DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019311334

# DIFERENÇAS ENTRE REPRESENTAÇÕES DE MULHERES NEGRAS E MULHERES BRANCAS EM FILMES COLONIAIS ESPANHÓIS[1]

## *Diferencias entre representaciones de mujeres negras y mujeres blancas en películas coloniales españolas*

## Differences between representations of black women and white women in Spanish colonial films

Mariana Queen Nwabasili
*Universidade de São Paulo (USP, Brasil)*

1 Este artigo corresponde à versão textual da comunicação "Entre Europa, África y América Latina: representaciones de mujeres negras y blancas en el cine colonial español", apresentada no VII Congresso Internacional de Historia, Arte e Literatura no Cinema em Espanhol e em Português, evento científico realizado pela Faculdade de Geografia e Historia da Universidade de Salamanca, na Espanha, entre 22 e 24 de novembro de 2023. Além disso, é uma versão revisada e ampliada de "Entre Europa, África e América Latina: representações de mulheres negras e brancas em filmes coloniais espanhóis", artigo publicado originalmente no volume 11, n.º 2 (2022), da *Revista Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*.

Resumo: Neste artigo, são analisados filmes coloniais espanhóis de documentário e ficção realizados entre as entre as décadas de 1940 e 1990 nos quais ficam perceptíveis as seguintes conclusões de pesquisa: 1) as dinâmicas sociais, raciais, de gênero e de trabalho nas colônias mediaram culturalmente as formas de representação racial e de gênero em filmes coloniais espanhóis de ficção e documentário; 2) diferentes filmes coloniais espanhóis exploraram a aparência nua ou seminua das mulheres negras africanas colonizadas frente a um tratamento diferenciado direcionado aos corpos das mulheres brancas colonizadoras europeias.

Palavras-chave: filmes coloniais espanhóis; colonialismo espanhol; Hermic Films; mulher negra; raça; gênero.

Resumen: En este artículo, se analizan películas coloniales españolas de cine documental y de ficción realizadas entre las décadas de 1940 y 1990 en las cuales son perceptibles las siguientes conclusiones: 1) las dinámicas sociales, raciales, de género y de trabajo en las colonias mediaran culturalmente las formas de representación racial y de género en las películas coloniales españolas de ficción y de carácter documental; 2) diferentes películas coloniales españolas explotaron la apariencia desnuda o semidesnuda de las mujeres negras africanas colonizadas frente a un tratamiento distinto orientado a los cuerpos de las mujeres blancas colonizadoras europeas.

Palabras clave: películas coloniales españolas; colonialismo español; Hermic Films; mujer negra; raza; género.

Abstract: In this article, Spanish colonial documentary and fiction films made between the 1940s and 1990s are analyzed, in which the following research conclusions are noticeable: 1) social, racial, gender and work dynamics in the colonies mediated culturally the forms of racial and gender representation in Spanish colonial fiction and documentary films; 2) different Spanish colonial films explored the naked or semi-nude appearance of colonized black African women in the face of differentiated treatment directed at the bodies of white European colonizing women.

Keywords: spanish colonial films; Spanish colonialism; Hermic Films; black woman; race; gender.

## 1. Introdução

Entre 2020 e 2022, como estudante do Máster em Curadoria Cinematográfica da Elías Querejeta Zine Eskola, escola de cinema vinculada à Universidade do País Basco e ao Centro Internacional Tabakalera de Cultura Contemporânea, realizamos uma pesquisa que resultou no trabalho "Construções do olhar: representações de mulheres negras africanas e brancas europeias em filmes coloniais de ficção e não-ficção sobre a Guiné Equatorial".

Com base no estudo do colonialismo espanhol em África no século XX e na mobilização de conceitos como *colonialidade do ver* e *cinema colonial*, a pesquisa analisou a presença e representações de mulheres negras africanas e brancas europeias em filmes coloniais espanhóis de ficção e não-ficção realizados na (ou sobre) a antiga Guiné Espanhola, atual Guiné Equatorial, entre as décadas de 1940 e 1990.

Ao todo, foram analisados 40 curtas-metragens documentais de propaganda colonial realizados pela produtora espanhola Hermic Films nas décadas de 1940 e 1950, incluindo 31 curtas-metragens documentais de propaganda colonial que compõem a "Serie de Guinea Española"[2] da Hermic Films. Também foram analisados sete filmes coloniais de ficção que

2 Fernández-Fígares (2003) divide em sete grupos os 31 documentários da Hermic 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 floresta*, *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 Cinematografia –, *Médicos coloniales*, e *Tse tse* – também vencedora do Prêmio Nacional de Cinematografia); 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 floresta*); 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 floresta*, *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*).

estrearam nos circuitos comerciais da Espanha entre as décadas de 1940 e 1990; filmes que são mencionados nos estudos de Alberto Elena (2010) e Maria Fernández-Fígares (2003): *Misión Blanca* (Juan de Orduña, 1946); *Obsesión* (Arturo Ruiz Castillo, 1947); *Bella, la salvaje* (Raúl Medina e Roberto Rey, 1953); *A dos grados del Equador* (Ángel Vilches, 1953), *Piedra de Toque* (Julio Buchs, 1963); *Cristo Negro* (Ramón Torrado, 1963) e *Lejos de África* (Cecília Bartolomé, 1996).

