



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



Entre Europa, África e América Latina: representações de mulheres negras e brancas em filmes coloniais espanhóis

Entre Europa, África y América Latina: representaciones de mujeres blancas y negras en el cine colonial español

Among Europe, Africa and Latin America: representations of black and white women in Spanish colonial films

Mariana Queen Nwabasili

Doutoranda e mestra em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).
Mestra em Curadoria Cinematográfica pela Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE), na Espanha.

E-mail: mariana.nwabasili@alumni.usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7599-778X>

Resumo: São realizadas análises das representações de mulheres negras africanas e brancas europeias em filmes coloniais espanhóis de ficção (exibidos em circuito comercial na Europa entre 1940 e 1990) e documentais de propaganda (realizados nas décadas de 1940 e 1950) sobre a Guiné Equatorial, país colonizado pela Espanha de 1900 a 1968. Dentre as constatações, está a percepção de que distintos filmes exploraram a aparição nua ou seminua das mulheres africanas negras colonizadas frente a um tratamento significativamente diferenciado voltado aos corpos das mulheres europeias brancas colonas. O artigo propõe a intersecção de análises históricas, sociológicas, feministas e cinematográficas de como e por que isso se dá.

Palavras-chaves: Filmes coloniais; Colonialismo espanhol; Guiné Equatorial; *Hermic Films*; Mulher negra.

Resumen: Se analizan las representaciones de mujeres negras africanas y blancas europeas en películas coloniales españolas de ficción (proyectadas en circuitos comerciales de Europa entre 1940 y 1990) y documentales propagandísticos (realizados en las décadas de 1940 y 1950) sobre Guinea Ecuatorial, país colonizado por España entre 1900 y 1968. Entre los hallazgos se encuentra la percepción de que diferentes películas exploraron la apariencia desnuda o semidesnuda de mujeres africanas negras colonizadas, mientras dichas películas han dado un tratamiento diferenciado a los cuerpos de mujeres colonizadoras europeas blancas. El artículo propone la intersección de análisis históricos, sociológicos, feministas y cinematográficos de cómo y por qué sucede esto.

Palabras clave: Películas coloniales; Colonialismo español; Guinea Ecuatorial; *Hermic Films*; Mujer negra.

Abstract: We analyze the representations of black African and white European women in fictional Spanish colonial films (screened in commercial circuits in Europe between 1940 and 1990) and propaganda documentaries (made in the 1940s and 1950s) about Equatorial Guinea, country that was colonized by Spain from 1900 to 1968. Among the findings is the perception that the movies explored the naked appearance of colonized black African women in the face of a different treatment aimed at the bodies of white European colonist women. The article proposes the intersection of historical, sociological,



feminist and cinematographic analyzes about how and why this happens.

Keywords: Colonial movies; Spanish colonialism; Equatorial Guinea; *Hermic Films*, Black woman.

Introdução

Sempre nos chamou a atenção o fato de nos estudos de cinema ser considerada, de maneira muito orgânica, a relação entre as Guerras Mundiais de 1914 e 1939 e o desenvolvimento de tecnologias (sobretudo câmeras filmadoras) e técnicas de filmagem para o registro cinematográfico desses eventos históricos¹; tecnologias e técnicas que posteriormente foram absorvidas pela indústria de cinema em geral. A aparentemente natural legitimidade desse recorte e dessa específica relação entre cinema e História se contrasta com a menos abordada, e ao mesmo tempo muito significativa, relação entre cinema e colonialismo europeu em África desde o final do século XIX até boa parte do século XX.

Afinal, se apenas uma década separa a Conferência de Berlim (1884-1885) da primeira sessão com cinematógrafo promovida pelos irmãos Lumière na colonialista França de 1895 (GOMES, 2014), seria equivocado dizer que o cinema é uma arte industrial cunhada e influenciada por esse contexto? Sabe-se, ao menos, que, com o invento do cinematógrafo, “captar a África [...] foi um interesse imediato” (*Ibid*, p. 3) de diferentes nações europeias.

Segundo Gomes, nos anos de 1896, 1897 e 1903, Alexandre Promio, um dos principais operadores de câmera da Companhia Lumière, filmou o Egito e a Argélia. Esses tipos de filmes ficam conhecidos como vistas, travelogues ou filmes de viagens e se tornaram muito populares entre 1902 e 1903, “figurando nos catálogos de todas as companhias produtoras e exibidoras de então” (*Ibid*, p. 3-5). Após esse primeiro período, entre os anos de 1911 e 1962, a França chegou a fazer 200 filmes ambientados no norte da África (SHOHAT; STAM, 2006).

É sabido também que, enquanto invento tecnológico, o cinema foi utilizado como símbolo político de desenvolvimento e pujança econômica de diferentes países durante a corrida imperialista. Segundo Morettin (2006, p. 192), ao se consolidar como meio de comunicação de massa, ele “[...] passou a ser utilizado cada vez mais como

¹ Escreve brevemente Fernández-Figares (2003, p. 199) sobre a relação entre o cinema e a II Guerra Mundial (1939-1945) especificamente: “La Segunda Guerra Mundial influyó indirectamente en el cine documental, con la introducción del formato 16 mm em los Servicios de Cine de los Ejércitos, lo que implicaba cámaras más ligeras, de manejo simplificado, y que permitían equipos más reducidos”.



‘vitrine’ em que a nação projeta, diante de si e dos outros, as virtudes nacionais a serem celebradas”.

Nesse contexto, por meio do cinema, as potências coloniais difundiram mensagens que colocavam a civilização e o salvacionismo como justificativas da submissão e exploração de povos, construíram provas documentais do alcance de suas dominações e alimentaram sonhos de aventura da sociedade burguesa europeia junto ao colonialismo (FERNÁNDEZ-FÍGARES, 2003).

Surgem, então, o cinema etnográfico, que “começou como um fenômeno do colonialismo” (BRIGARD apud FERNÁNDEZ-FÍGARES, 2003, p. 192), e também os chamados “filmes coloniais”² de documentário e ficção realizados por nações europeias colonialistas em diferentes territórios do continente africano. Estes últimos foram objeto de nosso mestrado na Elías Querejeta Zine Eskola³, na Espanha, realizado entre os anos de 2020 e 2022⁴, e terão suas tendências sexistas e racistas para as representações de mulheres africanas negras e europeias brancas identificadas e analisadas neste artigo.

Durante a pesquisa, e conseqüentemente nas linhas que seguem, fixamos nossa atenção sobre filmes realizados em um contexto colonial africano pouco estudado ou falado: a colonização espanhola da atual Guiné Equatorial que se deu de 1900 até a independência do país em 1968⁵. Sendo assim, analisaremos as representações de mulheres presentes em documentários de propaganda colonial filmados na então Guiné Espanhola, nas décadas de 1940 e 1950, pela extinta produtora espanhola Hermic Films. Também faremos análises dessas representações em filmes coloniais espanhóis de ficção que retrataram a vida na então colônia africana e que chegaram ao circuito comercial na Espanha entre 1940 e 1990.

² O conceito de “filmes coloniais” é destrinchado nas próximas páginas deste artigo com base nos estudos do pesquisador espanhol Alberto Elena (2010).

³ Centro internacional de pós-graduação em curadoria, criação e preservação cinematográfica vinculado à Universidade do País Basco e ao Centro Internacional de Cultura Contemporânea Tabakalera, na cidade de San Sebastián, na Espanha.

⁴ Pesquisa realizada sob a orientação da Profa. Dra. Raquel Schefer, para obtenção de título de mestre em Curadoria Cinematográfica pela Elías Querejeta Zine Eskola, na Espanha, com bolsa do Projeto Paradiso. O trabalho final no qual a pesquisa se materializa e do qual este artigo é um desdobramento tem como título: “Construcciones de la mirada: representaciones de mujeres negras africanas y europeas blancas en películas coloniales de ficción y no ficción sobre Guinea Ecuatorial” (QUEEN NWABASILI, 2022).

⁵ O início da presença dos espanhóis em África remonta ao século XVIII. Entretanto, o colonialismo espanhol é oficializado na região em 1900, por meio do Tratado de Paris, que estabelece limites territoriais espanhóis nas regiões do Saara e do Golfo da Guiné. À época, a Espanha tinha interesse em construir um novo império, após ter perdido para os Estados Unidos, em 1889, o domínio dos territórios de Cuba, Porto Rico e Filipinas (MARTINO, 2014). Com a ascensão de Franco em 1939 e o estabelecimento da Ditadura Militar na Espanha (1939-1975), a Igreja passa a ser peça central na organização do regime político, juntando-se ao que era entendido como uma tradição católica colonial especializada em “ajudar” e converter africanos negros (ABAD, 1997, p. 19).

A partir das análises, destaca-se que: 1) as dinâmicas sociais, raciais, de gênero e trabalho nas coloniais mediarão⁶ culturalmente as formas de representação racial e de gênero nesses filmes; 2) as representações das mulheres negras colonizadas presentes em documentários de propaganda colonial mediarão as formas de representação desses corpos em filmes coloniais de ficção; 3) diferentes filmes captaram a posição ambígua da mulher europeia branca colonizadora como simultaneamente oprimida e opressora em meio ao cotidiano de um colonialismo patriarcal-paternalista; 4) diferentes filmes exploraram a aparição nua ou seminua das mulheres africanas negras colonizadas frente a um tratamento diferenciado voltado aos corpos das mulheres europeias brancas colonas; e 5) houve um intercâmbio entre europeus espanhóis, africanos guineenses e latino-americanos cubanos para a realização desses filmes, sobretudo no que tange parcerias para produção e escolhas de *set* de filmagens e elenco. Como será visto, o intercâmbio de elenco especificamente aponta similaridades e generalizações das formas de ver e representar nesses filmes pessoas negras, sobretudo mulheres negras, de países que foram colonizados pela Espanha na América Latina e em África, expondo simetrias e possíveis continuidades entre os colonialismos europeus dos séculos XVI e XIX.

Nesse sentido, vale mencionar que as análises partiram do enfrentamento à seguinte hipótese de pesquisa: existe uma forma histórica de olhar e representar mulheres negras (e seus outros) no cinema dominante, e a relação entre cinema e colonialismo-imperialismo e sua evidenciação são pontos cruciais para a compreensão desse processo histórico, que envolve a mediação das relações entre sexismo, racialização, racismo, patriarcalismo e colonialismo nas formas de enxergar os corpos na realidade social e, conseqüentemente, nas imagens cinematográficas desde o surgimento do cinema.

Consideramos que esse processo faz parte do que Joaquín Barriendos (2019) conceitua em seus estudos sobre cultura visual como *colonialidade do ver*: dinâmica de construção de matrizes de regimes visuais racializantes produzidas após a “invenção” do “Novo Mundo”; matrizes que construíram e constroem formas históricas de enxergar/ver e representar os “Outros” dos europeus encontrados em territórios por eles colonizados desde o século XVI. Uma dinâmica que engloba também a construção daquilo que o autor chama de *imagens-arquivo*: “múltiplas representações sedimentadas

⁶ A partir de Jesús Martín-Barbero (1997), entendemos a mediação cultural como característica dos produtos midiáticos criados por nós, seres simbólicos, que faz com que na estrutura e no conteúdo desses produtos nossas marcas e “vícios” sociais e culturais apareçam. Mais do que isso, nossas marcas e “vícios” sociais e culturais estruturam esses produtos midiáticos e são elementos que tornam esses produtos reconhecíveis, inteligíveis por nós mesmos.



umas sobre as outras, a partir das quais se conformam certas integridade hermenêutica e unidade icônica”; “signos disparadores de múltiplos imaginários subjacentes ou iconicidades complementares” (BARRIENDOS, 2019, p. 42-43).

