

Em busca do Pai Branco: Filmando a Ilha de Fogo no Cinema de Pedro Costa e Leão Lopes

“Amor é um fogo que arde sem se ver”
(CAMÕES, Luís de)

Em meados da década noventa, dois cineastas muito diferentes, embora ambos falantes de língua portuguesa, dirigiram-se à Ilha vulcânica de Fogo no arquipélago de Cabo Verde para realizarem longas-metragens. *Casa de Lava* saiu em 1994 da mão do português Pedro Costa e *Ilhéu de Contenda* marcou em 1995 a estreia em longa metragem do cineasta cabo-verdiano Leão Lopes. Entre as possibilidades múltiplas de comparação oferecidas por estas duas obras o que me interessa especificamente na análise que pretendo aqui realizar é, até que ponto a consciência política do poder da paternidade branca na história colonial desta Ilha vem a ser discutida e assumida nestes dois filmes. Os dois são, a seu modo ‘adaptações’. Lopes inspirou-se no romance *Ilhéu de Contenda* por Henrique Teixeira de Sousa (escrito em 1974 e publicado 1978), e Pedro Costa afirma ter baseado *Casa de Lava*, muito livremente, no filme clássico e fundador do género gótico, *I Walked with a Zombie* rodado a preto e branco em 1943 por Jacques Tourneur and Val Lewton. Ao mesmo tempo, *Casa de Lava* também contém outras referências intertextuais, bastante claras, embora menos reconhecidas pelo próprio realizador, nomeadamente o filme francês e também clássico de horror gótico, *Les Yeux sans Visage* (1960) de George Franju, já que a estrela do filme francês, Edith Scob, desempenha o papel de Edith Teixeira, no filme de Costa, reiterando em grande medida, não só o papel de Jessica Holland, a mulher “zombie” no filme de Tourneur, mas também o mesmo papel etéreo e fantasmagórico, que interpretou para Franju em 1960. *O Caderno* ou Scrapbook que editou em 2013, dezanove anos depois da estreia do filme, evidencia muito mais abertamente esta inspiração de Franju, na escolha de Scob, (único membro do elenco que não é luso-falante nativo).

Neste sentido, Costa representa o cenário pós-colonial da vida actual, e emigrante em Cabo Verde, mas sempre olhando para trás, aproveitando e subvertendo, com teor claramente anti-racista, um modelo altamente colonial, já que a própria figura do *Zombie*, tanto na ficção como no cinema de Hollywood, tem as suas raízes etnográficas e históricas no medo branco do escravo negro libertado, e também no receio anglo-saxão, da miscigenação.ⁱ O filme *I Walked with a Zombie* de Jacques Tourneur, inspirou-se a seu turno no romance novecentista de Charlotte Brontë, *Jane Eyre* e nos relatórios pseudo-etnográficos de Inez Wallace, as primeiras escritas a documentarem casos “verdadeiros” de *Zombie-ismo*, que apareceram no *American Weekly* nos anos quarenta.ⁱⁱ Como é que Costa consegue, então, “virar” estes antecedentes racistas contra uma história tão nefasta de colonialismo e escravidão?

Num contraste notável, Leão Lopes (seguindo Teixeira de Sousa, embora Lopes transponha o período exacto do seu filme para o final do império, na véspera da luta pela independência) representa um cenário colonial, a Ilha de Fogo nos últimos anos do regime imperial, em 1963/4, mas sempre olhando para frente e prevendo o ressurgimento do poder Africano e de uma nova burguesia mestiça, enquanto o antigo morgadio, a família Medina de Veigas, está numa fase de declínio mortal. Ambos os cenários cinemáticos centram-se, afinal, na ausência, na falha, na desconstrução da paternidade branca. Mas, para Pedro Costa esta falta de paternidade significa um problema, um sintoma e uma patologia, é um ponto final. Para Leão Lopes é uma oportunidade, um possível augúrio de bem, ou ao menos, representa um ponto de interrogação. Costa, retrata uma instância de pânico pós-marxista (e, como veremos

adiante, um medo incipiente que o homem pós-colonial português seja um miscigenado incurável?). Afinal, a “ausência” mais notável e verdadeira na história colonial de Cabo Verde, terá sido, de facto, a ausência da mãe/esposa branca, não do pai branco, daí a necessidade demográfica da miscegenação.