Neste artigo, analisaremos filmes coloniais espanhóis de documentário e ficção nos quais ficam perceptíveis parte de nossas conclusões de pesquisa, como a percepção de que as dinâmicas sociais, raciais, de gênero e de trabalho nas colônias *mediaram* culturalmente as formas de representação racial e de gênero em filmes coloniais espanhóis de ficção e documentário. As obras a serem abordadas são os documentários curtas-metragens coloniais *Balele* (1948) e *En las chozas de nipa* (1946), e os filmes de ficção *Lejos de África* e *Bella, la salvaje*.

A análise dessas obras também deixa evidentes o seguinte ponto de conclusão: diferentes filmes coloniais espanhóis exploraram a aparência nua ou seminua das mulheres negras africanas colonizadas frente a um tratamento diferenciado direcionado aos corpos das mulheres brancas colonizadoras europeias.

Uma vez que o conceito de "colonialidade do ver" é fundamental para as análises feitas neste artigo, vale explica-lo desde já. Barriendos (2019) o define como 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. Tal dinâmica, segundo o autor, engloba também a construção daquilo de imagens-arquivo: "múltiplas representações sedimentadas umas sobre as outras, a partir das quais se conformam certa integridade hermenêutica e unidade icônica"; "signos disparadores de múltiplos imaginários subjacentes ou iconicidades complementares" (Barriendos, 2019, pp. 42-43).

## 2. Cinema colonial espanhol

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

A colonização espanhola da atual Guiné Equatorial se deu de 1900 até a independência do país em 1968[3]. Sendo uma das expressões discursivas de difusão do colonialismo espanhol, os documentários de propaganda colonial filmados na então Guiné Espanhola foram realizados pela produtora Hermic 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 IDEA (Instituto de Estudos Africanos).

A produtora foi criada em 1940/41 pelo fotojornalista espanhol Manuel Hernández Sanjuán e seu sócio italiano Lamberto Micangeli, ficando, posteriormente, sob encargo exclusivo de Sanjuán. Em novembro de 1944, o espanhol foi 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

3 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 (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).

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 território.

Durante as três décadas de seu funcionamento, a Hermic Films realizou cerca de 600 documentários, entre curtas e médias-metragens. Os 31 filmes que compõem a "Serie de Guinea Española" nunca chegaram a ser todos exibidos oficialmente na metrópole ou na colônia. Houve apenas uma apresentação pública de nove desses documentários em sessão realizada no Palacio de la Música de Madrid, em 22 de maio de 1946. O evento contou com uma "enorme plateia convidada" (Ortín e Pereiró, 2006) e foi parte de um ato propagandista do regime franquista.

Vale dizer que o próprio fato de alguns dos documentários da "Serie de Guinea Española", como *Balele*, *Fiebre amarilla* e *Tse tse*, terem sido premiados durante o regime franquista mostra que os filmes da Hermic Films devem ter sido vistos por uma variedade maior de espanhóis ao menos. Afinal, como nos conta Elena (2010), a "Hermic Films é a produtora de curtas-metragens que obteve maior número de premiações nos concursos anuais da União Nacional de Entretenimento" (Elena, 2010, p. 90).

Cenas dos documentários da Hermic Films foram utilizadas em reportagens do Noticiário Cinematográfico Espanhol, vulgo "NO-DO (acrônimo de 'Noticiario y Documentales' e Imágenes"[4]) (Bellas, 2021) e também na montagem de outros documentários na década de 1950 (Ortín e Pereiró, 2010).

Vale destacar também um intercâmbio ou um reaproveitamento de cenas em diferentes curtas da "Serie de la Guinea Española", levando a uma repetição de imagens entre os seguintes títulos: *Misiones de Guinea* (1948)

4 Segundo Elena, entre os anos de 1943 e 1956, o governo ditatorial espanhol produziu "mais de 4 500 metros de material sobre o norte de África (...) distribuído ao longo de 112 reportagens diferentes" (Elena, 2010, p. 92) para o chamado Noticiário Cinematográfico Espanhol. As reportagens do "NO-DO e Imágenes" "incidiram logicamente nas abordagens bem conhecidas do cinema colonial" (Elena, 2010, p. 92).

e *La siembra milagrosa* (1956); *Misiones de Guinea* (1948) e *La técnica y la floresta* (1945); *Costumbres pamues* (1945) e *El cayuco y la motonave* (1946); *Los espejos del bosque* (1945) e *En las chozas de nipa*.

Apesar das exibições restritas ou inexistentes, por meio do visionamento para nossa pesquisa, percebemos que cenas dos documentários feitos pela Hermic Films foram utilizadas diretamente em filmes ficcionais que chegaram ao circuito comercial espanhol, como *Misión Blanca*, *Obsesión* e *A dos grados del Equador*. Constatamos que *Misión Blanca* e *Obsesión*, por exemplo, utilizam imagens da floresta e de tempestades tropicais presentes no curta-metragem colonial *Tornado*.

A nosso ver, 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 cenas e práticas facilmente assimiláveis e reconhecíveis com relação ao que são consideradas, na perspectiva dos colonizadores e exploradores europeus, "outras" e exóticas culturas colonizadas e seus territórios. São reproduzidas cenas que mostram imagens de copas de árvores, do trabalho de extração de madeiras e dos nativos subindo em palmeiras, como aquelas presentes nos curtas-metragens *Maderas de Guinea*; *Los olivares del Ecuador*, *Los espejos del bosque*; *Las palmeras y el agua*; *El desierto verde* e *Al pie de las banderas*.