Vale destacar que, para a realização da pesquisa que origina este artigo, foram analisados 40 documentários de propaganda colonial realizados pela Hemic Films, entre longas-metragens e curtas-metragens, dos quais serão destacados aqui para análise os curtas *Misiones de Guinea* e *Balele*, ambos de 1948. Seguindo os levantamentos de Elena (2010) e Fernández-Fígares (2003) sobre os filmes coloniais espanhóis de ficção existentes, foram analisados também sete longas-metragens de ficção feitos por cineastas espanhóis, alguns em co-produção com Cuba, entre as décadas de 1940 e 1990, que representam o contexto de colonização da Guiné Equatorial⁷. Considerando o recorte proposto para este artigo, serão destacadas as análises de quatro deles: *Misión Blanca* (Juan de Orduña, 1946); *Obsesión* (Arturo Ruiz Castillo, 1947); *Bella, la salvaje* (Raúl Medina e Roberto Rey, 1953) e *Lejos de África* (Cecília Bartolomé, 1996).

Todos os filmes mencionados estão arquivados e foram visionados na Filmoteca Espanhola, na cidade de Madri, entre os meses de setembro e novembro de 2021.

Filmes coloniais espanhóis

Alberto Elena define os filmes coloniais ou o cinema colonial especificamente espanhol como “produções ambientadas total ou parcialmente em algum destes territórios [de “ultramar”, conforme classifica o autor, dominados pela Espanha]” (ELENA apud BORAU, 1998, p. 242), ou seja, como produções cinematográficas espanholas feitas em e/ou sobre os territórios colonizados pelo país entre os séculos XVI e XX na América, África e Ásia.

A definição é melhor elaborada pelo pesquisador quando considera o cinema colonial espanhol feito após a I Guerra Mundial (1914-1918) e após a instauração da Ditadura Militar Franquista (1939-1975). Nessa época, segundo Elena, os filmes coloniais tinham como objetivo disseminar a imagem de irmandade espanhola com a África, a chamada *hispanialidad*, difundida durante o colonialismo franquista como

⁷ Os longas-metragens coloniais de ficção analisados, além dos já mencionados, foram *A dos grados del Equador* (Ángel Vilches, 1953), *Piedra de Toque* (Julio Buchs, 1963) e *Cristo Negro* (Ramón Torrado, 1963).

“ajuda altruísta e generosa que Espanha sempre havia prestado aos povos que incorporava à civilização cristã” (CHILIDA, 2013, p. 42).

Sendo uma das expressões do cinema colonial espanhol, os documentários de propaganda colonial filmados na então Guiné Espanhola foram realizados pela produtora Hemic Films nas décadas de 1940 e 1950, a partir de solicitação de José Díaz de Villegas, então diretor geral de Marrocos e Colônias e também diretor do Instituto de Estudos Africanos (IDEA), em 1944.

A produtora foi criada em 1940/41 pelo fotógrafo espanhol Manuel Hernández Sanjuán e seu sócio italiano Lamberto Micangeli, ficando, posteriormente, sob encargo exclusivo de Sanjuán. Em novembro de 1944, o espanhol parte de navio para uma expedição cinematográfica na então Guiné Espanhola, junto a uma equipe formada pelo cinematografista Segismundo Pérez de Pedro, vulgo Segís, pelo montador Luís Torreblanca, e pelo roteirista e narrador Santos Nuñez.

A equipe chega à colônia em dezembro de 1944, após 21 dias de viagem, e permanece no país durante dois anos, do final de 1944 a 1946, filmando, em 16mm, as imagens de 31 documentários de curta-metragem sobre os feitos positivos do colonialismo espanhol no território⁸. Além disso, realizam cerca de 5.500 fotografias (em 152 carretéis de 35mm) sobre o processo de trabalho e seus bastidores, tendo algumas delas sido publicadas em um número especial da Revista Geográfica Española (ORTÍN; PEREIRO, 2006).

Segundo Bellas (2021), a filmagem de cada curta-metragem documental durava entre oito e dez dias, e colonizados presidiários eram responsáveis por carregar os equipamentos durante as filmagens na selva. A força de trabalho dos colonizados “havia sido confiscada pelo Patronato de Indígenas e, portanto, direcionada para servir as atividades coloniais, entre elas a gravação de documentários”⁹ (RODRÍGUEZ, 2013, p. 76; tradução nossa).

⁸ Fernández-Figares (2003) divide em sete grupos os 31 documentários da Hemic Films feitos a partir das filmagens realizadas entre 1944 e 1946. Os agrupamentos consideram temáticas e abordagens em comum entre os filmes, a saber: 1) riqueza florestal, que se destaca em nove títulos (*Los gigantes del bosque, Maderas de Guinea, Los olivares del Ecuador, En el trópico huele a azahar, El cacao en Guinea, Los espejos del bosque, Las palmeiras y el agua, Yuca e El desierto verde*); 2) etnologia dos habitantes, evidenciada em cinco títulos (*Costumbres pamues, Artesanía pamue, Balele, En las chozas de nipa, e Fernando Poo*); 3) fauna e fenômenos naturais, aspectos destacados em três títulos (*Los habitantes de la selva, Tornado, e En las playas de Ureka*); 4) saúde em área tropical, tema ao qual estão associados quatro títulos (*Los enfermos de Mikomeseng, Fiebre amarilla* – vencedora do Prêmio Nacional de Cinematografía –, *Médicos coloniales, e Tse tse* – também vencedora do Prêmio Nacional de Cinematografía); 5) trabalho dos missionários e educação colonial, principais assuntos de três títulos (*La gran cosecha* – segundo lugar no Prêmio Nacional de Curtas-metragens em 1946, *Misiones de Guinea, e Una cruz en la selva*); 6) desenvolvimento tecnológico colonial, tema priorizado em sete títulos (*Ingenieros del trópico, Bajo la lámpara del bosque, Al andar se hace camino, De la nipa al cemento, La técnica y la selva, El cayuco y la motonave, e El mapa de Guinea*); e 7) exaltação do poder militar espanhol em África, tema que tem associado a si apenas um título (*Al pie de las banderas*).

⁹ No original: “Había sido confiscada por el Patronato de Indígenas y, por tanto, gestionada para servir

Em geral, os filmes da produtora “se propuseram a documentar como funcionavam as instituições e a vida colonial, tratando de questões como o trabalho florestal, a gestão das fazendas, a vida e os costumes das aldeias indígenas, dos colonos e dos missionários”¹⁰ (BELLAS, 2021, p. 2; tradução nossa).

Como destacam Bayre e Valenciano-Mané, praticamente todos os documentários seguem uma narrativa linear: “começam com uma imagem da natureza (uma praia, o rio, a selva), passam a destacar o trabalho da civilização e terminam com a exaltação dos valores e símbolos coloniais (bandeiras, cruces)”¹¹ (BAYRE; VALENCIANO-MANÉ, 2009, p. 11; tradução nossa).

Apesar das exibições restritas ou inexistentes, as imagens fotografadas e filmadas pela Hemic Films na época foram utilizadas em reportagens do Noticiário Cinematográfico Espanhol, vulgo “NO-DO (acrônimo de ‘Noticiario y Documentales’) y Imágenes”¹² (BELLAS, 2021) e também na montagem de outros documentários na década de 1950 (ORTÍN; PEREIRÓ, 2010). Além disso, cenas dos documentários foram utilizadas em filmes coloniais de ficção sobre a Guiné Espanhola, como *Misión Blanca* (Juan de Orduña, 1946), *Obsesión* (Arturo Ruiz Castillo, 1947) e *A dos grados del Ecuador* (Ángel Vilches, 1953).

A partir de nossas análises, constatamos que essa utilização de imagens se dá nas ficções quando nelas há a intenção e necessidade de ambientar o local onde se passa a trama (Guiné Espanhola), valendo-se de imagens de florestas tropicais ou manifestações culturais de música e dança dos africanos como estereótipos facilmente assimiláveis e reconhecíveis do que são consideradas, na perspectiva dos colonizadores e exploradores europeus, “outras” e exóticas culturas colonizadas e de seus territórios.

A constatação da utilização direta de cenas dos filmes da Hemic Films em filmes coloniais de ficção permitiu confirmarmos nossa hipótese de que documentários de propaganda colonial mediaram representações das colônias e dos colonizados em diferentes filmes. As análises a seguir têm a intenção de perceber e traçar o caminho de

en las actividades coloniales, entre las que se encontraba la grabación de documentales” (RODRÍGUEZ, 2013, p. 76).

¹⁰ No original: “Se planteaban documentar cómo funcionaban las instituciones y la vida colonial, tratando temas como los trabajos forestales, el manejo de las fincas, la vida y costumbres de los poblados indígenas, de los colonos y misioneros”.

¹¹ No original: “Se abren con una imagen de la naturaleza, (una playa, el río, la selva), pasan a destacar la obra de civilización y acaban con la exaltación de valores y símbolos coloniales (banderas, cruces)”.

¹² Segundo Elena, entre os anos de 1943 e 1956, o governo ditatorial espanhol produziu “más de 4.500 metros de material sobre el norte de África [...] distribuido a lo largo de 112 reportajes diferentes” (2010, p. 92) para o chamado Noticiário Cinematográfico Espanhol. As reportagens do NO-DO e Imágenes “inciden logicamente en los consabidos planteamientos del cine colonial” (*op. cit.*, p. 92).

como isso se deu, considerando o contexto colonial quanto às relações raciais, de gênero e de trabalho e perspectivas feministas de cinema sobre o desejo de representação cinematográfica de corpos de mulheres com racialidades diferentes.

Trabalho, raça e gênero nos documentários

Para analisar as formas de representação de mulheres negras colonizadas e brancas colonas nos filmes em questão é preciso, antes, retomar a observação das relações sociais, raciais e de gênero na colônia.

Uma vez que a atividade de exploração territorial colonial foi regida por uma performatividade masculina ocidental patriarcal, que concebeu as viagens de exploração e colonização como prova de força, edificação e capacidade de domínio, a exploração territorial colonialista ganha, para diferentes pesquisadoras, um caráter sexista. Afinal, partindo do ponto de vista dos colonizadores e viajantes cinegrafistas, no processo colonial há quem “desbrava” e quem é “desbravado”; quem “adentra” e quem é “adentrado”; quem “desvela” e quem é “desvelado”; quem olha e quem é olhado; quem filma e quem é filmado durante as incursões em “territórios virgens” (SOLÍS, 2000; LUGONES, 2008; RODRÍGUEZ, 2013).

A partir dessa perspectiva, entendemos a necessidade de que os estudos sobre os discursos de racialização que justificaram os colonialismos caminharem junto aos recortes de gênero feitos pelo chamado feminismo decolonial¹³, campo para o qual

o sistema de gênero surge quando o discurso moderno colonizador estabelece a dicotomia fundadora colonial: a classificação entre o humano e o não humano. Como humano, o colonizador. Como não humanos, os nativos indígenas e africanos negros (HOLLANDA, 2020, p. 16).