Mais ciente desta realidade histórica, e mais votado a uma cinematografia (neo) realista, Leão Lopes, ao seu turno, apresenta várias hipóteses para transformar e rever um patriarcado branco cujo poder histórico no império português vêm a ser muito mais assumido e por isso, argumentamos, mais mutável. Mas antes de analisar este assunto, cabe-nos destrinçar quais são os modelos para estas representações da mulher branca, e como é que estas vêm a ser imiscuídos na figuração cinemática do zombie, que tem as raízes racistas, na história da escravidão negra.

Como já constatámos, os protótipos para as mulheres brancas e “zombificadas” de Costa, devem algo aos antecedentes pioneiros de Jacques Tourneur e George Franju. Em relação à tradição “zombie” em geral, Kyle William Bishop nota que, “the creation and (mis) use of zombie is the perfect realization of the imperialist, hegemonic model: those in power (or rather, those who have power, such as the voodoo priest) can enslave and conquer others” (BISHOP, 2010). Conforme a crítica Americana Edna Aizenberg, o filme de Jacques Tourneur, *I walked with a Zombie*, destaca-se especificamente, por ter transformado o paradigma clássico de cinema Zombie, “transposing the zombie from enslaved black victim vitiated by white colonization to virginal white victim menaced by black erotic rites” (AIZENBERG, 1999, p. 462). É, de facto, a mulher branca, Jessica Holland, a esposa do amo da plantação, que é o “Zombie” epónimo do filme em vez do ex-escravo, e mestre Voodoo, o “houngan” chamado Carrefour (encruzilhada). Jessica fica “zombificada” a pedido da sua própria sogra, Mrs Rand, que tenta empregar a feitiçaria do Carrefour, para neutralizar a paixão adúltera da nora para o seu cunhado. Também foi motivada pela necessidade de se apropriar deste poder indígena quando lhe morreu o marido, deixando-a viúva e sem autoridade (fálca) para mandar na Ilha. Tendo hipnotizado Jessica, Carrefour rouba-lhe a consciência e penetra-lhe o braço com agulhas, num acto de posse sexual metonímica e bastante óbvia, assim inter-articulando o medo de vingança e revolta anti-colonial pelo escravo negro, com o receio da sexualidade incontrolável da mulher branca, e da hibridéz interracial, num contexto tropical.

Esta transposição, escravo negro/esposa branca, também subjaz à narrativa complicada e nada linear de *A Casa de Lava*, já que Pedro Costa substitui o trabalhador negro, Leão, com a mulher branca, multiplicando esta única mulher “zombie” de Tourneur em várias. Não lhe interessa muito afinal o destino de Leão, que fica inconsciente para a maioria do filme, após a sua queda do andaime em Lisboa. O que temos em *Casa de Lava*, poderíamos argumentar, são três mulheres brancas que exibem traços de “zombificação” nas instâncias de lhes faltarem qualquer “consciência” activa. A enfermeira portuguesa Mariana viaja para Cabo Verde por razões pessoais bastante ofuscadas, e implicitamente, sexuais, além do pretexto superficial de “cuidar de Leão”, como lhe manda o médico no hospital Santa Maria. Antes da partida de Mariana, vemo-la a cuidar de uma velhinha branca, agonizante, e misteriosamente “viciada”, implantando já nas primeiras cenas do filme, quase sem comentário nem diálogo, a ideia do olhar feminino como sendo um olhar perverso, perigoso e meio-morto, metáfora *par excellence* para uma sexualidade feminina branca que risca desenfrear-se no mundo tropical, se não for suprimida. Passados cinco minutos do filme, a velhinha branca e sem nome morre, num estilo bastante gótico, agarrando o cabelo de Mariana com os seus dedos cheios de sangue. Este olhar morto da velha inaugura figurativamente a viagem (neo-colonial?) de Mariana para Fogo, e ao longo do resto do filme, Mariana vê-se condenada a fitar a distância,

a desmaiar, a perder a consciência e a adormecer repetidas vezes sem motivo contextual como estivesse, ela também, meia-morta e “zombificada”. A terceira mulher branca do filme é a Edith Teixeira (representada, como já referimos, pela francesa veterana do ecrã, Édith Scob) que Mariana conhece pela primeira vez em Cabo Verde.

É no começo da história “propriamente dita”, que a enfermeira Mariana viaja para a ilha de Fogo na sua capacidade profissional, acompanhando Leão que fica, como num estado comatosa durante a maioria do filme. Mariana, por enquanto, percorre a ilha de Fogo dando “Socorro” aos habitantes nativos com medicina ocidental e tentando resolver o “mistério” que envolve os laços familiares de Leão que parece não ter família para quem ela o poderia entregar. É este o mistério gótico e sem nexos que constitui o fio principal do filme.