A constatação da utilização direta de cenas dos filmes da Hermic Films em filmes coloniais de ficção permitiu confirmarmos uma de nossas hipóteses de pesquisa: a de que não só as dinâmicas sociais, mas também os próprios documentários de propaganda colonial mediaram representações das colônias e dos colonizados em diferentes filmes ficcionais.

As análises a seguir têm a intenção de perceber e traçar o caminho de 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.

Aqui, também vale destacar que nossa principal referência para pensar o conceito de mediação é Jesus Martín-Barbero. O autor classifica seu conceito

específico de mediações culturais como "articulações entre práticas de comunicação" (Martín-Barbero, 1997, p. 17) relacionadas a movimentos e interações sociais. Em entrevista, Martín-Barbero explica um pouco melhor o conceito e sua criação:

> O que eu comecei a chamar de mediação eram aqueles espaços, aquelas formas de comunicação que estavam entre a pessoa que ouvia o rádio e o que era dito no rádio (...) Mediação significava que entre estímulo e resposta há um espesso espaço de crenças, costumes, sonhos, medos, tudo o que configura a cultura cotidiana (...) tentar medir a importância dos meios em si mesmos, sem levar em conta toda essa bagagem de mundo, da vida, da gente, é estar falsificando a vida para que caiba no modelo dos estudos dos meios (...) os meios influenciam, mas conforme o que as pessoas esperam deles, conforme o que elas pedem aos meios (Martín-Barbero, 2000, pp. 154-155).

A partir disso, 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 dinâmicas sociais e culturais apareçam. Mais do que isso, nossas marcas e dinâmicas sociais e culturais estruturam esses produtos midiáticos e são elementos que tornam esses produtos reconhecíveis, inteligíveis por nós mesmos.

## 3. Sexismo, sexualidade, trabalho e racismo na colônia

Para analisar as formas de representação de mulheres negras africanas e brancas europeias em filmes coloniais espanhóis de ficção e não-ficção, é preciso, antes, retornar à observação da composição e das dinâmicas sociais nas colônias.

Uma vez que a atividade de exploração territorial colonial ibérica 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 (Solís, 2000), a exploração territorial colonialista e a colonialidade do ver em meio a ela ganharam um caráter sexista. Sob essa perspectiva, e nos lembrando das reflexões de Anne McClintock sobre uma considerada "feminização" do território colonial "conquistado/invadido"

pela masculinidade europeia (Lugones, 2008; Rodríguez, 2013), Solís (2000) associa a exploração dos territórios coloniais a uma metáfora sexual. Afinal, partindo do ponto de vista dos colonizadores e viajantes cinegrafistas, no processo colonial há quem "desbrava" e quem é "desbravado"; quem "penetra" e quem é "penetrado"; quem "desvela" e quem é "desvelado"; quem olha e quem é olhado; quem filma e quem é filmado durante as incursões em "territórios virgens". Ainda segundo Solís (2000), a nudez dos corpos nativos foi percebida pelos exploradores coloniais como principal característica de um suposto primitivismo tropical, que encontrou no corpo da mulher nativa um lugar privilegiado da relação nativo-natureza.

Diferentemente do que aconteceu nos séculos XVI, XVII, XVIII, no colonialismo dos séculos XIX e XX essa nudez da mulher nativa se torna um fator de estranhamento, curiosidade e atenção[5] passível de ser, agora, captado por câmeras cinematográficas. Na figura do cinema etnográfico ou de exploradores e viajantes, "o colonialismo óptico (…) é concebido a partir do desejo de penetrar e revelar a essência do primitivismo para transformá-lo em espetáculo" (Solís, 2000, p. 6); um espetáculo simultaneamente de horror e atração para as audiências europeias acostumadas com a performatividade "recatada-coberta" das mulheres brancas.

> *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 (...) El discurso etnográfico presenta el cuerpo de la nativa como un objeto visual fascinante* (Solís, 2000, pp. 5-6).

5 Sobre a nudez dos e das indígenas percebida pelos europeus durante o colonialismo do século XVI, Barriendos escreve: "Em seu estudo sobre os índios brasileiros no pensamento de Montaigne, Carlo Ginzburg deu muitas pistas a esse respeito, que nos permitem entender como a modernidade atualizou uma tradição renascentista com a qual se correspondem, por um lado, uma forma de ver despida de qualquer artifício – explicitamente objetiva e não afetada – e, por outro lado, as formulações idílicas e retóricas de um homem natural, rústico e simples que prescinde do artifício da roupa (Ginzburg, 2006). O despir-se epistemológico do olhar "protoetnográfico" colonial encontraria sua correspondência retórica na idealização do nu e do silvestre 'bom florestagem' do Novo Mundo" (Barriendos, 2019, p. 49).

Nos documentários etnográficos dos anos 1930 e 1940 (Solís, 2000), por exemplo, a nudez explícita da "mulher-nativa-não-humana" 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 como objeto a ser contrastado e protegido do homem nativo, inferiorizado e infantilizado devido à sua racialização e ao mesmo tempo visto como selvagem, inclusive sexualmente.

Além disso, especificamente no caso do colonialismo espanhol na Guiné Equatorial, apesar do teor dos discursos de "hispanialidad", as relações raciais amistosas na colônia e na metrópole se apresentaram como uma falácia. É sabido, por exemplo, que o Estado espanhol franquista financiou projetos científicos e testes para confirmar a "limitada capacidade intelectual do negro" e a "inferioridade da capacidade intelectual do guineano" (Abad, 1997, p. 14), reiterando a crença em uma infantilização eterna dos negros africanos como supostamente incapazes de ter e usufruir, inclusive, de direitos jurídicos.