Segundo Fanon (2008) e Kilomba (2019), a lógica da racialização e inferiorização de negros como justificativa para a exploração colonial seguia uma polarização entre a razão associada à cultura europeia branca e a emoção (vinculada ao físico e à sexualidade) associada às culturas africanas negras. Nesse sentido, a sociedade branca historicamente projetou e projeta nos negros e indígenas o que ela

¹³ Como explica Hollanda (2020), citando as autoras feministas decoloniais Maria Lugones e Oyèrónké Oyèwùmí, o chamado feminismo decolonial entende que os gêneros, da forma como os conhecemos, são uma “categoria criada pelo vocabulário colonial, e que não fazem propriamente parte das dinâmicas pré-coloniais” (HOLLANDA, 2020, p. 16).

tornou tabu em si mesma, garantindo, assim, uma percepção hierarquizada e positiva de si.

Em termos freudianos, os dois aspectos da ‘agressão’ e da ‘sexualidade’ categorizam a organização psicológica de um indivíduo. Na sociedade branca, no entanto, esses dois aspectos da ‘agressão’ e da ‘sexualidade’ têm sido reprimidos e rejeitados de forma massiva em outros grupos sociais. Tais processos de repressão e projeção permitem que o sujeito branco escape de sua historicidade de opressão e se construa como ‘civilizado’ e ‘decente’, enquanto ‘Outras/os’ raciais se tornam ‘incivilizadas/os’ (agressividade) e ‘selvagens’ (sexualidade) (KILOMBA, 2019, p. 78-79).

Segundo a feminista decolonial María Lugones, os medos sexuais dos colonizadores frente às culturas que passavam a conhecer contribuíram para a assimilação das sociedades colonizadas dentro da classificação sexual binária (homem-mulher) (LUGONES, 2008; RODRÍGUEZ, 2013); classificação “usada para destruir povos, cosmologias e comunidades em nome do Ocidente ‘civilizado’”¹⁴ (RODRÍGUEZ, 2013, p. 98; tradução nossa). Pensando sobre essa dinâmica, Rodríguez (2013) cita também os estudos da pesquisadora Anne McClintock sobre uma considerada “feminização” do território colonial ‘conquistado’/invadido pela masculinidade europeia (RODRÍGUEZ, 2013). Para McClintock, “o colonizador ‘sofre de angústias e medos do desconhecido’ que ‘assumem uma forma sexual, um medo a ser devorado sexualmente’”¹⁵ (MCCLINTOCK *apud* RODRÍGUEZ, 2013, p. 62; tradução nossa).

Como o caráter sexista, masculino e patriarcal-paternalista das colonizações se deu, em grande parte e sobretudo, nos colonialismos dos países ibéricos, os documentários coloniais da Hemic Films acabam por exaltar “o heroísmo dos atores do projeto colonial: o administrador colonial, o colono e o missionário”¹⁶ (RODRÍGUEZ, 2013, p. 110; tradução nossa).

No curta-metragem *Una cruz en la selva* (1946), por exemplo, é dado destaque às atividades dos missionários. Por meio da narração em *off*, suas ações na colônia são exaltadas como heróicas: “Lá vai o missionário, peregrino incansável por estas terras virgens [...] Espanhóis, católicos, honremos o trabalho do missionário porque é o mais

¹⁴ No original: “Usada para destroz ar pueblos, cosmologías y comunidades en nombre del Occidente ‘civilizado’”.

¹⁵ No original: “El colonizador ‘sufre de ansiedades y temores con respecto a lo incógnito’ que ‘toman una forma sexual, un miedo a ser devorado sexualmente’”.

¹⁶ No original: “La heroicidad de los actores del proyecto colonial: el administrador colonial, el colono y el misionero”.

sublime que um homem pode fazer”¹⁷ (RODRÍGUEZ, 2013, p. 110; tradução nossa). Já em filmes como *Al pie de las banderas*¹⁸ (1946) e *Bajo la lámpara del bosque* (1946) são mostrados os cotidianos de militares, administradores coloniais e engenheiros florestais.

Sendo assim, é registrada nos filmes uma evidente divisão de gênero e étnico-racial dos trabalhos na colônia. O que vemos nas imagens são colonos espanhóis em cargos de chefia, por muitas vezes vinculados a desempenhos intelectuais (engenheiros, médicos, geógrafos). Ao mesmo tempo, vemos homens negros colonizados com músculos aparentes fazendo trabalhos braçais e subalternizados, como: cortes de grandes troncos de árvores para a extração e exportação de madeira; abertura de estradas e construção de trilhos de trem; extração de produtos agrícolas, inclusive “escalando” árvores para isso; transporte de bagagens dos exploradores que adentram a selva e, até mesmo, o transporte de colonos em seus ombros para que estes não molhem os pés ao desembarcarem nas praias – como ocorre, por exemplo, em *El cayuco y la motonave* (1946) e em *Al andar se hace camino* (1946).

Também é possível ver os homens guineenses como: guardas coloniais junto ao exército (em *Al pie de las banderas*); trabalhadores fabris (em *La gran cosecha*, de 1946, e *Los olivares del Ecuador*, de 1946); capatazes de áreas de produção agrícola (em *El tropico huele a azahar*, de 1945); funcionários de laboratórios e/ou auxiliares cirúrgicos de colonos médicos (em *Médicos coloniales* e *Misiones de Guinea*, ambos de 1948); professores e padres (em *Misiones de Guinea*).

Isso mostra que, de maneira geral, nos filmes da Hermic Films, “a subproletarização do negro é naturalizada [...] como a hierarquia racial no sistema colonial”¹⁹ (RODRÍGUEZ, 2013, p. 81; tradução nossa). “Há apenas uma exceção em sua representação: quando se trata do 'professor nativo' e do missionário negro, que aparecem falando diante de outros guineenses (que não as mulheres guineenses) com autoridade”²⁰ (*op. cit.*, p. 81; tradução nossa).

A exploração da força física dos homens guineenses por meio do trabalho gratuito e obrigatório faz com que, ao lado dos colonos espanhóis, seus corpos e presenças tenham protagonismo nas imagens dos documentários da Hermic Films. Assim, as mulheres negras colonizadas e brancas colonas aparecem nos documentários

¹⁷ No original: “Allá va el misionero, peregrino incansable por estas tierras vírgenes [...] Españoles, católicos, honremos la labor del misionero porque es la más sublime que puede hacer un hombre”.

¹⁸ *Al pie de las banderas* está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PNxCamb8Qj0>. Acesso em: 12 fev. 2022.

¹⁹ No original: “La subproletarización de la persona de piel negra está naturalizada [...] como la jerarquía racial en el sistema colonial”.

²⁰ No original: “Sólo hay una excepción en su representación: cuando se trata del 'profesor nativo' y del misionero negro, a quienes se muestra hablando ante otros guineanos (que no guineanas) con autoridad”.



em posições também específicas. Elas são sempre coadjuvantes ou “acidentes” das imagens, que não parecem estar propriamente interessadas em tê-las como seu foco.

Nesse sentido, vemos nos documentários as mulheres guineenses: caminhando despretensiosamente enquanto seguram seus filhos bebês no colo ou amarrados com tecido junto aos seus corpos; carregando cestos ou baldes apoiados sobre a cabeça ou sobre as costas; pilando grãos em frente às suas cabanas/casas (como ocorre, por exemplo, nos filmes *Costumbres Pamues*, de 1945, e *Yuca*, de 1948); colhendo bananas, mandioca ou grãos de café (em *Yuca*, *Costumbres Pámues* e em *El desierto verde*, de 1946); fazendo adereços como pulseiras e colares (em *Fernando Poo*, de 1946); vendendo produtos no chão em feiras das cidades; trançando os cabelos umas das outras (em *El cayuco y la motonave*, *Fernando Poo* e *En las cosas de nipa*, de 1946); dançando seminuas nos *baleles* (bailes) (em *Balele*, de 1948); e preparando comida dentro de suas casas (também em *Yuca*).

Em outros momentos, as vemos realizando atividades impostas pelo colonialismo: retirando plantas das laterais de estradas de terra com o uso machadinhas (em *Al pie de las banderas*); servindo bebidas ou comidas aos colonos fora ou dentro de suas casas (em *Bajo de la lámpara del bosque*); e aprendendo, com as monjas (suas “pares de gênero”), a lavar roupa e a fazer comida de formas ocidentais (em *Misiones de Guinea*); além de, também junto às religiosas, cuidarem dos “infantes nativos” – bebês e crianças residentes de orfanatos – e adultos enfermos (também em *Misiones de Guinea*).

À luz da metodologia classificatória feita por Fernández-Fígares (2013), ao separar os documentários da Hemic Films em sete grupos temáticos, podemos dizer que existem ao menos dois grupos de filmes da “*Serie de Guinea Española*”²¹ que colocam, em algum momento ou durante todo o documentário, a mulher negra colonizada como foco das imagens. Isso ocorre em: (1) filmes nos quais as nativas são mostradas como parte ativa da força de trabalho braçal do colonialismo e também como parte ativa da força de trabalho cotidiana em suas próprias culturas, conforme os exemplos descritos acima; (2) documentários em que a narração em *off* e a própria câmera se atentam ao corpo físico dessas mulheres, seja por meio de comentários sobre sua aparência, sobretudo a apresentação de seus cabelos e penteados (em *Tornado* e

²¹ Com duração entre sete e 10 minutos cada, os filmes gravados pela Hemic Films entre 1944 e 1946 na então Guiné Espanhola foram agrupados em uma série intitulada “*Serie de Guinea Española*”. Acreditamos ser parte de uma série formada por conjunto de séries de filmes feitos em África pela produtora, do qual, segundo Rodríguez, “se han recuperado los 31 documentales [sobre a Guiné Espanhola] que se encuentran en la Filmoteca Española” (2013, p. 70). “De ellos, el documental con el número serial más alto es ‘El mapa de Guinea’, fichado con el n. 106” (*op. cit.*, p. 70).

En las chozas de nipa), ou por meio da atenção às suas movimentações enquanto dançam nos *baleles* – bailes realizados pelos membros da etnia guineense Fang ao ar livre e ao som de instrumentos percussivos –, que compõem frequentemente cenas desses filmes.

Já as mulheres brancas europeias são vistas nos filmes como acompanhantes de seus prováveis maridos em cenas que mostram momentos de lazer dos colonos em território africano. É o que ocorre, por exemplo, no início ficcional do documentário *En el trópico huele azahar* e em *Bajo la lámpara del bosque*. Elas também são vistas como aquelas que servem comida aos exploradores em meio à selva (como ocorre em *En las playas de Ureka*); como cientistas em laboratórios construídos na colônia (em *La técnica y la selva* e *Misiones de Guinea*); e, sobretudo, como monjas responsáveis pela catequização específica das mulheres guineenses e pelo cuidado de colonizados enfermos e crianças órfãs (em *Los enfermos de Likomeseng* e *Misiones de Guinea*).

Aqui, torna-se importante destacar que, ao mesmo tempo que sofriam discriminação de gênero para a realização de trabalhos historicamente direcionados às mulheres no Ocidente – como o cuidado com a saúde de infantes –, o compromisso com ensinamentos e ações religiosas e domésticas e a garantia de refeições e companhia para os homens colonos, as mulheres europeias que viviam e/ou atuavam na colônia eram simultaneamente colonizadoras. Ou seja, como identifica Rodríguez,

seus papéis como mulheres entravam em contradição com os privilégios da 'raça branca'. [...] Assim, as mulheres colonas foram colocadas em uma posição intermediária e ambígua, empregando a hierarquia colonial não apenas sobre as mulheres negras, mas também sobre os homens negros²² (RODRÍGUEZ, 2013, p. 102; tradução nossa).