Nestes percursos, Mariana aproveita a sua estada na Ilha para ir em busca da uma “identidade” existencial. Quase ao longo do filme inteiro, usa o mesmo vestido curto e vermelho (com batom vermelho a condizer) a cor ninfomania *par excellence*, e em várias cenas fica estereotipada eroticamente, a fazer amor nas praias vulcânicas, embora ao mesmo tempo fique estranhamente fria e sem paixão, uma europeia típica e arrogante, numa missão (falhada ou não assumida?) de auto-descobrimto que só corresponde afinal à sua infantilização progressiva. Nas tradições estabelecidas da falácia patética, a sua relação íntima com a paisagem vulcânica como pano de fundo, seca, desertificada e também vermelha (como o vestido que Mariana despe só quase no final do filme) nos remete para uma segunda fonte de influência cinematográfica, muitas vezes citada por Costa, o *Stromboli* de Roberto Rossellini (1950) e as várias alegorias existenciais onde figuram ilhas desertas e montanhas vulcânicas no cinema italiano da pós-guerra em geral (MELBYE, 2010, pp. 87-93). Falando deste fenómeno no cinema italiano dos anos cinquenta, e relacionando as alegorias de paisagem, directamente com uma crise profunda de fé religiosa, Melbye afirma que:

The spiritual aspect of this allegorical impulse eventually evaporated into a kind of existential disillusion. In other words, faith had diminished enough at this point to make room for pessimism and doubt. Because the notion of divinity had already been projected inward, the fundamental question of divinity was also internalized, becoming a form of self-doubt. At this point, landscape allegory transformed into an ideological “wasteland” where it had previously been a bountiful paradise. This once fertile landscape of the mind “dried up” and became an inhospitable desert, populated only by the “rubble” of traditional cultural values (MELBYE, 2010, p. 87).

Embora a perda da ‘fé’ aqui tenha mais a ver com o fim do sonho Marxista, pós-25 de Abril e no período Cavaquista, do que o fim da religiosidade, pós-segunda guerra mundial, mesmo assim deixa um vazio existencial por exprimir e encher. As muitas justaposições visuais e os cortes rápidos que interrompem qualquer fluxo narrativo em *Casa de Lava*, e impedem qualquer clausura lógica, servem aliás para frisar as ligações sexuais e históricas que existem entre Mariana e Edith Teixeira, a segunda “velhinha branca” no filme que tem, por acaso, a mesma idade que a velha morta no hospital Santa Maria. Conforme descobre Mariana, Edith é ex-amante de um certo Vicente Bento Águas, preso político e resistente contra o regime Salazarista que morreu em Tarrafal em 1962. Tendo seguido o seu amante para o exílio, Edith ficou na ilha após a sua morte, aprendendo a língua crioula, e vivendo da pensão de reforma do seu ex-amante, que lhe é paga cada mês do metrópole. Ganhando a sua vida assim literalmente de um “fantasma”, Edith consegue pagar as suas dívidas aos vizinhos indígenas, que não têm opção senão aguardar com paciência o pagamento mensal desta cota. Aproveitando esta posição de supremacia económica, Edith tornou-se um “poder neo-imperialista”, que controla os fluxos de emigração na Ilha.

Ao mesmo tempo a representação física de Edith neste filme, sempre vestida de branco, e de pele extremamente pálida, os olhos azuis a fitar sem ver, nos remete constantemente para o seu papel mais conhecido no filme clássico de 1960, realizado por Georges Franju, *Les Yeux sans Visage*, adaptado de um romance de Jean Redon. Neste filme, Dr. Génessier um cirurgião Parisiense e malvado, (perito em “heterografting” ou seja em transplantações de tecido humano) concluía-se com sua secretária, Louise, para “roubar” por excisão as caras de mulheres bonitas com olhos azuis, cujas caras se parecem à da sua filha loura e outrora bonita Christiane (Edith Scob), que ele guarda encarcerada numa casa gótica nos subúrbios de Paris, já que ela acabou mutilada num acidente que tinha sido culpa do pai. As operações têm pouco êxito já que a cara branquíssima e “perfeita” que Christiane recebe cada vez, começa logo a degenerar-se, e a cicatrizar-se, com a pele branca ficando cada vez mais escura. Farta de aturar em vão estas experiências cruéis, e tendo dó tanto das outras mulheres vítimas, como dos cães que o pai guarda acorrentados na cave, para sujeitar a testes científicos, Christiane liberta a última vítima, mata Louise, e finalmente provoca a morte do pai, libertando os cães que o perseguem e matam, rasgando-lhe a cara num gesto óbvio de justiça poética. Tendo fugido afinal da opressão edipiana do pai, e saindo da casa com a cara mascarada, com vestido branco e luminosíssimo, Christiane carrega uma lanterna e uma pomba branca, assim incarnando uma representação bastante convencional da paz.