O regime franquista também defendeu e instaurou políticas eugenistas no território contrárias às relações interraciais e consequentemente à miscigenação e à mestiçagem. "O denominado 'Artículo Quinto', que permitiu a expulsão para a metrópole de colonos 'indesejáveis', foi sistematicamente aplicado a todos aqueles que tentaram coabitar com mulheres africanas" (Abad, 1997, p. 25). Já homens negros nativos que se relacionavam com as poucas mulheres brancas europeias presentes na colônia chegavam a ser linchados.

Na prática, o "Artículo Quinto" se aplicava mais às mulheres colonas. Nesse sentido, uma vez que as brancas europeias eram construídas em oposição à supostamente natural promiscuidade dos nativos e das nativas durante o colonialismo, a aplicação da lei cumpria duas funções: "por um lado, indiretamente, a sexualidade dos negros foi reprimida; por outro lado, os colonos se protegeram do mito sexual do homem negro [hiperssexualizado; agressivo; perigoso sexualmente] diante da possibilidade de perder suas mulheres" (Rodríguez, 2013, p. 63).

Todo esse cenário remonta ao que aconteceu em diferentes partes da América durante e depois do colonialismo português e espanhol a partir

do século XVI[6]: o baixo número de mulheres europeias na colônia, a percepção de que essas, sim, serviam para o matrimônio e a proibição da oficialização de relações interraciais criaram um ambiente em que se tornou mais comum a manutenção de relações estritamente promíscuas e sexuais com as mulheres indígenas e escravizadas negras.

O cineasta Hernández Sanjuán chegou a explicitar que, frente à específica falta de mulheres europeias nas colonias africanas, a partir da década de 1940, "promoveu-se a primeira imigração controlada de mulheres [brancas europeias] que casaram por procuração ou que chegaram à Guiné com os maridos". Isso significou uma mudança importante na vida urbana e também um novo impulso para o comércio e serviços" (Ortín e Pereiró, 2006, n.p).

Sobre tal realidade na então Guiné Espanhola, Abad (1997) escreve que muitas mulheres negras colonizadas foram percebidas e tratadas como concubinas ou prostitutas pelos colonos espanhóis.

> *Los blancos estabelecidos en Guinea consideraban el 'miningueo' (relaciones con prostitutas o semiprostitutas africanas) como uma de sus distracciones favoritas (...) Guinea llegó a considerarse el pais de 'Las 3 C': 'coño, coña y coñac' y la promiscuidad era tal que las enfermedades venéreas proliferaban entre los colonos (...) Los blancos mantenían contactos sexuales con muchas africanas (...) Así pues, aunque el mestizaje existía, no hubo matrimonios mixtos, y la mayor parte de los hijos mestizos no se legitimaba. Además, basándose em uma ética cristiano-burguesa se consideraba a las mujeres negras como 'excesivamente fáciles', y por lo*

6 Escrevi a respeito em minha dissertação de mestrado, defendida em 2015: "Discordando e complexificando a ideia de democracia racial decorrente da miscigenação brasileira que os estudos de Gilberto Freyre colocam como natural e positiva, Darcy Ribeiro (2006) problematiza as formas de relações sexuais dos senhores brancos com as escravizadas negras no Brasil Colonial. Tais relações se iniciaram devido à escassez de mulheres brancas/europeias em solos tropicais (Freyre, 2006). Para Ribeiro, as origens das relações sexuais interraciais no Brasil, considerando a relação entre homens brancos e mulheres negras e indígenas, mostram que o 'português de ontem e o brasileiro de classe dominante de hoje' diferenciam as suas relações sexuais de duas formas: uma considerando 'as relações dentro de seu círculo social' e outra considerando as relações 'para com gente das camadas mais pobres' (Ribeiro, 2006). Segundo o autor, esses casos se particularizam 'pela desenvoltura no estabelecimento de relações sexuais do homem com a mulher de condição social inferior movida pelo puro interesse sexual, geralmente despido de qualquer vínculo romântico', conferindo 'relações sexuais em circunstâncias desigualitárias' (Ribeiro, 2006)" (Nwabasili, 2015, p. 205).

> *tanto sólo apreciadas para el concubinato y no para el matrimonio (...) los hombres blancos se reservaban el monopólio sexual de las blancas, a la vez que se otorgaban el derecho de mantener reaciones con las negras* (Abad, 1997, pp. 25-26).

Ao mesmo tempo, Rodríguez ressalva que "o concubinato também poderia ser entendido como uma forma de autorrealização pessoal das mulheres negras no mundo limitado de oportunidades que o sistema colonial franquista lhes oferecia" (Rodríguez, 2013, p. 107). Ainda segundo Rodríguez, apesar dos colonos afirmarem o contrário, "enquanto a espanhola representava a honra, ela era a mãe e a 'respeitável'; a negra foi a conquistada, a amiguinha, a prostituta" (Rodríguez, 2013, p. 107).

> *En un documental reciente de Televisión Española podemos encontrar testimonios de antiguos colonos que atestiguan el uso de este término [mininga]. Uno insiste en el carácter "normal" que tenían las relaciones sexuales, intentando escapar de la denominación del acto como prostitución – algo que él mismo insinua –; mientras que otro comenta que esas relaciones eran "muy afectivas" porque se las trataba "como si fueran europeas": Allí había de todo. Las miningas existían, igual que aquí existen, pues… No era en el sentido de prostitución, allí la gente tenía sus amigas. Se las denominaba miningas, pero sin ánimo peyorativo, era el nombre normal que se utilizaba, y allí había relaciones sexuales como ocurre en cualquier sitio* (Rodríguez, 2013, p. 107).