Branças e colonas: desejos oficializados

A vida das colonas é evidenciada no documentário da Hemic Films *Misiones de Guinea* (1948) e também nos filmes de ficção *Obsesión* (Arturo Ruiz Castillo, 1947) e *Piedra de Toque* (Julio Buchs, 1963). A seguir, analisaremos essas obras.

O curta-metragem documental *Misiones de Guinea*²³ mostra que a educação das colonizadas africanas na então Guiné Espanhola era responsabilidade das monjas

²² No original: "Su rol como mujeres entraba en contradicción con los privilegios de la 'raza blanca'. [...] Así, las mujeres colonas se situaban en una posición intermedia y ambigua, tomando prestada la jerarquía colonial no sólo sobre las mujeres negras, sino también sobre los hombres negros".

²³ *Misiones de Guinea* está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=IsagkRgW3Sg>. Acesso em: 10 out. 2022.



claretianas²⁴. A narração em *off* explica, aos 5 minutos e 35 segundos, que as religiosas europeias “esforçam-se por melhorar a condição das mulheres [colonizadas], sempre subestimadas nos povos primitivos, ao mesmo tempo que se preocupam em adquirir uma educação que permitisse a elas [nativas colonizadas] redimir-se do seu destino sombrio”²⁵, em tradução nossa.

É evidente a reprodução, pelo narrador, de um discurso supostamente defensor da igualdade de gênero dentro de uma perspectiva patriarcal ocidental e colonialista. Afinal, sob esse discurso, vemos cenas em que as monjas europeias ensinam às mulheres guineenses não apenas a língua espanhola e os preceitos da religião católica, mas também atividades como lavar roupa e fazer comida à maneira das mulheres ocidentais europeias.

[...] enquanto mulheres guineenses são mostradas fazendo beicinho, passando roupa ou lavando roupa no rio, a narração em *off* enaltece que diante do desamparo de outros tempos, em que as mulheres nativas eram consideradas quase como escravas, elas, hoje, são alçadas à proteção e ao carinho de nossas altruístas religiosas, que vieram para dignificá-las e colocá-las na posição que lhes corresponde como companheiras do homem e criadoras da família. (RODRIGUEZ, 2013, p. 103; tradução nossa)²⁶.

Já os longas-metragens coloniais de ficção *Piedra de Toque*²⁷ e *Obsesión*²⁸ evidenciam que, em uma Guiné Espanhola onde a escassez de mulheres europeias

²⁴ Segundo Ortín e Pereiró (2006): “Las religiosas españolas tenían un papel, poco estudiado, en la gestión cotidiana de la sanidade y educación colonial. Como enfermeiras o gestoras del trabajo en las instalaciones médicas, orfanatos [...], escuelas rurales o guarderías, las monjas de María Inmaculada o las Concepcionistas atendían a los enfermos y cuidaban de los más pequeños huérfanos de Guinea”.

²⁵ No original: “Se afanan por mejorar la condición de la mujer [colonizada], siempre menospreciada en los pueblos primitivos, a la vez que se preocupan de que adquieran una educación que las permita redimirse de su oscuro destino”.

²⁶ No original: “[...] mientras se muestran imágenes de mujeres guineanas entre pucheros, planchando o limpiando la ropa en el río, suena la voz en *off* aplaudiendo que ‘frente al desamparo de otros tiempos, en que las mujeres eran consideradas casi como esclavas, se alza hoy la protección y el cariño de nuestras abnegadas religiosas, que han venido para dignificarlas y para colocarlas en el puesto que les corresponde como compañeras del hombre y creadoras de la familia’”.

²⁷ *Piedra de Toque* (Julio Buchs, 1963) contou com a fotografia de Manuel Hernández Sanjuán, sócio-fundador da Hemic Films, que foi o primeiro a registrar imagens coloridas da então Guiné Espanhola e o último a ser filmado na colônia antes de sua independência. Teve estreia no Cine Avenida de Madri, em 24 de fevereiro de 1964 (FERNÁNDEZ-FIGARES, 2013). A trama chama atenção também por uma diferenciada representação das relações entre negros colonizados e brancos colonos que, em diferentes cenas, chegam a desfrutar todos de um bem-estar material e a frequentar, juntos, festas em casinos – nas quais vemos, inclusive, mulheres negras nativas com trajes ocidentais e se divertindo (dançando, cantando etc.).

²⁸ *Obsesión* (Arturo Ruiz Castillo, 1947) estreou no Cine Avenida de Madri, em 18 de dezembro de 1947 (FERNÁNDEZ-FIGARES, 2013).



brancas foi uma realidade até o início de políticas para suas transferências à colônia a partir da década de 1940 (ORTÍN; PEREIRÓ, 2006; ELENA, 2010), o mencionado papel dessas mulheres como acompanhantes dos trabalhadores colonos parece ser, para eles e para os diretores dos filmes que os representaram, algo natural. Para além da origem europeia, a cor branca de suas peles é aqui destacada devido ao fato de o regime franquista ter defendido e instaurado na colônia políticas eugenistas contrárias às relações inter-raciais e, conseqüentemente, à miscigenação e à mestiçagem. “O chamado ‘Artigo Quinto’, que permitia a expulsão para a metrópole de colonos ‘indesejáveis’, era sistematicamente aplicado a todos aqueles que tentassem coabitar com africanas”²⁹ (ABAD, 1997, p. 25; tradução nossa).

Já os homens negros colonizados que se relacionavam com as poucas mulheres europeias brancas presentes na Guiné Espanhola chegavam a ser linchados. Em verdade, na prática, o “*Artículo Quinto*” se aplicava mais às mulheres colonas, como forma de garantir suas disponibilidades afetivo-sexuais aos colonos. Afinal, no colonialismo espanhol, “as mulheres [colonas] eram sujeitos passivos encarregados de procriar e manter a honra da ‘raça’; os homens eram os sujeitos ativos encarregados de colonizar e assim reforçar a virilidade e a vitalidade da nação”³⁰ (RODRÍGUEZ, 2013, p. 109; tradução nossa).

Assim, a aplicação do “*Artículo Quinto*” cumpria duas funções: “por um lado, indiretamente, a sexualidade negra foi reprimida; por outro, os colonos se protegiam do mito sexual do homem negro contra a possibilidade de perder suas mulheres”³¹ (RODRÍGUEZ, 2013, p. 63; tradução nossa).

Nesse sentido, torna-se importante a constatação de que, em praticamente todos os longas-metragens de ficção visionados em nossa pesquisa, os protagonistas são homens colonos brancos que desejam ou se relacionam com mulheres europeias também brancas residentes da metrópole ou da colônia. Quando esse protagonismo muda, são, no máximo, as mulheres brancas colonas que passam a ser as personagens centrais e desejadas – inclusive por nativos negros, como é insinuado no longa-metragem *Cristo Negro* (Ramón Torrado, 1963)³² – das estórias.

²⁹ No original: “El denominado ‘Artículo Quinto’, que permitia la expulsión hacia la metrópole de los colonos ‘indeseables’, fue sistematicamente aplicado a todos aquellos que pretendieron coabitar con africanas”.

³⁰ No original: “Las mujeres [colonas] eran sujetos pasivos encargados de procrear y mantener el honor de la ‘raza’; los hombres eran los sujetos activos encargados de colonizar y reforzar así la virilidad y vitalidad de la nación”.

³¹ No original: “Por un lado, indirectamente, se reprimía la sexualidad del negro; por otro, los colonos se protegían del mito sexual del negro frente a la posibilidad de perder a sus mujeres” (RODRÍGUEZ, 2013, p. 63).

³² *Cristo Negro* (Ramón Torrado, 1963) conta a história de um jovem africano, Mikoa, interpretado pelo ator cubano René Muñoz, que é educado por missionários espanhóis. Em meio a sua participação na Frente de Independência na então Guiné Espanhola, Mikoa anseia pela vingança do assassinato de

Tal percepção nos remete aos escritos de Laura Mulvey, expoente das teorias feministas do cinema³³, e de bell hooks (1992) ao responder às análises Mulvey. No texto “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”, escrito em 1975, Mulvey se vale da teoria psicanalítica para discorrer sobre a construção das imagens no cinema como resultado de prazeres visuais ativos/masculinos (do homem branco, acrescentamos) e passivos/femininos (da mulher branca, acrescentamos), herdados das relações sociais patriarcais que marcam o ocidente. hooks (1992) acrescenta a essa perspectiva crítica o olhar das mulheres negras para as imagens produzidas pelo cinema.

A partir das perspectivas de hooks (1992), Silva (2016) explica que enquanto o cinema, como resultado da visão patriarcal da sociedade, permitiu ao homem negro alguma identificação de olhar com o “poder falocêntrico” dos autores brancos, a “espectatorialidade” das mulheres negras foi marcada “[...] pela necessidade de criar formas de olhar e de [ter] prazer visual em um contexto que, desde os primórdios do cinema, nega o corpo feminino negro e consolida a mulher branca como passível de ser olhada e desejada” (SILVA, 2016, p. 73).

Mesmo sendo as mulheres oficialmente desejadas pelos protagonistas (e, muitas vezes, pela câmera) dos filmes coloniais espanhóis de ficção aqui considerados, as mulheres brancas europeias presentes nesses longas-metragens parecem estar ali em função das personagens masculinas; “estão ali para se apaixonar e, assim, ajudar a resgatar os colonos aventureiros que foram para a floresta esconder suas misérias”³⁴ (FERNÁNDEZ-FÍGARES *apud* ELENA, 2010, p. 186; tradução nossa).

Apesar de oficialmente desejadas, sendo mulheres, as personagens colonas são sujeitadas a violências de gênero aparentemente desencadeadas pelos desenganos, estresses e desgostos de seus companheiros, homens colonos brancos que, aos seus próprios olhos e costumes ocidentais, vivem e trabalham em uma

seu pai, realizado por um colono quando o protagonista ainda era criança. Após o crime, Mikoa foge do trabalho forçado ao qual ele e o pai eram submetidos e é encontrado em uma estrada por um homem espanhol e sua pequena filha, Mary. Eles são os responsáveis por deixar o garoto sob os cuidados de religiosos na colônia. Mary, no entanto, torna-se amiga e paixão de Mikoa, à qual o filme, sintomaticamente, não dá vazão. O longa-metragem é um dos poucos da cinematografia espanhola do período a representar resistência e enfrentamento explícitos por parte dos colonizados guineenses. *Cristo Negro* está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_hsdF6RDR0o&t=927s. Acesso em: 12 fev. 2022.

³³ Conceição de Maria Ferreira Silva explica que esse campo de estudos se vale de quadros teóricos estruturalistas, como a semiótica e a psicanálise, e “busca desmistificar as relações de poder, o desejo e prazer visual, a objetificação feminina e as estratégias narrativas e estéticas por meio das quais são veiculados valores e padrões de comportamento” (2016, p. 57-58). Entre os nomes de destaque do campo mencionados por Silva estão: bell hooks, Laura Mulvey, Manthia Diawara, Jane Gaines, Tania Modlesk, Mary Ann Doane, entre outras. Muitas dessas autoras têm artigos publicados no importante livro *Feminist Film Theory: a Reader* (Sue Thornham, 1999).