Embora Pedro Costa não refira a influência deste filme, com a mesma insistência que *I Walked with a Zombie*, as referências intertextuais vêm-se frisadas muito explicitamente não só na presença no ecrã de Edith Scob (a Christiane de Franju), mas também na semelhança física entre a representação estética de Christiane (sans visage) e a de Edith, o papel desempenhado por Edith Scob. Este parentesco destaca-se ainda mais nas fotografias e “stills” de Scob que Pedro Costa tirou do filme para integrar no seu *Caderno / Scrapbook de Casa de Lava* (2013) documentando em fotos, pinturas abstractas, textos e recortes jornalísticos, a realização e as inspirações de *Casa de Lava*. Nesta obra retrospectiva, justapõe várias imagens de Scob em *Les Yeux sans Visage*, com ‘stills’ de *Casa Lava*, representando mulheres crioulas de Cabo Verde, muitas vezes em paralelo com Scob, na mesma postura, assim realçando a importância de Scob/Christiane para representar no seu filme, a brancura idealizada “postiça”, pura invenção do racismo científico da medicina ocidental.

Outras imagens aparecem no caderno, *Casa de Lava*, como se fossem sobreexpostas propositadamente, para “manchar” e escurecer a pele de Scob, e assemelhando-a à pele das mulheres crioulas de Cabo Verde, representadas na mesma página. Pedro Costa até faz retocar as imagens de Scob no filme de Franju, e exagera o cabelo acrescentando mais camadas de tinta amarela muito vívida para evocarem “screen prints” no estilo de Warhol. Vista assim, a brancura idealizada do racismo científico do regime nazi, evocada por Franju, torna-se uma construção fantasiada, relativa, perversa e não-absoluta, um projecto artístico/estético que responsabiliza também o artista-realizador. Deparamo-nos aqui com uma estética de pânico moral em relação à brancura reificada e o embranquecimento descontrolado. Em relação a brancura, o filme, *Les Yeux sans Visage*, tem vários subtextos e permite várias leituras possíveis que têm importância para a nossa análise de Costa.

O pesadelo da ocupação Nazi de Paris ainda era relativamente recente em 1960 e o filme denuncia a insânia de um racismo científico obcecado com a necessidade de fabricar a beleza feminina conforme o modelo aryano: louro, branco e com os olhos azuis. Ao mesmo tempo, a França estava num estado de plena guerra na Argélia em 1960, e o crítico Adam Lowenstein, faz uma ligação bastante nítida entre estes dois conflitos com teor obviamente racista, no filme de Franju:

Because the Algerian War goes to the very heart of French national identity [...] it makes sense that it was understood at the time through the lens of that other recent battleground for French identity, the Occupation. *Eyes without a Face*, enacts this connection by blending the iconography of World War II with the iconography of torture so central to French public perception of the Algerian War. (LOWENSTEIN, 2005, 17%)

Se Edith representa o neo-imperialismo económico, Mariana simboliza, a seu turno, a imposição de um neo-imperialismo médico tentando forçar os nativos a aceitar vacinas contra hepatite. Mariana é representada conforme o estereótipo da mulher histórica, às vezes roçando a necrofilia, nos seus desejos com respeito ao Leão (inconsciente) e também em relação ao filho de Edith, que se pergunta se Mariana gostaria dele sexualmente se fosse morto.

Em relação à política sexual representada no cinema de Franju, a crítica Kate Ince comenta:

The repeated suggestions of equal male-female relationships made in Franju's films is a rarity in French cinema of the 1950s and 1960s, but entirely consistent with Franju's personal views on social inequities, and with the protests against society's victimising institutions implied in the audaciousness of his early *courts métrages*, and his questioning of the patriarchal family. (INCE, 2005, p. 151).

Porém, este papel meio-libertário e anti-patriarcal desempenhado por Christiane em *Les Yeux*, matando o pai tirano, e soltando afinal os bichos torturados, vê-se apagado e reduzido em *Casa de Lava*, já que Edith Teixeira/Edith Scob, representada outra vez como uma branca exagerada e luminescente, loura e fantasmática, não emancipa ninguém, e até aproveita a sua brancura e preeminência económica, para explorar o povo indígena da ilha. Edith quer exercer o seu domínio sobre a sexualidade tanto em mulheres como em homens Cabo-verdianos da ilha. E chora a morte do cão a agarrar-se ao seu corpo como se tratasse do cadáver de um amante humano.