Esse tipo de percepção denuncia a ambígua relação de atração e repulsa pelo suposto primitivismo das mulheres nativas colonizadas: "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'" (Rodríguez, 2013, p. 106).

Conforme ficará perceptível nas análises de filmes a seguir, esses tipos de relação histórica relegado às mulheres nativas não-brancas durante os colonialismos dos séculos XVI/XVI e XIX/XX parece ser mais um componente da colonialidade do ver com relação à forma como especificamente as Outras dos europeus, ou melhor, as Outras das europeias foram construídas e enxergadas historicamente.

> *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 (...) El discurso etnográfico presenta el cuerpo de la nativa como un objeto visual fascinante* (Solís, 2000, pp. 5-6).

Tais percepções estritamente sexuais e promíscuas relegadas aos corpos das nativas possivelmente sedimentaram significações e valores específicos sobre as mulheres negras e indígenas que foram – e são – refletidos e refratados em suas traduções e representações visuais e audiovisuais. Ou seja, mediaram as formas ordenadoras de ver e dar a ver tais corpos em circulação na realidade histórica e, consequentemente, nas traduções dessa realidade feitas por meio de diferentes sistemas de linguagem, o audiovisual cinematográfico entre eles.

Refletindo, a nosso ver, o caráter sexista, masculino e patriarcal-paternalista da colonização ibérica, "os documentários coloniais da Hermic Films exaltaram o heroísmo dos atores do projeto colonial: o administrador colonial, o colono e o missionário" (Rodríguez, 2013, p. 110). Sendo assim, é registrada nos filmes uma evidente divisão sexual e étnico-racial dos trabalhos na colônia.

Nos curtas-metragens documentais da Hermic Films, 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 floresta e, até mesmo, o transporte de colonos em seus ombros para que estes não molhem os pés ao desembarcarem nas praias – como é mostrado por exemplo, em *El cayuco y la motonave* (1946) e em *Al andar se hace camino* (1946).

Isso mostra que, de maneira geral, nos filmes da Hermic Films, "a subproletarização do negro é naturalizada (...) como a hierarquia racial

no sistema colonial" (Rodríguez, 2013, p. 81). Assim, 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.

Já as mulheres negras colonizadas e brancas colonas aparecem nos documentários em posições também específicas. Elas são sempre coadjuvantes ou "acidentes" das imagens, que não parecem estar propriamente interessadas em tê-las como seu foco. Especificamente quanto à divisão sexual de tarefas entre os guineenses, vemos nos documentários da Hermic Films as mulheres africanas: 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* e *Yuca*); colhendo bananas, mandioca ou grãos de café (em *Yuca*, *Costumbres Pámues* e em *El desierto verde*); fazendo adereços como pulseiras e colares (em *Fernando Poo*); 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 chozas de nipa*); dançando seminuas nos *baleles* (bailes realizados pelos membros da etnia guineense Fang ao ar livre e ao som de instrumentos percussivos) (em *Balele*); e preparando comida dentro de suas casas (também em *Yuca*).

Esse tipo de divisão sexual do trabalho entre guineenses remete às definições e contestações contemporâneas do chamado Feminismo Decolonial, conforme escreve Heloisa Buarque de Hollanda (2022), atualmente Heloisa Teixeira. Como explica a professora-pesquisadora, enquanto "grande parte da filosofia africana hoje, aqui representada por Oyèrónké Oyeùmí, rejeita, como [Maria] Lugones, a ideia de patriarcado como categoria transcultural válida, não reconhecendo o gênero como princípio organizador na sociedade iorubá pré-colonial" (Hollanda, 2022, p. 18), por exemplo, autoras como Rita Segato e Yuderkys Miñoso fazem um contraponto a isso. Estas defendem a ideia de que:

> havia a presença de certas nomenclaturas de gênero nas sociedades tribais afro-americanas, ou seja, reconhecem no período pré-colonial uma organização patriarcal, ainda que diferente da do sistema ocidental (...)

> Nessa perspectiva crítica, a posição relativa do poder masculino preexistente nas aldeias é ampliada a partir da colonização (Hollanda, 2022, p.18).

Nos documentários da Hermic Films também vemos as mulheres guineenses realizando atividades impostas a elas 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*).

## 4. Corpos (seminus) de negras e brancas nos filmes

À luz da metodologia classificatória feita por Fernández-Fígares (2003), ao separar os documentários da Hermic Films em sete grupos temáticos, podemos dizer que existem ao menos dois grupos de filmes da "Serie de Guinea Española" 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 *En las chozas de nipa*), ou por meio da atenção às suas movimentações enquanto dançam nos *baleles* (bailes), que frequentemente compõem cenas desses filmes.

No curta-metragem documental *En las chozas de nipa*, a câmera enquadra, individualmente, mulheres nativas com diferentes penteados. Uma a uma, as mulheres colonizadas são mostradas de perfil, de frente e costas para a câmera. Elas não sorriem ou interagem de fato com o aparato cinematográfica, que, ao enquadrá-las por todos os lados, parece, na verdade, cercá-las e querer dar vazão não apenas a um interesse etnográfico, mas também a uma exotificação e a um estranhamento com relação a esses "outros" corpos.