³⁴ No original: “Están allí para enamorar y así ayudar a redimirse a los descarriados aventureros que acudieron a la espesura del bosque a esconder sus miserias”.

realidade africana e colonial hostil. É o que acontece com as personagens mulheres europeias brancas nos filmes *Piedra de Toque* e *Obsesión*.

No caso deste último, o protagonista Víctor Sánchez (Alfredo Mayo), engenheiro responsável por administrar uma construção colonial em um pântano da Guiné Espanhola, agride verbalmente sua esposa, Mary (Mari Paz Molinero), em meio a picos de fúria devido aos “desafios” do trabalho e a um mal-entendido amoroso. A origem desse último motivo é a seguinte situação: “para combater o tédio e aconselhado por um amigo”³⁵ (FERNÁNDEZ-FÍGARES, 2003, p. 264, tradução nossa), Víctor, que vive e trabalha na Guiné Espanhola, escreve uma carta a Mary, mulher que ele não conhece e vive na metrópole. Ela envia ao colono “a foto de Lidia, uma amiga muito bonita, fazendo-o acreditar que se trata dela”³⁶ (FERNÁNDEZ-FÍGARES, 2003, p. 264; tradução nossa). Víctor, então, decide se casar com Mary, acreditando que ela é Lidia (Alicia Romay), uma mulher loira construída como atraente e a verdadeira responsável por enviar sua própria foto ao colono para ajudar Mary a conquistá-lo.

Quando Mary chega à colônia para viver com Víctor como sua esposa, ele percebe que foi enganado e cai em um desatino que se transforma em obsessão pela imagem de Lidia e também em desprezo por Mary. Assim, propõe à esposa que, dentro de dois meses, volte à Espanha e o deixe sozinho na Guiné. O desprezo é tamanho que, em termos narrativos, parece justificar a baixa autoestima de Mary, preocupada com uma aparência física que agrada o seu marido. A moça chega a proferir frases como: “eu sou uma mulher morena, insignificante e nada atraente”³⁷ e “te amo, Víctor; regressarei à Europa se não deseja me ver; compreendo que tenha se apaixonado por Lidia, ela é muito mais atraente”³⁸, em traduções nossas.

Em paralelo e em consonância com as percepções de Víctor, o filme adota um ponto de vista pejorativo com relação à vida na colônia e à cultura local. Ocorrem menções negativas aos colonizados africanos, como a frase “tenho a sensação de que não vou dominar esse maldito pântano; cada dia são maiores as dificuldades”³⁹ (tradução nossa), dita por Víctor, que fica doente e tem delírios devido ao “trabalho estressante” e à desilusão amorosa. O personagem também profere a expressão “condenados negros”, “quando os nativos se recusam a chegar perto de um lago

³⁵ No original: “Para combatir el aburrimiento y aconsejado por un amigo”.

³⁶ No original: “Ésta le envía la foto de Lidia, una amiga muy guapa, haciéndole creer que se trata de ella”.

³⁷ No original: “Yo soy una mujer morena, insignificante y poco atractiva”.

³⁸ No original: “Te quiero Víctor; regresaré a Europa si no quieres verme; tengo entendido que te enamoraste de Lidia, es mucho más atractiva”.

³⁹ No original: “Tengo la sensación de que no voy a dominar este maldito pantano; las dificultades son cada día mayores”.

pantanosos, alegando que aquilo é um tabu⁴⁰ (FERNÁNDEZ-FÍGARES, 2003, p. 264; tradução nossa).

O mal-estar do casal faz com que Mary, mulher oprimida e ao mesmo tempo com status de esposa colonizadora – ou seja, como mencionado anteriormente, passível de ser opressora em terras coloniais –, também tenha momentos de raiva quanto à sua estadia na colônia. “Todas as noites tocam seus malditos tambores”⁴¹ (tradução nossa), diz a moça, em meio aos difíceis dias vivendo com Víctor.

Remetendo às diferentes posições sociais (e de trabalho) às quais as colonizadas negras e colonos brancos eram colocadas na realidade colonial mostrada nos documentários da Hemic Films, está o fato de que, na casa em que moram, Mary tem como empregada doméstica uma mulher negra nativa de meia idade⁴² – personagem surpreendentemente interpretada por uma atriz branca fazendo *blackface*⁴³. Há uma cena em que Víctor e Mary estão sentados à mesa para jantar e são servidos pela empregada. Como parte do desprezo por Mary, o engenheiro trata a esposa de forma ríspida, dizendo que ela deve se sentar à mesa com seu marido. “Não é assim? Lembre-se que isso faz parte de suas obrigações. Até que passem os dois meses e você regresse à Europa, procure não esquecer de suas obrigações”⁴⁴ (tradução nossa), afirma Víctor. Como em outras cenas em que se sente ferida e exposta (frente aos negros) pelo marido, Mary acaba chorando.

O filme termina assumindo, de fato, o ponto de vista do protagonista; um ponto de vista narrativo entendido por nós como, simultaneamente, colonialista-patriarcal, machista e misógino (repulsa e aversão a mulheres), considerando a aversão que Víctor dirige à esposa na maior parte do tempo e o desprezo que ele faz a moça nutrir por si mesma em uma terra desconhecida. Nas cenas finais, Mary sai pela selva para procurar o marido em meio a uma tormenta. Ela acaba caindo e sendo engolida pelo pântano, o

⁴⁰ No original: “Cuando los indígenas se niegan a acercarse a un lago pantanoso, alegando que é un tabú”.

⁴¹ No original: “Todas las noches tocan sus malditos tambores”.

⁴² Tanto no filme *Obsesión* (Arturo Ruiz Castillo, 1947), quanto no filme *Lejos de África* (Cecilia Bartolomé, 1996) há a representação de mulheres negras colonizadas, de meia idade ou já senhoras, que são empregadas domésticas de colonos. Porém, mais do que meras serviçais, essas personagens remetem ao estereótipo das “mammies” negras que aparecem em antigos filmes estadunidenses e latino-americanos. Segundo Stam (2008) e Rodríguez (2013), esse estereótipo seria um desdobramento das imagens das mucamas e das amas de leite, escravizadas negras que trabalhavam nas casas grandes durante o colonialismo nas Américas. Para Gonzalez (2018), essas personagens históricas substituíram o papel cuidador das mães brancas das crianças filhas de senhores de escravos; aspecto que também associamos ao papel dessas personagens nos referidos filmes coloniais espanhóis.

⁴³ A prática do *blackface* consiste em pintar de negro os rostos e até os corpos de atores brancos, e foi usada historicamente para representar personagens negras de maneira jocosa e degradante no teatro, cinema e televisão. Teve início nos shows de menestréis nos Estados Unidos realizados entre as décadas de 1830 e 1890.

⁴⁴ No original: “¿No es así? Recuerda que esto es parte de tus obligaciones. Hasta que pasen dos meses y regreses a Europa, trata de no olvidar tus obligaciones”.

que pode ser entendido como metáfora da “colônia hostil” apresentada no filme. Victor avista a esposa no momento em que ela está sendo tragada pela lama. “Victor, me salva; Victor, me perdoa”⁴⁵ (tradução nossa), diz a moça, enquanto o engenheiro permanece parado e assustado, observando-a morrer.

A cena final do filme também é a que inicia o longa-metragem, num gesto de montagem que demonstra um roteiro cíclico e ao mesmo tempo premonitório ou determinista quanto à vida amargurada e ao destino trágico da principal personagem feminina do filme. Ela é inferiorizada e morta aparentemente devido ao desprezo, ao desatino amoroso e aos estresses de trabalho na colônia vividos pelo protagonista homem branco – o mesmo corpo protagonista do projeto colonial e dos nos documentários da Hermic Films –, com quem o filme realmente se preocupa emocionalmente.

Se pensarmos na feminilização das terras exploradas pelos colonos, conforme descrito por Solís (2000) e Rodríguez (2013), essas escolhas de roteiro permitem a leitura de que o próprio território colonial (como “mulher-mãe África”) também é construído como corpo, a reboque das necessidades pessoais (comerciais e emocionais) dos exploradores europeus. Ou seja, em *Obsesión*, o contexto e a cor local (em termos de território, cultura e corpos dos colonizados) são africanos coloniais, mas o centro e as motivações das tramas são intrinsecamente europeias, como as verdadeiras faces e interesses do colonialismo envernizados pelos discursos africanistas de *hispanialidad* e “hispanotropicalismo” (ABAD, 1997).

No filme, é perceptível que o mal-entendido amoroso que culmina em ações de violência psicológica voltadas à personagem Mary tem como origem “uma questão bem conhecida de todos os colonialistas da época, nomeadamente a enorme escassez de mulheres brancas na Guiné”⁴⁶ (FERNÁNDEZ-FÍGARES, 2013, p. 171; tradução nossa). Esse fator, irônica e sintomaticamente, também desencadeia ações machistas, violentas e fetichistas dos colonos voltadas às mulheres negras colonizadas, a saber “uma obsessão secreta, mas insistente, pelo sexo inter-racial”⁴⁷ (FERNÁNDEZ-FÍGARES, 2013, p. 171; tradução nossa); ações que também são representadas em outros longas-metragens coloniais espanhóis do período a serem analisados a seguir.

⁴⁵ No original: “Victor, sálvame; Victor, perdóname”.

⁴⁶ No original: “una cuestión bien conocida por todos los coloniales de la época, a saber la enorme escasez de mujeres blancas en Guinea”.

⁴⁷ No original: “una obsesión encubierta, pero insistente, por el sexo interracial”.

Negras e colonizadas: nudez e intercâmbios generalizantes

O curta-metragem documental *Balele* (1948), da Hermic Films, é muito interessante para analisar representação do corpo seminu das mulheres africanas negras nos documentários da produtora espanhola e em filmes coloniais ficcionais da época. Além disso, possibilita entender a incidência da censura do regime franquista em cenas de documentários de propaganda colonial consideradas vulgares.

No início de *Balele*, vemos imagens da selva e da costa da praia da então Guiné Espanhola, enquanto escutamos o som de tambores e de um coro de vozes. Em dado momento, a câmera mostra mãos tocando os tambores. Apenas homens da etnia Fang tocam. Passamos, então, a ver também imagens dos guineenses dançando ao ar livre e em círculo ao som da percussão. Eles vestem trajes tradicionais, como saias de palha e cocares feitos de folhas. As mulheres, bem como os homens, não usam nada para cobrir o tronco do corpo, deixando os seios à mostra.

À medida que o ritmo da música e a própria dança aceleram, as imagens dos corpos dançantes passam a ser sequenciadas de forma mais rápida, emulando um transe. Cortes ligeiros e sobreposições de imagens em transparência são usados para mostrar as mulheres negras africanas com os seios balançando enquanto tremem o corpo como forma de dança ao ritmo dos tambores.

Hernández Sanjuán relata que a nudez dos nativos africanos presentes em cenas dos documentários da Hermic Films chamou a atenção da censura do regime franquista. O cineasta afirma que as produções foram censuradas várias vezes. Na maioria delas, “a censura só queria tirar os planos que chamavam de 'imorais', aqueles em que as meninas nativas estavam com pouca roupa e tudo isso”⁴⁸ (ORTÍN; PEREIRÓ, 2006).