No caso de Edith, então, deparamo-nos com um lesbianismo pouco assumido mas incipiente, quando ela tenta seduzir uma jovem Cabo-Verdiana, Tina, que reage com ambivalência. Assim revela-se, de facto, uma vinculação muito nítida entre o abuso ao poder neo-colonial, seja económico, seja médico na ilha, e a decadência e perversidade sexual explicitamente no feminino. É desta maneira subtil que a culpa histórica do colonialismo que cabe ao patriarca branco, ao semeador original de mestiçagem Freyreana nas culturas de escravidão, pode ser convenientemente escamoteada e transferida para as mulheres. Na ausência narrativa de qualquer pai branco na Ilha fica às mulheres brancas (ler “zombificadas por perversas”) a responsabilidade de encarregar assim toda a má consciência sexual da paternidade branca, seja colonizadora, seja pós e neo-colonial, assim subtilmente encoberta por esta máscara feminina. O olhar dominante, que se esconde detrás do “Zombie” feminino neste filme é o olhar masculino e lúbrico, ligado historicamente à hibridez e à mestiçagem. O discurso visual de zombificação que nega a sexualidade tanto de Mariana como de Edith, neste filme não passa de ser, afinal, uma reacção indirecta e deslocada contra a quase compulsiva hipersexualidade do Pai Branco, como fonte primária da hibridez colonial. Talvez seja isso que o crítico Fernando Arenas está a esboçar muito bem quando afirma que:

The directorial gaze is evidently seduced by the austere beauty of Fogo's landscape as well as the understated sensuality of its people, particularly its women, as can be surmised by the prominent exterior landscape shots and the striking close ups of the women. [...] These shots suggest an “untamed” beauty and emotional unscrutability on the part of the subjects portrayed. In the end these suggestive images reveal an

aestheticization and exoticization principle at work in the relations between the Portuguese director and his Cape Verdean subjects that is historically and ideologically overdetermined. (ARENAS, 2011, p. 136)

Com respeito aos seus espectadores masculinos, Pedro Costa consegue, por um lado, distanciar e alienar este olhar lúbrico, concedendo-o convenientemente a um sujeito lésbico-feminino no caso de Edith. Mas ao mesmo tempo, permite ao espectador masculino gozar plenamente tanto o sujeito como o objecto feminino deste olhar lúbrico, sem sofrer a culpa de se identificar com a personagem no ecrã que está a olhar, é dizer uma mulher. É assim que o olhar histórico do pai branco está sempre presente no Cabo Verde de Pedro Costa, sem se deixar ver.

O facto de Edith escolher meninas Cabo-verdianas como Tina como objectos sexuais, assinala neste contexto um lesbianismo digamos “contingente” e forçado pela ausência dos homens. Não é por acaso que a sua “proto-amante”, Tina acaba por ficar vítima também de Mariana e das vacinas contra hepatite que ela traz à Ilha. É por isso que as tendências bissexuais ou lésbicas de Edith (e o desejo proto-lésbico que Mariana sente para Tina também) se vêem representadas em termos de uma patologia decadente, negando a sobrevivência e o futuro no cerne da comunidade, negando a procriação. Visto nos termos simbólicos do luso tropicalismo, o próprio lesbianismo representará aqui a desertificação da Ilha que ameaça, repetidamente, com assolar a figura de Mariana.