Isso fica evidente por meio da narração em *off* no documentário, que tece comentários pejorativos e racistas: "é verdade que as ideias indígenas sobre beleza diferem muito das nossas; digo isso pensando nos penteados que pretendem fazer as 'miningas' mais 'coquetas'; eram penteados estranhos, que só os homens de sua mesma raça podiam gostar", diz a voz de Santos Nuñez. Vale lembrarmos, como abordado anteriormente, que a expressão "mininga", que aparece no *off* era uma palavra proveniente da etnia Fang para designar "mulher" e foi utilizada pelos colonos como sinônimo de "prostituta" (Rodríguez, 2013, p. 107).

Ainda com relação aos documentários da Hermic Films que se atentaram ao corpo das mulheres guineenses está o curta-metragem *Balele*. Em seu início, vemos imagens da floresta e da costa da praia, 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 nativos africanos dançando ao ar livre e em círculo ao som da música de 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 na frente da câmera como forma de dança ao ritmo dos tambores.

Segundo Hernández Sanjuán, as cenas dos bailes atraiam muito a equipe de filmagem da Hermic Films, porque "davam um toque exótico aos filmes, nos quais essas cenas ficavam muito bem e tinham muito ritmo" (Ortín e Pereiró, 2006, n.p.). O cineasta relata que a nudez dos nativos africanos presentes em cenas dos documentários da Hermic Films chamou a atenção da censura do regime franquista: a "censura só queria retirar os planos que chamavam de 'imorais', os das meninas nativas com pouca roupa e tudo mais" (Ortín e Pereiró, 2006, n.p.). O próprio filme *Balele* foi censurado devido à forma de mostrar as mulheres negras colonizadas, como conta Henández Sanjuán:

> *Entonces les propuse a los censores que consultaran con unos misioneros especialistas en los indígenas de Guinea. Fui con los religiosos a la Dirección General de Cine para que les pidiera que dejasen todos aquellos planos porque la película perdería toda su fuerza sin aquellos planos y los desnudos no eran inmorales en absoluto. Como les dijeron los misioneros aquello era una cosa normal y natural en Guinea (...) Al final, les convencí y 'Balele' se pudo ver con el montaje bueno* (Ortín e Pereiró, 2006, n.p.).

A maneira como *Balele* mostra os corpos seminus e dançantes das mulheres negras colonizadas pode ser associada a duas interpretações históricas sobre o contato e enquadramento dos nativos pelos exploradores e colonizadores europeus, conforme abordado anteriormente, pensando nas mediações sociais e culturais para a realização dos filmes coloniais espanhóis. A partir do que escreve Rodríguez (2013), podemos entender as filmagens dos *baleles*/bailes em filmes coloniais de ficção e documentário como representações da "máxima expressão da vida primitiva". Já a partir do que escreve Solís (2000), podemos entender a atenção dada aos corpos seminus nas filmagens específicas de *Balele* como reflexo do que os exploradores/colonizadores europeus entendiam ser o mais privilegiado ou representativo da relação nativo-natureza; consequentemente, como reflexo do que os exploradores/colonizadores europeus entendiam ser as imagens mais atrativas, porque registravam nativos supostamente mais exóticos, primitivos e, portanto, passíveis de serem submetidos e civilizados.

Décadas depois da realização dos documentários da Hermic Films, o longa-metragem ficcional *Lejos de África*[7], que conta a história de amizade entre uma garota espanhola branca, Susana, e uma guineense negra, Rita, também evocou o nu dos corpos das mulheres africanas ao representar a dança de nativos africanos em uma cena que mostra comemorações populares nas ruas da Guiné Espanhola representada no filme.

7 O filme foi construído a partir de recordações de Cecilia Bartolomé, que viveu na então Guiné Espanhola devido ao trabalho do pai como colono "Inspector de Enseñanza". "Casi treinta años después de haber dejado la colonia, la realizadora se plantea llevar al cine sus vivencias, con la intención de dar a conocer una etapa olvidada de la vida española" (Fernández-Fígares, 2003, p. 273).

Aqui vale destacar que, 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 em um filme ficcional.

Na mencionada cena de comemorações populares presente no filme, algumas mulheres guineenses estão dançando com figurinos tradicionais parecidos com os que vemos em *Balele*: saias, turbantes e seios à mostra. Cerca de três garotos europeus brancos olham atentamente para as "dançarinas". Susana, presente na cena, os repreende, dizendo que eles estão observando os seios das nativas. 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]", afirma Susana indignada.

A certa altura, guardas civis guineenses interpelam as africanas que fazem o *balele*/baile em cortejo, dizendo que há uma ordem para que elas cubram suas "tatas tão feias", usando sutiãs "que os homens brancos trouxeram". Em seguida, vemos os guardas e as próprias nativas cobrindo os seios com as peças de lingerie.

As cenas evidenciam, simultaneamente, a naturalização desrespeitosa dos europeus para com o corpo nu das nativas desde que eles são crianças, a repressão civilizadora dos europeus frente ao corpo nu das mulheres negras colonizadas, entendido como exótico, fascinante e ao mesmo tempo imoral, e as assimilações colonialistas entre os próprios africanos colonizados (Fanon, 1998) ao serem destacadas as ações dos guardas coloniais.