Essa maneira de mostrar os corpos seminus e dançantes das mulheres negras colonizadas pode ser associada a duas interpretações históricas sobre o contato e o enquadramento dos nativos pelos exploradores e colonizadores europeus, nesse caso espanhóis.

Segundo Solís (2000), a nudez dos corpos nativos foi percebida pelos colonizadores como principal característica de um suposto primitivismo tropical, que encontrou no corpo da mulher nativa um lugar privilegiado da relação nativo-natureza. A diferença com relação aos séculos XVI, XVII, XVIII é que, no colonialismo dos séculos XIX e XX, a nudez, sobretudo da mulher africana colonizada, torna-se fator de

⁴⁸ No original: “La censura sólo quería quitar los planos que ellos llamaban ‘inmorales’, los de las chicas nativas con poca ropa y todo eso”.



estranhamento, curiosidade e atenção passível de, agora, ser filmado por câmeras cinematográficas.

O erotismo das imagens é baseado na ênfase no contato oral, bem como na nudez. Mas, mais do que a nudez, é o espetáculo de cobrir e descobrir o corpo, o desejo do espectador ocidental de ver como está nu, que tematiza o corpo da mulher. Uma atividade que se realizada por mulheres brancas seria imediatamente rotulada como pornográfica (SOLÍS, 2000, p. 5-6)⁴⁹.

Nos documentários etnográficos dos anos 1930 e 1940, por exemplo, a nudez explícita da mulher colonizada é construída nas imagens em contraste com a humanidade da mulher branca europeia, vista como detentora de uma sensualidade não primitiva a ser preservada, e, conforme já mencionado neste artigo, como objeto a ser contrastado e protegido do homem colonizado, inferiorizado, infantilizado e hipersexualizado devido à sua racialização negra (SOLÍS, 2000).

O longa-metragem ficcional *Lejos de África* (Cecilia Bartolomé, 1996) evoca as percepções acima mencionadas sobre o corpo das mulheres negras colonizadas e brancas colonas. Construído a partir de recordações de Cecilia Bartolomé, que viveu na Guiné Espanhola devido ao trabalho de seu pai como colono *inspector de enseñanza* (FERNÁNDEZ-FÍGARES, 2003), o filme conta a história de amizade entre uma garota espanhola branca, Susana (Alicia Bogo), e uma guineense negra, Rita (Yanelis Bonifacio).

Segundo Fernández-Fígares (2003), *Lejos de África* teve de ser rodado em Cuba devido à “problemática situação” que a Guiné Equatorial vivia após a independência. A estratégia evidencia um intercâmbio de locações e figurações possível devido à extensão histórica e territorial das colonizações espanholas na América Latina e em África, regiões com pessoas negras falantes de espanhol que, apesar de abissais diferenças culturais, poderiam equivaler, ou melhor, ser homogeneizadas como corpos colonizados na frente das câmeras.

Há uma cena no filme que representa os *baleles* feitos pelos guineenses. Nela, vemos algumas mulheres africanas dançando com figurinos tradicionais parecidos com aqueles vistos no documentário *Balele*: saias, turbantes e seios à mostra. Alguns garotos

⁴⁹ No original: “El erotismo de las imágenes se funda en la enfatización de los contactos orales así como en la desnudez. Pero, más que la desnudez, es el espectáculo de cubrir y descubrir el cuerpo, el deseo del espectador occidental de comprobar cómo son desnudas, lo que tematiza el cuerpo de la mujer. Una actividad que si estuviera protagonizada por mujeres blancas sería inmediatamente tachada de pornográfica”.



européus olham atentamente para as “dançarinas”. Susana está presente na cena e os repreende, alegando que estão observando os seios das colonizadas. As crianças, então, justificam que, para elas, não havia problema no ato, uma vez que estavam olhando os peitos de “morenas”. “Mesmo que forem morenas ou brancas [não se pode]”⁵⁰ (tradução nossa), afirma Susana indignada.

A certa altura, colonizados membros da guarda civil colonial interpelam as africanas que fazem o *balele* em cortejo, dizendo que há uma ordem para que elas cubram suas “tetas tão feias”, usando sutiãs “que os homens brancos trouxeram”. Em seguida, vemos os guardas e as próprias africanas cobrindo os seios com as peças de lingerie. A cena remete a uma naturalização da curiosidade, da atração e da sexualização do olhar europeu, desde a infância, para o corpo nu ou seminu de mulheres africanas negras. Além disso, à luz do que escreveu Grada Kilomba (2019), exemplifica a repressão racial dos europeus para com os corpos em geral – os seus próprios entre eles – ao terem como objeto de atenção o corpo seminu das colonizadas; corpos fascinantes e ao mesmo tempo imorais a serem devidamente cobertos a partir também de assimilações colonialistas dos próprios africanos (FANON, 2008), vide as (re)ações dos guardas coloniais.

Em outra parte do filme, ainda em seu início, Rita está fazendo investigações pessoais e precoces, posto que ela ainda é uma adolescente, sobre os saberes religiosos ancestrais de sua família. Vemos a garota nua para a realização de um ritual em meio à selva. Ela é acompanhada e auxiliada pela amiga Susana, que vive na Guiné Espanhola devido à atuação profissional de seu pai como colono médico – um evidente espelhamento da biografia da diretora.

A certa altura, Susana é convidada por Rita para participar do ritual. Para tanto, a garota europeia também precisa tirar a roupa em frente à câmera. Enquanto já estamos vendo o corpo negro, adolescente e nu de Rita há alguns minutos na tela, Susana se despe de forma lenta e recatada. Quando finalmente está sem nada que cubra o seu tronco, suas mãos encobrem seus seios, não nos deixando vê-los nus.

Considerando a verossimilhança interna da obra, é possível perceber que a ação de Susana está em consonância com o fato de ela ser, na trama, uma jovem europeia não habituada a expor o corpo nu em meio à natureza, mesmo que apenas para a sua amiga africana de infância. Entretanto, também é possível analisar a escolha de direção da cena, destacando as diferenças nas históricas formas de tratar os corpos nus de mulheres – e garotas – negras africanas e colonizadas e brancas europeias e colonas. O respeito da câmera ao recato de Susana ao se despir pode ser entendido

⁵⁰ No original: “Aunque sean morenas o blancas [no se puede]”.



como uma naturalização da representação do corpo nu das nativas negras africanas em contraste com uma preservação do corpo-imagem da mulher europeia branca.

Outro exemplo significativo dessa dinâmica em filmes coloniais de ficção espanhóis é a representação da mulher europeia branca no longa-metragem *Bella, la salvaje* (Raúl Medina e Roberto Rey, 1953). A obra é uma comédia musical, com imagens em preto e branco, que, “segundo o modelo norte-americano de aventuras africanas, narra as aventuras de dois viajantes que se perdem em África e são capturados por uma tribo cujo chefe é uma bela mulher branca, que os salva da morte”⁵¹ (FERNÁNDEZ-FÍGARES, 2003, p. 266; tradução nossa).

O filme é uma coprodução espanhola e cubana. Sendo assim, bem como *Lejos de África*, foi filmado em Cuba, tendo cenas gravadas também na então Guiné Espanhola. Possivelmente devido à coprodução, *Bella, la salvaje* teve sua estreia no cinema Fausto de Cuba, em abril de 1953⁵², e mantém sua versão original preservada no ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica).

Em suas primeiras cenas, vemos dois exploradores espanhóis que vivem em Cuba caminhando pela selva africana guiados por um nativo. De repente, todos eles são capturados por africanos negros representados de forma estereotipada como primitivos, selvagens, assustadores e perigosos. Segundo Elena, as imagens rodadas na então Guiné Espanhola privilegiaram mostrar “autênticos indígenas [...] e limitaram-se a explorar os habituais truques do exotismo cinematográfico”⁵³ (2010, p. 166; tradução nossa).

A certa altura, os exploradores espanhóis são levados à tribo dos sequestradores, onde está acontecendo um *balele* como parte de um ritual em homenagem à mudança da Lua. Vemos na tela mulheres negras africanas dançando com figurinos tradicionais também parecidos com os que são mostrados no documentário *Balele*. Ao som de tabores e de um canto marcante que diz “zum, zum, zum, zum babaê”, elas dançam e são filmadas de forma também muito parecida com a que ocorre na produção da Hemic Films: tremem o corpo para acompanhar as batidas percussivas e, com saias de palha, cocares com folhas e troncos desnudos, balançam os seios em frente à câmera. A esse respeito, Elena escreve que o filme “não só

⁵¹ No original: “Siguiendo el modelo norteamericano de las aventuras africanas, narra la peripecia de dos viajeros que se pierden en el África y son capturados por una tribu cuyo jefe es una bellísima mujer blanca, que les salva de la muerte”.

⁵² Apenas dois anos depois, *Bella, la salvaje* (Raúl Medina e Roberto Rey, 1953) estreou na Espanha: em 24 de outubro de 1955 no Cine Rialto, de Barcelona, e, depois, em 9 de janeiro de 1956 no Cine Sol de Madri. *Bella, la salvaje* está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K-9-qm7b5Rc>. Acesso em: 12 fev. 2022.

⁵³ No original: “Autênticos indígenas [...] para limitarse a explotar las habituales bazas del exotismo cinematográfico”.



incorpora inúmeros estereótipos na história que conta [...], mas também, em sua iconografia, também incorpora, inusitadamente, mulheres nativas de peito nu⁵⁴ (2010, p. 166; tradução nossa).

Em dado momento, em meio ao *balele*, acontece a entrada triunfal da protagonista Bella (Blanquita Amaro) mulher europeia branca que, após se perder do pai colono, é criada pelos africanos, adquire seus costumes e é alçada a chefe da tripo porque tem a pele branca como a cultuada Lua.

A necessidade de fazer com que Bella se livre dos rudmentares costumes africanos que adquiriu, a dança tribal como principal deles, e se reencontre com sua verdadeira e civilizada origem cultural europeia é um dos pilares a movimentar a trama.

Em sua triunfal primeira aparição, a protagonista corre entre os negros africanos até chegar em uma espécie de coreto, onde passa a cantar em voz alta: “zum, zum, zum, zum babaê”. Ela desce da estrutura e segue dançando até as mulheres guineenses, todas negras, que, com os seios à mostra, dançam em círculo e em semi-círculo. A protagonista, então, posiciona-se no meio delas, passando a ser literalmente o centro (branco, como o contrastante satélite Lua) das atenções da própria cena e da câmera.

Em evidente oposição ao figurino das colonizadas negras que dançam ao seu redor e por vezes atrás dela, Bella usa colar e braceletes e veste uma tanga, um top e um cocar adornados com penas esvoaçantes, o que a destaca das demais mulheres. Ou seja, Bella tem os seios cobertos enquanto dança para a câmera tremendo os ombros e rebolando bastante.

Em diferentes momentos, a câmera se fixa nos quadris rebolantes da personagem. Para Elena, a movimentação de quadril da protagonista demonstra um “flagrante anacronismo de transformar supostas danças africanas em ritmos caribenhos convencionais⁵⁵ (2010, p. 166). Aspecto que pode ser analisado como mais uma evidência de uma generalização nas formas europeias de ver e representar povos colonizados da África e da América Latina em filmes coloniais ficcionais espanhóis.

O *close up* no ventre de Bella enquanto dança – a cena dura cerca de cinco minutos no filme – aponta para uma sexualização e objetificação de seu corpo, que, no entanto, se dá em contraste com as formas de representação e abjeção dos corpos das mulheres negras colonizadas mostradas na mesma sequência.