Desprovida assim de qualquer ponto de vista (e a sua equivalência artística “POV shots”), apesar dos seus esforços para ver, compreender, e dominar, Mariana tem cada vez menos agência consciente, nem nos seus actos sexuais, nem na narrativa em geral. Ao contrário, fica como já referimos, ameaçada e esmagada pela paisagem e a terra vulcânica ao seu redor. A câmara quase nunca lhe confere o poder do olhar narrativo neste filme, de maneira que não recebemos a sua perspectiva, nem a de Edith, sobre os acontecimentos. Ao contrário, acompanhamos a sua progressiva incapacidade de compreender e controlar o seu mundo, reflectida nitidamente no facto de quase nunca lhe ser concedidos a perspectiva da câmara. A sexualidade de Mariana, ao seu turno, mostra traços de masoquismo e uma trajectória regressiva, já que o filho de Edith só lhe interessa falando crioulo (como se fosse Leão) e ela tenta seduzir Leão mas consegue pouco. Acaba por se deserotizar radicalmente, lavando a parte superior do corpo, cara e cabelo com força exagerada, e despindo o vestido vermelho para vestir roupa de cores mais neutras (blusa branca com saia negra) depois de uma experiência sexual com Leão, off-screen, mas insatisfatória e talvez violenta. Feita criança outra vez, Mariana acaba atirando pedras contra a casa de Leão tendo descoberto que ele, ao parecer, está a ter relações sexuais com Edith, feita afinal a figura de uma “mãe” traioeira e dominante. Como afirma Mary Ann Doane, no seu estudo de filmes góticos cujas heroínas tentam exercer o olhar, a estrutura visual dominante nestes casos tem a ver com o conceito do ‘masoquismo’ concebido nas teorias Freudianas, de maneira que:

The woman’s exercise of an active investigating gaze can only be simultaneous with her own victimization. The place of her specularization is transformed into the locus of a process of seeing designed to unveil an aggression against herself. (Doane 1984: p. 72).

Desta maneira, e conforme os parâmetros do masoquismo interpretados por Mary Ann Doane, a perda de sexualidade e de auto-espectacularização que resulta quando a heroína tenta dominar o olhar investigativo, sem ser protagonista activa neste cenário, provoca também o regresso a um estado infantil que coincide afinal, e não por acaso, com a sua perda de conhecimento e determinação na esfera da medicina e enfermagem. Tendo já perdido o seu “estar” erotizado

em relação a Leão, Mariana também perde a sua autoridade médica quando Tina adoece com hepatite por causa das vacinas que Mariana lhe deu. Como Gwendolyn Audrey Foster nos relembra no seu estudo sobre a representação da branca em Hollywood, “the eyes of evil whites have power because vision has been traditionally used in colonialist white culture to control bodies”, de maneira que “the sexually controlling white male gaze is often a medical one [...] Cinema itself borrows many terms from medicine” (FOSTER, 2003, p. 129). Daí neste caso, a neutralização do olhar da enfermeira Mariana como abnegação simbólica de qualquer domínio sexual e abnegação do poder cinematográfico do colonizador.

Neste sentido, a negação do olhar das mulheres brancas, sendo elas substitutas, como já constatámos em cima, para o olhar lúbrico/sexual do pai branco e luso tropicalista, faz com que sirvam elas de bodes expiatórios, para este “pecado original” do colonialismo escravista. Elas ficam de facto disciplinadas pelo filtro do olhar masculino, perdendo consciência ou recusando o prazer, ou sendo perversas e exploradoras, de várias maneiras, em momentos de contacto sexual que lembram de facto, embora subconsciente e fantasmagoricamente, a génese original das primeiras povoações numa ilha desabitada. Já não se trata do medo anglo-saxónico de que pudesse haver a miscigenação, é o medo e pânico (pós?) luso tropicalista de quanto, de certo, houve. Neste sentido, Costa subverte os subtextos racistas do género “Zombie” exemplificado por Tourneur, e rearticula com força a crítica ao racismo/Arianismo, inerente ao filme de George Franju, mas assim fazendo, desconstrói e inverte qualquer narrativa de agência, dissidência e anti-patriarcalismo da parte da mulher branca, optando por situar-se neste filme detrás da narrativa masoquista e feminizada de Mariana e detrás da máscara feminina do olhar lúbrico de Edith olhando para (outras) mulheres. Na ausência do Pai Branco que dominava nos filmes de Tourneur e Franju, e na ausência dos homens Cabo-verdianos também, já que todos os válidos vão emigrar, reinventa/re-fantasia o colonialismo em Cabo Verde como história só no feminino, uma nova “Ilha dos Amores” Camoniana embora desta vez altamente distópica, um espaço intra-feminino, que não vai reproduzir nenhuma raça de heróis, por ser mórbida, por ser feminina.