Em outra cena, ainda na primeira fase da trama, ou seja, no início do filme, 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 floresta. Ela é acompanhada e auxiliada pela amiga Susana, que vive na Guiné Espanhola devido à atuação profissional de seu pai como colono

médico. A certa altura, Susana é a convida por Rita para participar do ritual. Consequentemente, a garota europeia também precisa tirar a roupa em frente à câmera. No entanto, 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 passam a cobrir seus seios.

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 na forma de tratar os corpos nus de cada uma das personagens, à luz das mediações sociais e culturais para a realização de filmes estabelecidas a partir de diferentes relações que colonizadores europeus tiveram com as corporeidades de mulheres negras africanas e brancas europeias ao longo dos colonialismos. Em *Lejos de África*, o respeito da câmera ao recato de Susana ao se despir pode ser entendido como uma naturalização da representação do corpo nu das nativas negras africanas – naturalização dada desde os filmes coloniais documentais da Hermic Films – em contraste com uma preservação do corpo-imagem da mulher europeia branca.

Outro exemplo significativo dessa dinâmica é a representação da mulher europeia branca no longa-metragem *Bella, la salvaje*[8], comédia musical, com imagens em preto e branco, que, "seguindo o modelo estadunidense de aventuras africanas, narra as aventuras de dois viajantes que se perdem em África e são capturados por uma tribo cuja líder é uma bela mulher branca, que os salva da morte" (Fernández-Fígares, 2003, p. 266). Nas primeiras cenas do filme, vemos dois exploradores espanhóis que vivem e vêm de Cuba caminham pela floresta da Guiné Espanhola

8 Com versão original preservada no Arquivo da Cinemateca de Cuba no ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), o filme é uma uma co-produção espanhola e cubana. Teve estreia no cine Fausto de Cuba em 27 de abril de 1953. A estreia na Espanha ocorreu dois anos depois, no dia 24 de outubro de 1955 no cine Rialto, de Barcelona, e, depois, em 9 de janeiro de 1956 no cine Sol de Madri. Entre as cartelas de abertura do filme, há uma que diz "expressamos nuestro agradecimento a las autoridades civiles y militares de Guinea Española (África) asi como (...) a las tribus pamues, bujeras y combes por su colaboración en esta película".

guiados por um guineense. De repente, todos eles são capturados por africanos negros representados de forma estereotipada como primitivos e selvagens. Segundo Elena (2010), as imagens rodadas na então Guiné Espanhola privilegiaram mostrar "autênticos indígenas [sic] e as cenas de suas cidades, para se limitarem a explorar os recursos habituais do exotismo cinematográfico" (Elena, 2010, p. 166).

No filme, os exploradores são levados à tribo dos sequestradores, onde está acontecendo um *balele*/baile como parte de um ritual em homenagem à mudança da Lua. Em seguida, vemos na tela, mais uma vez, mulheres negras nativas dançando com figurinos tradicionais parecidos com os que são mostrados no curta-metragem documental *Balele*. Ao som de tambores 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 Hermic 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. Ainda segundo Elena (2010), o filme "não só incorpora numerosos estereótipos na história que conta (...), mas também na sua iconografia – invulgarmente, nativos com seios nus" (Elena, 2010, p. 166).

Em dado momento, em meio ao *balele*/baile, acontece a entrada triunfal da protagonista Bella, mulher europeia branca que, após se perder do pai colono, é criada pelos guineenses, 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 rudimentares 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 que movimenta a trama.

Em sua triunfal entrada em cena, Bella corre entre os nativos até chegar em uma espécie de coreto, onde para e canta em voz alta: "zum, zum, zum, zum babaê". Ela desce da estrutura e segue dançando até as mulheres guineenses, que, com os seios à mostra, dançam em círculo e semicírculo. A protagonista, então, posiciona-se no meio delas, passando a ser literalmente o centro (branco, como o contrastante satélite cultuado Lua) das atenções da própria cena e da câmera.

Em evidente aposição ao figurino das africanas 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 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 (2010), a movimentação corporal de Bella demonstra um "anacronismo flagrante de conversão de supostas danças africanas em ritmos caribenhos convencionais" (Elena, 2010, p. 166), o que possivelmente aponta para mais uma generalização nas formas europeias, especificamente espanholas, de ver e representar ao longo da história povos colonizados pela Espanha em África e no Caribe.

O *close up* no ventre de Bella enquanto ela rebola – a dança da protagonista dura cerca de cinco minutos no filme – evidencia a existência de 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 guineenses no longa-metragem. Ao mesmo tempo que a mulher branca é sexualizada, ela é diretamente (em comparação com as mulheres africanas negras no quadro) encoberta/protegida de um julgo moral que a destituiria da imagem casta da europeia. Assim, *Bella, la salvage* mistura o desejo dos colonos (cineastas entre eles) pelas nativas (Elena, 2010) "desnudas-Outras-só sexo" e pelas europeias passíveis de serem esposas. Porém, diferentemente do que seria possível para uma guineense colonizada, 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 e sua origem europeia.

Em outras palavras, para ser moralmente desejável pelos europeus do filme e pela própria câmera, enquanto carrega em si atributos evidentemente tribais africanos, a protagonista da trama necessita ser branca, ou tornada branca, e europeia. E, ao ser uma "tribal africana-europeia branca" tem a nudez de seu corpo preservada mesmo quando está sendo sexualmente objetificada. Em contraste, o nu verossímil das mulheres negras nativas, ou seja, baseado em como os nativos viviam na realidade da colônia extra-ficção, é, mais uma vez, naturalizado, fazendo com que, devido a atribuições morais e raciais quanto ao nu deste corpo específico, as mulheres negras colonizadas se tornem, na verdade, abjeto das imagens. Elas até parecem ser transformadas em paisagem ou pano de fundo "humano-natural-autêntico-

negro-africano" que ambienta o filme e reitera a visão exótica da realidade que circunda a protagonista e na qual ela vive.

