

# ORIENTALISMO À HOLLYWOOD:

## “Macao” como ficção colonial

©Colecção Cinemateca Portuguesa



**Macao**<sup>72</sup>

Josef von Sternberg, Nicholas Ray, 1952

**RUI LOPES**

Apresentação a 7 de Outubro de 2016

192

O filme *Macao* (1952) está longe de ser um objecto desconhecido, resgatado da obscuridade do arquivo. Para além de contar com o envolvimento de vários nomes aclamados do período clássico de Hollywood, esta obra tende a ser recordada devido à sua produção atribulada, incluindo brigas de bastidores entre Howard Hughes (que controlava a produtora, RKO Pictures), o realizador Josef von Sternberg (que acabou por ser substituído por Nicholas Ray) e membros do elenco como Robert Mitchum, Jane Russell e Gloria Grahame. O filme já foi exibido dez vezes na Cinemateca, cujas folhas de sala realçam alguns desses aspectos, bem como o alinhamento de *Macao* com outros filmes de estúdio da época e com a obra mais vasta de Josef von Sternberg (por exemplo, Lopes 1982 e Costa 2013). Vale a pena, no entanto, considerar outras dimensões desta produção, incluindo o esforço por construir uma especificidade de Macau enquanto espaço, o modo como projecta a componente portuguesa dessa identidade e o discurso subjacente sobre o colonialismo português.

Na década de cinquenta, Macau torna-se no território colonial português mais proeminente da ficção cinematográfica norte-americana, servindo de localização para tramas de crime e espionagem em *Smuggler's island* (1951), *Forbidden/Amor proibido* (1953), *Dragon's gold* (1954), *Soldier of fortune/O aventureiro de Hong Kong* (1955), *Flight to Hong Kong* (1956), *Hong Kong confidential* (1958) e *The scavengers* (1959), fazendo ainda uma breve aparição no melodrama *Love is a many-splendored thing/A colina da saudade* (1955). Se é verdade que a literatura anglo-saxónica já estabelecera, ao longo dos séculos, uma aura de mistério e romance associada a Macau (Pitts/Henders 1997; Puga 2009), este súbito interesse de Hollywood explica-se também por factores histórico-geográficos concretos. Na sequência da revolução

72. A maioria das ideias e informações referidas neste texto foram desenvolvidas no artigo "A fabulous speck on the Earth's surface": Depictions of colonial Macao in 1950s' Hollywood", *Portuguese Studies* 32/1 (2016), pp.72-87.

193

chinesa de 1949, Macau torna-se parte da chamada ‘cortina de bambu’ da guerra fria, ou seja, da fronteira entre o mundo comunista e o bloco ocidental, gerando-se na colónia portuguesa um verdadeiro epicentro de contrabando regional (a China contorna assim sanções impostas pela ONU após a sua intervenção na guerra da Coreia — Fernandes 2000: pp. 92-106). Para além disso, devido à recusa portuguesa em ratificar o acordo monetário de Bretton Woods, o comércio do ouro não está sujeito a taxas de conversão fixas, o que encoraja ainda mais o tráfico de metais preciosos, bem como a proliferação de redes de pirataria e crime organizado, fenómenos destacados num marcante artigo da revista *Life* (1949). Estes elementos, associados ao interesse do grande público pela Ásia (suscitado pelo clima político da altura) e ao facto de, após o triunfo comunista na China, Macau ser o único local da região onde o jogo é permitido (a Coreia do Sul só começa a investir em casinos na década seguinte — *Variety* 1963), fazem da colónia um lugar apelativo para enredos de intriga e aventura.