No nosso segundo filme *Ilhéu de Contenda*, ao contrário, são as mulheres brancas e mulatas que não só detêm o poder da visão realista, mas às vezes acabam por ser videntes, prevendo um futuro além do presente miscigenado e imperialista dos anos sessenta, que os patriarcas brancos não mais chegarão a protagonizar. À diferença de *Casa de Lava* onde Mariana trata, sem êxito, de identificar uma família qualquer para tomar conta de Leão, *Ilhéu de Contenda*, nos oferece muito mais obviamente a história de uma família, é dizer a história de um morgadio colonial, a família Medina de Veigas, em declínio fatal, nos finais da época colonial nos anos sessenta. Quando morre a matriarca Caela, cabe ao seu filho mais jovem, ao Eusébio, não ao morgado Alberto tratar dos legados e da família na ilha de Fogo. A estória que se desenrola é a narrativa do seu insucesso constante em manter a grandeza da família, de maneira que acaba por desistir. Assim, Leão Lopes desconstrói muito minuciosamente o patriarcado branco que determinou a identidade histórica de Eusébio que não se vê nem espelhado, nem magnificado, nem autorizado nos olhares dos outros homens ao seu redor (sejam brancos, negros ou mulatos). O Eusébio, já não tem pontos de referência nem identitários, nem históricos. O primo Felisberto representa uma aderência tenaz ao fascismo e ao racismo colonial que Eusébio rejeita. O Dr. Vicente, o bom médico mulato e a voz do progresso, decide-se a partir da Ilha, quando é denunciado ao PIDE por Felisberto que quer impedir o casamento do médico com a sua filha. Ao mesmo tempo, o Dr. Vicente não se deixa vitimizar e, ao contrário dos cenários típicos de Pedro Costa, apropria-se muito claramente do “olhar patológico” da medicina branca, invertendo-o subtilmente quando obriga ao agente do PIDE a despir-se, para um exame médico, que acaba por diagnosticar só a “doença” do seu estado político, metaforizada em termos físicos.

Alberto, o irmão maior de Eusébio, o verdadeiro morgado da família, visita a ilha só para vender o sobrado e as terras da plantação a dois emigrantes que fizeram a fortuna nos Estados Unidos. O próprio governador Português parece um anacronismo retumbante. Até o filho mulato do Eusébio, o Chiquinho, opta por partir e fazer a sua vida noutra lugar, encorajado por uma ligação romântica com uma branca Esmeralda, relação esta que também prevê rupturas profundas nos antigos paradigmas inter-raciais e inter-sexuais. No meio disto tudo, testemunhamos um Eusébio que não se reconhece a si mesmo, não se vê nem reflectido e nem registado nos olhares dos outros, cenário este que se repete múltiplas vezes ao longo dos debates e diálogos truncados e irresolúveis que Eusébio prossegue com compatriotas, “semelhantes” e servos. Face a este desmoronar progressivo do patriarcado, o próprio sistema do paternalismo branco, do morgadio colonial, à falta de esconderijos, tem afinal de inventar outros modos de ver e de viver. Não cabe dúvida de que a paternidade branca continua a existir neste filme, mas está em vias de extinção e já que a estética épico-realista permite assumir a carga histórica deste perder de influência, deixa vislumbrar e interrogar a economia visual que a sustinha. Estamos perante um paternalismo construído, performativo e ciente dos seus limites.

Ilhéu de Contenda acaba “bem” no sentido de Eusébio cumprir a ambição humilde de permanecer na Ilha, no meio das muitas partidas que constituem a história do filme. Ao mesmo tempo, esta permanência na Ilha não implica a sobrevivência da sua classe. Nem é o direito do senhorio branco. É uma excepção individual às regras deterministas. É uma dádiva circunstancial concedida pela benevolência de duas mulheres, ambas viúvas sem filho (é dizer, fora da economia patriarcal do morgadio). Mariquinha é uma chilena idosa e moribunda que aportou em Cabo Verde por acaso, e a sua criada Soila vai herdar as terras da sua ama, após a sua morte. Quando Eusébio vem viver na casa ao lado de Soila, na terra epónima chamada ‘ilhéu de Contenda’, tendo vendido o Sobrado, o final do filme implica subtextualmente, que será a generosidade da Soila, recém-herdeira, que permitirá ao seu novo vizinho resgatar algum orgulho masculino e reunificar as suas propriedades, conjuntado as suas terras contíguas e reconstituindo o território que pertencera historicamente à sua família. Desta maneira, Eusébio retoma um certo poder limitado mas só às mãos de uma mulher, mulata e da classe operária, a única personagem no filme, aliás, cujo olhar constrói Eusébio conforme uma perspectiva heróica, já que ela reconhece nele, o filho menor que não é o morgado, uma certa bondade e uma capacidade de mudar e de aceitar mudanças. Nesta última cena entre Eusébio e Soila (a interagir como vizinhos em pé de igualdade e amizade) com o vulcão de Fogo como pano de fundo, deparamo-nos com uma associação visual muito nítida entre Soila e a terra vulcânica, sugerindo neste caso não a desertificação (no feminino) exigida pelo vazio existencialista da Europa, mas um equilíbrio frágil entre permanência e mudança e uma reafirmação que a terra, por seca, gasta e inóspita que pareça, ainda continua a ser propriedade de alguém.