⁵⁴ No original: “No sólo incorpora numerosos estereotipos en la historia que narra [...], sino también en su iconografía – insólitamente, nativas con los pechos al aire”.

⁵⁵ No original: “Un flagrante anacronismo de convertir las supuestas danzas africanas en convencionales ritmos caribeños”.



Novamente, ao mesmo tempo que a mulher branca é sexualizada, ela é literal e diretamente encoberta/protegida de um julgamento moral que possa destitui-la da imagem casta da europeia branca a honrar e manter a raça dos colonizadores na colônia (RODRÍGUEZ, 2013). Para ser moralmente desejável pelos europeus do filme e pela própria câmera – lembremos dos escritos de Mulvey e bell hooks –, enquanto carrega em si atributos evidentemente tribais africanos, a protagonista da trama necessita ser branca ou tornada branca. E, ao ser uma “tribal africana-europeia branca” tem a nudez de seu corpo preservada mesmo quando está sendo objetificada sexualmente.

Em contraste, o nu verossímil das mulheres negras colonizadas, ou seja, baseado em como as guineenses viviam na realidade da colônia extra-ficção e na qual a ficção se inspira, é, mais uma vez, naturalizado. Assim, as mulheres negras colonizadas parecem ser transformadas em paisagem ou pano de fundo “humano-natural-autenticamente primitivo-negro-africano” (SOLÍS, 2000; ELENA, 2010) que ambienta o filme e reitera a visão exótica da realidade que circunda a protagonista e na qual ela vive.

Considerações finais

As análises dos filmes *Lejos de África* e *Bella, la salvaje* demonstram que o erotismo da feminilidade segundo o modelo racial e sexual dominante (SOLÍS, 2000) fez com que, em diferentes filmes coloniais, da ficção à não-ficção, a nudez fosse naturalizada para representar, de forma espetacular e ao mesmo tempo exótica, “autêntica” e sensual, mulheres negras colonizadas.

Tais representações se davam com base na materialidade das práticas culturais autóctones e na forma como os europeus viam e lidavam com essa realidade na ausência de mulheres europeias brancas, fazendo das colonizadas “símiles de ‘mujer’ en el terreno sexual exclusivamente”⁵⁶, e levando ao “estupro e ao concubinato delas com homens colonos”⁵⁷ (RODRÍGUEZ, 2013, p. 106; tradução nossa), como também evidenciam autores como Darcy Ribeiro (2006), bell hooks (1992) e Lélia Gonzalez (2018) quanto às relações sexuais inter-raciais nas colonizações das Américas.

No caso de *Bella, la salvaje*, por exemplo, podemos dizer que a trama mistura o desejo dos colonos (cineastas entre eles) pelas africanas negras “desnudas-Outras-só sexo” e o desejo pelas europeias brancas passíveis de serem esposas no contexto colonial. Porém, diferentemente do que seria possível para uma colonizada e também

⁵⁶ No original: “símiles de ‘mujer’ en el terreno sexual exclusivamente”.

⁵⁷ No original: “a la violación y el concubinato de estas con hombres colonos” (RODRÍGUEZ, 2013, p. 106).

para as mulheres negras ao longo da história do cinema (hooks, 1992), o protagonismo objetificante de Bella, que a faz ser foco dos desejos dos homens da trama e da própria câmera, se dá necessariamente pela sua racialidade branca.

Aqui, vale mencionar que o longa-metragem *Misión Blanca*⁵⁸ (Juan de Orduña, 1946) incorpora à sua trama o “desejo colonial” pela via do assédio sexual sofrido por uma colonizada. Porém, no filme, essa violência não é cometida por uma personagem que representa um trabalhador colono, mas sim por um ex-banqueiro espanhol, Miguel Miranda (Manuel Luna), que vai à Guiné Espanhola foragido após cometer um homicídio na metrópole.

Na colônia, Miguel adota o nome de Brisco, trabalha com negócios escusos e passa a explorar a mão-de-obra de uma família de guineenses que fica endividada com o próprio patrão. Como forma de tentar pagar a dívida, a família cede a Brisco os serviços domésticos gratuitos da filha Souka (Elva de Bethancourt). A jovem passa a ter suas ações dentro e fora do “trabalho” cerceadas pelo patrão. Na verdade, “Brisco deseja Souka, a negra, que Minoa ama” e “paralelamente ao desejo que sente pela negra, aflora em Brisco uma atitude de maltratar seus empregados negros”⁵⁹ (ELENA, 2010, p. 258-259; tradução nossa). Característica do personagem que pode ser lida como representação das formas europeias de lidar com corpo e a sexualidade daqueles construídos como seus outros raciais e culturais desde as colonizações, projetando sobre eles suas pulsões sexuais e também violentas (RODRÍGUEZ, 2013; FANON, 1998; KILOMBA, 2019).

A certa altura, Brisco é incisivo no assédio sexual dirigido à moça. Souka está servindo uma bebida alcoólica ao patrão como parte de seus serviços domésticos, quando ele passa a olhá-la com um olhar lascivo. O espanhol avança na direção da moça, a agarra violentamente e diz que ela tem de ser dele. A personagem do padre Javier (Julio Peña), que na verdade é o filho que Manuel/Brisco abandonou na metrópole ao fugir, chega na cena e impede que a violação de Souka aconteça.

Entre outras coisas, a intervenção do padre pode ser lida como reflexo da preocupação que os missionários tinham na realidade colonial com a subversão da proibição das relações sexuais inter-raciais. Afinal, como escreve Elena, os missionários

⁵⁸ Segundo Fernández-Figares, *Misión Blanca* (Juan de Orduña, 1946) estreou no “Cine Avenida [de Madrid] el 18 de Marzo de 1946 em una función de gala a la que asistieron miembros del Gobierno, relevantes figuras de la aristocracia, como los Infantes de Baviera, el Obispo de Madrid-Alcalá, el Obispo auxiliar de Madrid, gobernadores civil y militar, alcalde de Madrid, embajador de España em Italia, jefes de los organismos rectores del cine y el general Valdés Cavanilles. Le llovieron los premios: quinto premio del Sindicato Nacional del espectáculo, fue declarada de Interés nacional y el Círculo de Escritores Cinematográficos otorgó el premio especial a Manuel Luna. Se anunciaba como ‘una película española que emocionará el mundo’” (2013, p. 260).

⁵⁹ No original: “Brisco desea a Souka, la muchacha negra, a quien ama Minoa” e “paralelamente al deseo que siente por la muchacha negra aflora en Brisco sua actitud de maltratar a sus empleados negros”.



claretianos não viam esses “envolvimentos” com bons olhos e “denunciavam constantemente a ‘vida depravada’ dos colonos brancos, exigindo castidade e respeito pelas mulheres negras”⁶⁰ (2010, p. 178; tradução nossa).

Nesse sentido, chama a atenção a forma como Souka é construída e apresentada no filme. Ela é apresentada como bonita, com cabelos longos, ondulados e soltos, e com a pele muito mais clara do que as guineenes presentes nas imagens dos documentários da Hermic Films, por exemplo. A personagem habitualmente usa um vestido justo e curto como figurino, e, em diferentes momentos do filme, é enquadrada deitada em meio à natureza e sorrindo para o seu interlocutor, geralmente o seu noivo, Minoa (Jorge Mistral), que também tem pele clara, por vezes aparentando ser pintada de preto. Ambas as personagens são interpretadas por atores cubanos, sendo Souka interpretada pela atriz Elva de Bethancourt, descrita por Elena como dona de uma aparência “antes polinésia que africana” (2010, p. 180).

A escolha demonstra mais uma generalização nas formas europeias de ver e representar povos colonizados de África e da América Latina em filmes coloniais de ficção. Além disso, é como se, ao ser interpretada por uma atriz cubana negra de pele clara, ou seja, uma atriz de fenótipo caribenho, na verdade, Souka, como personagem africana negra desejada pelo “vilão”⁶¹ do filme, tivesse que ter atributos físicos “menos negróides” para ser vista como sexualmente atraente por Brisco e pela própria câmera-narrador. Um colorismo⁶² e uma espécie de *whitewashing*⁶³ que sugerem que quanto mais clara a personagem colonizada negra for (ou seja, novamente uma inclinação à valorização de mulheres de pele mais clara ou brancas), mais cinematograficamente atraente ela se torna.

A construção de Souka como uma mulher colonizada evidentemente atraente, na trama, também explicita uma incongruência narrativa: por um lado, a atração sexual de Brisco expressada como assédio é condenada ao ser impedida e rechaçada pelo padre Javier e pela narrativa, que não representa o violador como um trabalhador oficial da colônia e nem como uma pessoa de boa índole; por outro, a forma como o próprio filme constrói e mostra a beleza física de Souka parece coadunar ou justificar a possível

⁶⁰ No original: “Denunciaban constantemente la ‘vida depravada’ de los colonos blancos, exigiendo castidade y respeto para las mujeres negras”.

⁶¹ Segundo Elena: “Brisco encaja a la perfección em esse perfil de ‘explotador sin escrúpulos’, un finquero insensible a todo cuando no sea la explotación de su negocio, implacable com los indígenas y maltratador de las mujeres [...]” (2010, p. 176).

⁶² Conforme definição presente no site www.ancestralidades.org.br, “colorismo é um discurso que emerge em sociedades formadas pela experiência colonial e que são estruturadas pelo racismo enquanto forma de dominação e hierarquização de grupos, notadamente entre descendentes de africanos e indígenas. Neste quadro, o colorismo refere-se às hierarquizações baseadas no critério de cor e nas experiências inter e intraraciais, associado, em particular, aos processos de miscigenação e de embranquecimento social de uma dada nação”. Acesso em: 10 out. 2022.

⁶³ Ato de substituir um personagem originalmente negro por um personagem/pessoa/ator branco.



e subversiva – considerando as proibições coloniais oficiais – atração sexual por uma colonizada africana negra (de pele clara).

Ao representar essa atração na chave de uma tentação que leva à violação, o filme parece encontrar uma forma de fazer com que sua trama não seja defensora da vazão ao “*deseo colonial*” (ELENA, 2010) recriminada pelo regime franquista, que tem seu discurso missionário expressado diretamente na narração em *off* presente no início do longa-metragem (fazendo lembrar os moldes dos documentários a Hermic Films). Assim, em *Misión Blanca*, “é apresentada uma correlação entre a maldade de um colono e seu contato com as mulheres guineenses”⁶⁴ (RODRÍGUEZ, 2013, p. 105).

No fim, o que vemos em diferentes filmes coloniais são representações de mulheres negras africanas colonizadas que operam entre estereótipos extremos com base na forma como esses corpos eram vistos na realidade colonial: sob uma ótica racializante e sexista binária ocidental, em contraste, e ao mesmo tempo em paralelo, com a imagem das mulheres europeias brancas tidas como civilizadas, submissas e com *status* suficiente para serem alçadas a esposas – e, conseqüentemente, oficialmente desejadas – na colônia para honrar a metrópole.

A divisão maniqueísta do catolicismo entre o bem e o mal (pecado e confissão) e a visão racial da sociedade colonial (negro/branco) também serviram para rotular a sexualidade feminina colonizada como má. Quando se tratava da sexualidade da mulher negra, produzia-se uma tensão em decorrência da discriminação racista, projetada naquela tradição patriarcal segundo a qual a mulher só pode ser de duas maneiras: ou freira, mãe, esposa, virgem; ou prostituta, bruxa, má, pecadora. A mulher guineense teve de escolher entre a repressão católica que o franquismo colonial lhe sugeria como modelo de feminilidade ou a sexualidade pernicioso (que se relacionava com a sua determinação racial). (RODRÍGUEZ, 2013, p. 104-105)⁶⁵.

