastar as representações da “mulher imaginada” pelo cinema durante o Estado Novo, retive o olhar de uma mulher, cineasta, sobre a emergência da luta pela independência de Angola pelo MPLA, mas centrada no olhar de (outra) Maria e a partir da sua sensibilidade e do seu processo de identificação – a consciência da mulher deslocada da sua intimidade para o mundo; do amor por Domingos para o amor-mundi (Arendt). Quando, como sucede através do olhar e da sensibilidade de Sarah Maldoror, há uma ruptura relativamente à subalternização ou esquematização do papel da mulher, a incompreensão e a crítica traduzem, de novo, um preconceito sobre a possibilidade da mulher ser, ela própria, heroína do filme e motor da acção superando a condição de objecto de contemplação e musa do herói. Como demonstrei, a emergência de um novo olhar e de uma sensibilidade no feminino tem, ao longo das décadas, continuado a ser alvo de crítica: *Sambizanga* é, numa leitura simplista e ancorada num olhar masculino, uma obra romantizada e fragilizada por escolher o ponto de vista da mulher.

O que ficou descrito é apenas o contributo para o desenho de uma constelação de histórias do cinema com que a nação se projectou, sempre no masculino, durante o Estado Novo mas muito para além dele. Em jeito de conclusão, deixo as palavras de Gayatri Spivak, no prefácio a *Concerning violence* (2014), documentário sobre os movimentos de libertação:

Este filme recorda-nos também que apesar das lutas de libertação forçarem as mulheres a uma aparente igualdade logo no século XIX ou até mais cedo, quando a poeira assenta, a nação pós-colonial regressa às estruturas invisíveis de género, de longo prazo. O plano mais comovente do filme é a Vénus negra, lembrando-nos a Vénus de Milo sem o braço e também uma madona negra

amamentando uma criança com os peitos nus. Este ícone deve lembrar-nos a todos que se continua a aprovar a violação, não apenas na guerra, mas também, sejam nações desenvolvidas ou em desenvolvimento, de mulheres que lutam em exércitos regulares. Colonizado e colonizador unem-se na violência de género, que muitas vezes celebra a maternidade com uma compaixão genuína.

Bibliografia

- Actas da Comissão de Censura, 16 de Março de 1971. SNI-IGE. Livro 29. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.
- Baptista, M. M. (2013). "A identidade cultural Portuguesa: do colonialismo ao pós-colonialismo: memórias sociais, imagens e representações identitárias". In *Comunicação e sociedade*. Nº 24, pp. 270-287.
- Cinéfilo (1939). *Imagens portuguesas*. Nº 558, 28 de Abril, p. 2.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM.
- Ecran (1973). *Entretien avec Sarah Maldoror*. Nº 15, Maio 1973, pp. 70-71.
- Henebelle, M. (1973) – "Sambizanga: un film de Sarah Maldoror sur les débuts de la guerre de libération en Angola" in *L'Afrique Littéraire et Artistique*, nº 28, April, pp. 78-87.
- L'Afrique Littéraire et Artistique (1978) – *Sarah Maldoror*. Nº 49, pp. 88-91.
- Martins, L. P. (2012). *Um império de papel. Imagens do colonialismo português na imprensa periódica ilustrada*. Lisboa: Edições 70.
- Grilo, J.M. (2006). *O homem imaginado. Cinema, acção, pensamento*. Lisboa: Horizonte.
- Matos-Cruz, J. (org.) (1983). *António Lopes Ribeiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Moorman, M. J. (2001). *Research in African Literatures*, 32, nº 3, Bloomington: Indiana University Press, pp. 103-122.
- Mulvey, L. (1975). *Visual pleasure and narrative cinema*. *Screen*, 16, 3.
- Piçarra, M. C. (2014). "O cinema é uma arma". In Piçarra, M.C., António, J. (ed.). *Angola, o nascimento de uma nação. Vol. 2 O cinema da libertação*. Lisboa: Guerra & Paz.
- Piçarra, M. C. (2013). "Do Minho a Timor somos todos...pássaros de asas cortadas", Ana Cabrera (ed.). *Censura nunca mais! A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Lisboa: Alêtheia Editores, pp. 205-255.
- Piçarra, M. C. (2012). *Azuis ultramarinos - propaganda colonial nas actualidades do Estado Novo e censura a três filmes de autor*. Tese de doutoramento. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Pangom, G. Camy, G. (1997), "1971, un cinéma engagé". *Cannes, les années Festival. Cinquante ans de cinéma*. Turim: Mille et une Nuits, Arte Éditions.
- Pfaff, F. (1988), "Sarah Maldoror" in *From twenty-five black african filmmakers: a critical study, with filmography and bio-bibliography*. Connecticut: Greenwood Press.
- Ramos, J. C. (no prelo), *Luz e trevas no coração de África: o cinema-simulacro da Companhia de Diamantes de Angola*. Braga: DGEO-CECS.
- Serizahia, J. (1995), *Ecrans de Afrique*, nº 12, Abril, pp 6-11.
- Ukadike, N. F. (1994). *Black African Cinema*. Berkeley: University of California Press.

Ukadike, N. F. (1996), "Reclaiming images of women in films from Africa and the black diaspora" in Baraki, I., Cham. M. (ed.) *African experiences of cinema*. London: British Film Institute, pp. 194-208.

Filmografia

Feitiço do império, 1940, António Lopes Ribeiro.

Catembe, 1962, Manuel Faria de Almeida.

Deixem-me ao menos subir às palmeiras... (1972), Joaquim Lopes Barbosa.

Sambizanga, 1972, Sarah Maldoror.

Concerning violence, 2014, Goran Olsson.

Date of submission: March 11, 2015

Date of acceptance: April 13, 2015