## 5. Considerações finais

Essas análises exemplares dos filmes *Balele*; *En las chozas de nipa*; *Lejos de África* e *Bella, la salvage* 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 gratuita fosse naturalizada para representar, de forma espetacular e ao mesmo tempo exótica, autenticamente primitiva e sensual, mulheres negras e indígenas colonizadas.

Tais representações se davam com base na materialidade das práticas culturais nativas e na forma como os europeus viam e lidavam com essa realidade na ausência de mulheres europeias brancas, fazendo das colonizadas "sinônimos de 'mulher' no terreno sexual exclusivamente", e levando à "violação e ao concubinato delas junto a homens colonos" (Rodríguez, 2013, p. 106), como também evidenciam autoras como Bell Hooks (1990) e Lélia Gonzalez (2019) quanto às relações sexuais interraciais nas colonizações das Américas.

Essa mesma nudez gratuita e "natural-naturalizada" foi evitada como recurso de representação de mulheres europeias brancas, porque, nesse caso, a conotação pornográfica da imagem de um corpo de mulher nu não poderia ser relegada a essas mulheres, que eram inferiorizadas na cultura ocidental com relação aos homens, mas, simultaneamente, entendidas, no caso da então Guiné Espanhola, como "representantes de la 'raza blanca' en la sociedad colonial*", posto que "*la posición social y colonial de los hombres blancos se entendía através de ellas" (Rodríguez, 2013, p. 102). Afinal, no colonialismo espanhol, as mulheres brancas europeias "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" (Rodríguez, 2013, p. 109).

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 simultaneamente como inferiores aos homens colonos, mas, frente aos africanos, usufruindo do status de colonizadoras[9] e, frente às mulheres guineenses, superiores e passíveis de serem alçadas a esposas dos colonizadores.

## Referências

Abad, G. N. I. (1997). Mito Franquista y realidad de la colonizacion de Guinea espanola. *Estudios de Asia y Africa*, *32*(1), 9-30.

Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Revista Nómadas*, n.º 35, 13-29.

Barriendos, J. (2019). A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. *Revista Epistemologias do Sul*, *3*(1), 38-56.

Bellas, C. (2021). De cómo mirarse en los espejos. *Flores en la sombra*. Filmoteca Española. Recuperado em 13 de fevereiro de 2022, de https://n9.cl/64ywy.

Borau, J. L. (1998). *Diccionario del cine español. Academia de Las Letras y Ciencias Cinematográficas de España*. Madrid: Alianza Editorial.

Chilida, G. A. (2013). Discurso de la Espanialidad y política racial en la colonización de Guinea Equatorial durante durante el primer Franquismo. In J. Aranzadi; P. M. Feliu. (Orgs.). *Perspectivas antropológicas sobre Guinea Equatorial*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Fernández-Fígares, M. D. (2003). *La colonización del imaginario: imágenes de África*. Granada: Universidad de Granada.

9 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 (propriamente crianças e também colonos doentes), o compromisso com ensinamentos e ações religiosas e domésticas, a educação formal de mulheres nativas e a garantia de refeições e companhia para os homens exploradores, as mulheres europeias brancas que viviam e/ou atuavam na colônia eram simultaneamente colonizadoras. Ou seja, como identifica Rodríguez (2013), "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" (Rodríguez, 2013, p. 102). A posição ambígua da mulher europeia branca colonizadora como simultaneamente oprimida e opressora em meio ao cotidiano do colonialismo patriarcal-paternalista é evidenciada no documentário da Hermic Films *Misiones de Guinea*, e também nos filmes de ficção *Obsesión* (Arturo Ruiz Castillo, 1947) e *Piedra de Toque* (Julio Buchs, 1963).

*Elena, A. (2010). La llamada de África: Estudios sobre el cine español colonial*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

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

Hollanda, H. B. (Org.). (2020). *Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Hooks, B. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. South End Press.

Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, n.º 9, 73-101.

Martín-Barbero, J. (1997). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Martín-Barbero, J. (2000). Comunicação e mediações culturais. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, *23*(1), 151-163.

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

Ortín, P & Pereiró, V. (2006). *Mbini: cazadores de imágenes en la Guinea colonial*. Barcelona: Altaïr/ We Are Here! Films.

Queen Nwabasili, M. (2017). *As Xicas da Silva de João Felício dos Santos e Cacá Diegues: traduções e leituras da imagem da mulher negra brasileira*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Rodríguez, M. C. (2013). *El Colonialismo Franquista em Guinea Equatorial – Uma lectura crítica en clave decolonial*. Dissertação de Mestrado. Universidad de Granada, Espanha.

Santos, C. T. & Santos, P. M. (2016). Cinema e sociologia: crítica e decolonização da imagem. *Revista Perspectiva Sociológica*, n.º 18, 3-12.

Solís, C. V. (2000). Miradas sobre la otra mujer en el cine etnográfico. *A Gazeta de Antropologia*, n.º 16. Recuperado em 13 fevereiro de 2022, de https://www.ugr.es/~pwlac/G16_07Cristina_Vega_Solis.html.

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