Esse tipo de percepção denuncia a ambígua relação de atração e repulsa pelo supostamente autêntico primitivismo das mulheres africanas negras colonizadas (*op. cit.*, p. 106), visto que muitos colonos mantinham assíduas relações sexuais com elas.

⁶⁴ No original: “Se presenta una correlación entre la maldad de un colono y su contacto con mujeres guineanas”.

⁶⁵ No original: “La división maniquea entre el bien y el mal del catolicismo (pecado y confesión) y la visión racial de la sociedad colonial (negro/blanco) servían también para marcar como malvada la sexualidad femenina colonizada. Cuando se trataba de considerar la sexualidad de la negra, se producía una tensión producto de la discriminación racista, proyectada en esa tradición patriarcal según la cual la mujer sólo puede ser de dos formas: o monja, madre, esposa, virgen; o prostituta, bruja, mala, pecadora. La mujer guineana había de escoger entre la represión católica que el franquismo colonial le sugería como modelo de feminidad o la sexualidad pernicioso (que se relacionaba con su determinación racial)”.



“A maioria, num clima mais descontraído do que o partido oficial, desculpou-se com a hierarquia colonial pela escassez de mulheres brancas, concluindo que, superado o ‘repugnância’ racial inicial, ‘no final acostuma-se’⁶⁶ (op. cit., p. 106).

É notória a necessidade de pensarmos sobre a dimensão do alcance dessas imagens cinematográficas coloniais (e *imagens-arquivo* sobre os corpos de colonizadores e colonizados construídas a partir delas), considerando os sabidos diferentes prêmios espanhóis recebidos pelos filmes coloniais de ficção e não-ficção à época de suas estreias, e a realização de estreias dos filmes coloniais de ficção aqui estudados em sessões especiais nos principais cinemas de Madri, capital da Espanha (FERNÁNDEZ-FÍGARES, 2003; ELENA, 2010), conforme destacado nas notas de rodapé ao longo deste artigo.

Referências bibliográficas

- ABAD, G. N. I. Mito Franquista y realidad de la colonización de Guinea española. *Estudios de Asia y África*, v. 32, n. 1, jan.-abr., 1997.
- BARRIENDOS, J. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. *Revista Epistemologias do Sul*, UNILA, v. 3, n. 1, 2019, p. 38-56.
- BAYRE, F.; VALENCIANO-MANÉ, A. Cuerpos naturales, mentes coloniales. Las imágenes de Hemic Films en la Guinea española. *Afro-Hispanic Review*, v. 28, n. 2, 2009, p. 245-268.
- BELLAS, C. De cómo mirarse en los espejos. FILMOTECA ESPAÑOLA. *Flores en la sombra*. [Espanha]: 2021. Disponível em: <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:4094e463-988c-4d7e-b7a0-21ddf74ceb78/los-espejos-del-bosque--de-manuel-hernandez-sanju-n---filmoteca-espanola.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2022.
- BORAU, J. L. *Diccionario del cine español*. Academia de Las Letras y Ciencias Cinematográficas de España. Madrid: Alianza Editorial, 1998. p. 243-244.
- CHILIDA, G. A. Discurso de la Espanialidad y política racial en la colonización de Guinea Equatorial durante durante el primer Franquismo. In: ARANZADI, J.; FELIU, P. M. (Orgs.). *Perspectivas antropológicas sobre Guinea Equatorial*. Madri: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013. p. 41-68.
- ELENA, A. *La llamada de África: Estudios sobre el cine español colonial*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2010.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Bahia: Edufba, 2008.

⁶⁶ No original: “La mayoría, en un ambiente más distendido que el oficialista, se excusaba ante la jerarquía colonial por la escasez de mujeres blancas, llegando a la conclusión de que, superado el ‘asco’ racial inicial, ‘al final te acostumbras’”.



FERNÁNDEZ-FÍGARES, M. D. *La colonización del imaginario: imágenes de África*. Granada: Universidad de Granada, 2003.

GOMES, T. Cinema e colonialismo na África: considerações sobre o cinema comercial francês e o cinema estatal britânico na África colonial. In: INTERPROGRAMAS DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO DA FACULDADE CÁSPER LÍBERO, 10, 2014. *Anais* [...]. São Paulo: 2014.

GONZALEZ, L. *Primavera para as Rosas Negras*. São Paulo: União dos Coletivos Pan-Africanistas (UCPA), 2018.

HOOKS, b. *Black Looks: Race and Representation*. South End Press, 1992.

KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LUGONES, M. Colonialidad y género. In: *Tabula Rasa*, n.9, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Bogotá, julio-diciembre 2008, p. 73-101.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTINO, E. Las fuentes abiertas de Guinea Ecuatorial o cómo descolonizar el archivo colonial. *Debats - Revista de cultura, poder i societat*, n. 123, 2014, p. 42-47.

MORETTIN, E. V. O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, jul.-dez., 2006, p. 189-201.

ORTÍN, P; PEREIRÓ, V. *Mbini: cazadores de imágenes en la Guinea colonial*. Barcelona: Altair/ We Are Here! Films, 2006.

QUEEN NWABASILI, M. *Construções de la mirada: representaciones de mujeres negras africanas y europeas blancas en películas coloniales de ficción y no ficción sobre Guinea Ecuatoria*. Dissertação (Mestrado em curadoria Cinematográfica) – Elías Querejeta zine Eskola, Espanha, 2022.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RODRÍGUEZ, M. C. *El Colonialismo Franquista em Guinea Equatorial – Uma leitura crítica en clave decolonial*. 2013. Dissertação (Mestrado em Claves del Mundo Contemporáneo) – Universidad de Granada, Espanha, 2013.

SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SILVA, C. *Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)*. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de Brasília (UNB), Brasília, 2016.

SOLÍS, C. V. Miradas sobre la otra mujer en el cine etnográfico. *A Gazeta de Antropologia*, n. 16, 2000, online. Disponível em: https://www.ugr.es/~pwlac/G16_07Cristina_Vega_Solis.html. Acesso em: 10 dez. 2022.



STAM, R. *Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. Dominando la colonia: cartografía forestal, negocio de la madera y apropiación del espacio en la antigua Guinea Continental española. *Scripta Nova - REVISTA ELECTRÓNICA DE GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES*, Universidad de Barcelona, núm. 525, v. 19, n. 525, 2015, p. 1-44.

Referências filmográficas

A DOS GRADOS DEL EQUADOR. Direção: Ángel Vilches. Produção: Espanha: Centro Films e Navarra Films, 1953. Ficção, 78 min, sonoro, P&B.

AL PIE DE LAS BANDERAS. Direção: Manuel Hernández Sanjuán. Produção: Madri: Hemic Films, 1946. Documentário, 9 min, sonoro, P&B, 16mm, digitalizado.

AL ANDAR SE HACE CAMINHO. Direção: Manuel Hernández Sanjuán. Produção: Madri: Hemic Films, 1946. Documentário, 9 min, sonoro, P&B, 16mm, digitalizado.

BAJO LA LÁMPARA DEL BOSQUE. Direção: Manuel Hernández Sanjuán. Produção: Madri: Hemic Films, 1946. Documentário, 10 min, sonoro, P&B, 16mm, digitalizado.

BALELE. Direção: Manuel Hernández Sanjuán. Produção: Madri: Hemic Films, 1946. Documentário, 8 min, sonoro, P&B, 16mm, digitalizado.

BELLA, LA SALVAJE. Direção: Raúl Medina e Roberto Rey. Produção: Espanha, Cuba: Hispamer Films e Producciones Salvador Behar, 1953. Ficção, 89 min, sonoro, P&B.

COSTUMBRES PAMUES. Direção: Manuel Hernández Sanjuán. Produção: Madri: Hemic Films, 1945. Documentário, 9 min, sonoro, P&B, 16mm, digitalizado.

CRISTO NEGRO. Direção: Ramón Torrado. Produção: Espanha: Copercines, 1963. Ficção, 81 min, sonoro, P&B.

EL CAYUCO Y LA MOTONAVE. Direção: Manuel Hernández Sanjuán. Produção: Madri: Hemic Films, 1946. Documentário, 9 min, sonoro, P&B, 16mm, digitalizado.

EL DESIERTO VERDE. Direção: Manuel Hernández Sanjuán. Produção: Madri: Hemic Films, 1946. Documentário, 9 min, sonoro, P&B, 16mm, digitalizado.

EL TROPICO HUELE A AZAHAR. Direção: Manuel Hernández Sanjuán. Produção: Madri: Hemic Films: 1945. Documentário, 9 min, sonoro, P&B, 16mm, digitalizado.

EN LAS CHOSAS DE NIPA. Direção: Manuel Hernández Sanjuán. Produção: Madri: Hemic Films: 1946. Documentário, 9 min, sonoro, P&B, 16mm, digitalizado.

FERNANDO POO. Direção: Manuel Hernández Sanjuán. Produção: Madri: Hemic Films: 1946. Documentário, 9 min, sonoro, P&B, 16mm, digitalizado.

LA GRAN COSECHA. Direção: Manuel Hernández Sanjuán. Produção: Madri: Hemic Films: 1946. Documentário, 9 min, sonoro, P&B, 16mm, digitalizado.



LEJOS DE ÁFRICA. Direção: Cecília Bartolomé. Produção: Espanha, Cuba: Cecília Bartolomé Producciones Cinematográficas; Marea Films Instituto Cubano del Arte e ICAIC, 1996. Ficção, 115 min, sonoro, colorido.

LOS OLIVARES DEL ECUADOR. Direção: Manuel Hernández Sanjuán. Produção: Madri: Hemic Films: 1946. Documentário, 11 min, sonoro, P&B, 16mm, digitalizado.

MÉDICOS COLONIALES. Direção: Manuel Hernández Sanjuán. Produção: Madri: Hemic Films: 1948. Documentário, 9 min, sonoro, P&B, 35mm, digitalizado.

MISIÓN BLANCA. Direção: Juan de Orduña. Produção: Espanha: Colonial AJE, 1946. Ficção, 88 min, sonoro, P&B.

MISIONES DE GUINEA. Direção: Manuel Hernández Sanjuán. Produção: Madri: Hemic Films: 1948. Documentário, 9 min, sonoro, P&B, 16mm, digitalizado.

OBSESIÓN. Direção: Arturo Ruiz Castillo. Produção: Espanha: Horizonte Films, 1947. Ficção, 83 min, sonoro, P&B.

PIEDRA DE TOQUE. Direção: Julio Buchs. Produção: Espanha: Asturias Films, 1963. Ficção, 102 min, sonoro, colorido.

UNA CRUZ EN LA SELVA. Direção: Manuel Hernández Sanjuán. Produção: Madri: Hemic Films: 1946. Documentário, 9 min, sonoro, P&B, 35mm, digitalizado.

YUCA. Direção: Manuel Hernández Sanjuán. Produção: Madri: Hemic Films: 1946. Documentário, 11 min, sonoro, P&B, 16mm, digitalizado.

Recebido em: 07/11/2022 | Aceito em: 26/12/2022