Se compararmos este final vulcânico de *Ilhéu de Contenda* Leão Lopes, com o começo vulcânico de *Casa de Lava* de Pedro Costa, (evocando, como já comentámos, o *Stromboli* de Rossellini) não é por acaso que as terras vermelhas e as cinzas negras e mortíferas de Fogo (filmadas em plena erupção nas primeiras cenas de *Casa de Lava*) ofereçam o lugar de preferência para as muitas e longas caminhadas que Mariana realiza. Uma série infinda de “tracking shots” seguindo desde muito de cima o rasto de Mariana nos seus percursos pela ilha ironiza a imagem da menina aventureira-pioneira que nunca conseguirá domar esta paisagem imponente por muito que queira. Reduzida aqui ao minúsculo pelo olhar masculino, infantilizada e masoquista no processo de perder o olhar tanto médico como sexual, a trajectória sexual de Mariana não passa, de facto, de ser marco para assinalar o lugar vazio do pai branco ausente (o médico Lisboaeta que enviou Mariana para a Ilha?) o vislumbrar de uma

História sexual na Ilha ex-colonizada, uma masculinidade branca e portuguesa cuja crise existencial se assume só indirectamente e por proximidade feminina. Se Leão Lopes, ao contrário, filma Fogo no género épico-realista, conforme a temporalidade histórica de uma narrativa linear e cronológica, assim retratando um feminino muito plural nas suas mulheres altamente materiais e contextualizadas, Pedro Costa oferece-nos o seu Fogo “de soslaio”, como reflectido no espelho gótico, assim concedendo à sexualidade pós-colonial um entre-lugar fora de qualquer temporalidade histórica, a visão por velada que seja, de um olhar masculino ainda muito singular.

Filmografia

Pedro Costa, dir. *Casa de Lava*, 1994.

George Franju, dir. *Les Yeux sans Visage*, 1960

Leão Lopes, dir. *Ilhéu de Contenda*, 1995

Jacques Tourneur, dir. *I Walked with a Zombie*, 1943.

Bibliografia

AIZENBERG, Edna. “I Walked with a Zombie”: The Pleasure and Perils of Postcolonial Hybridity. In *World Literature Today*, Norman: University of Oklahoma: 73 (3): 461-66. 1999.

ARENAS, Fernando. *Lusophone Africa. Beyond Independence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

BISHOP, Kyle William. *American Zombie Gothic. The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson N. C: McFarland and co. 2010. Kindle edition. Loc1516.

CAMÕES, Luís de. *Sonnets and Other Poems*. Trad. Richard Zenith. Dartmouth: Tagus. Adamastor Book series, 2009.

DOANE, Mary Ann. The “woman’s film”. Possession and address. In DOANE, Mary Ann, MELLENCAMP, Patricia and WILLIAMS, Linda, Ed. *Re-vision* Los Angeles: American Film Institute, 1984, p. 67-82.

DRAPER, Ellen. Zombie Women when the Gaze is Male. In *Wide Angle*, 10 (3): 52-62, 1988.

FOSTER, Gwendolyn Audrey. *Performing Whiteness. Postmodern Re/constructions in the Cinema*. Albany: State University of New York Press, 2003.

INCE, Kate. *Georges Franju*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2005.

LOWENSTEIN, Adam. *Shocking Representation. Historical Trauma, National Cinema and the Modern Horror Film*. New York: Colombia University Press, 2005.

MELBYE, David. *Landscape Allegory in Cinema. From Wilderness to Wasteland*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

PARAVASINI-GEBERT, Lizabeth. Women Possessed. Eroticism and Exoticism in the Representation of Woman as Zombie. In OLMOS, Margarite Fernández and PARAVASINI-GEBERT, Lizabeth (ed.). *Sacred Possessions: Vodou, Santería, Obeah and the Caribbean*. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1997, p. 37-58.

ⁱ Ver AIZENBERG, DRAPER E PARAVASINI-GEBERT.

ⁱⁱ Ver KYLE W. BISHOP, 32% na edição Kindle “The film [*I Walked with a Zombie*] took its title from an *American Weekly* article by Inez Wallace [...] Wallace’s quasi ethnographic account is hardly a narrative in the traditional sense but rather a collection of first-hand accounts of the Haitian zombie”