O filme de Josef von Sternberg é uma resposta clara a este apelo. O argumentista Bob Williams vende os direitos da história à RKO Pictures no verão de 1949 e o projecto é posto em marcha no ano seguinte, quando as grandes produtoras decidem apostar em todo o tipo de narrativas passadas no sudeste asiático de modo a aproveitar a atenção gerada pelo conflito militar na Coreia (*Variety* 1950). Não obstante, *Macao* não contém uma única alusão explícita ao contexto de guerra, aproximando-se antes de uma certa tradição de aventura romântica exótica associada a revistas *pulp* tipicamente consideradas como ficção escapista. O filme gira em torno de três americanos acabados de chegar a Macau: o veterano deambulante Nick Cochran, o comerciante Lawrence C. Trumble (na verdade, um polícia disfarçado) e a cantora sensual Julie Benton, que é contratada pelo gangster Vincent Halloran, poderoso dono de um casino local. No centro da labiríntica intriga, marcada por sucessivos enganos e traições, estão, por um lado, um triângulo

lo amoroso entre Nick, Julie e Vincent (tornado ainda mais complicado pela namorada ciumenta deste último) e, por outro lado, um esquema para vender ilegalmente um colar de diamantes, através do qual Lawrence procura atrair Vincent para fora de Macau.

Somos imediatamente confrontados com uma suposta identidade distinta de Macau: o filme abre com planos de barcos e sampanas na solarenga costa macaense enquanto uma *voz-off* introduz a colónia em estilo de documentário propagandístico (‘mancha fabulosa na superfície terrestre’), incluindo laivos luso-tropicalistas (‘encruzilhada do Extremo Oriente, a sua população uma mistura de todas as raças e nacionalidades’). Mudando para imagens nocturnas, as câmaras mostram-nos então ruas escuras e populosas à medida que o narrador nos explica que Macau tem ‘duas faces: uma calma e aberta, a outra coberta e secreta’. Nesta colónia, milhões em ouro e diamantes mudam de mãos (‘alguns nas mesas de jogo, outros misteriosamente na noite’) e fugitivos encontram abrigo longe do alcance da polícia internacional. As duas faces são reforçadas visualmente ao longo do filme: algumas cenas mostram-nos uma cidade onírica e pitoresca, incluindo os planos lânguidos da chegada ao porto ou as imagens de fundo projectadas durante o interlúdio amoroso entre Julie e Nick; outras cenas são enquadradas por sombras sinistras evocativas do expressionismo alemão e do *film noir*, sobretudo durante a perseguição no último acto. Para além desta dualidade, Macau distingue-se pela noção de que o jogo, mais do que um passatempo, é o centro da vida na colónia: um agente da alfândega declara que em Macau ‘tudo é um jogo de azar’; o empregado do hotel esclarece que as salas de jogo não têm horários de abertura pois nunca fecham; Julie queixa-se de que os seus números musicais não desviam a atenção dos jogadores por muito tempo.

Apesar da tentativa de conferir ao filme uma atmosfera oriental (evidente, desde logo, no design do título e na banda sonora), também a dimensão portuguesa está presente,



não só a nível estético (a decoração do casino de Vincent Halloran combina dragões chineses e guitarras portuguesas; a mise-en-scène e o olhar de Nick chamam a atenção para uma tabuleta onde se lê ‘Largo Do Pagode Da Barra’) mas, sobretudo, nas abundantes referências à incompetência e corrupção das autoridades coloniais, personificadas pela personagem de um polícia com o nome improvável de Felizardo José Espírito Sebastian, ao serviço de Vincent. O guião descreve Felizardo como charmoso e astuto (Rubin/Schoenfeld, 1952: p. 15), porém o actor Thomas Gomez realça as suas facetas de fanfarrão, lascivo e submisso. O diálogo lembra-nos constantemente que Macau é uma terra de baixa reputação, quase sem lei. Ao chegar à cidade,

196

quando Lawrence pergunta a Julie se esta é a sua primeira viagem a Macau, ela responde: “Pelo que eu oiço, uma vez é uma vez a mais.” Aliás, a própria premissa da história assenta na ideia de que os criminosos só podem ser punidos fora da jurisdição portuguesa. A justiça, negligenciada pelas autoridades locais, é imposta ou por corajosos agentes americanos ou pela eficiente polícia internacional (liderada por um oficial britânico, de Hong Kong).

Esta perspectiva era ainda mais clara no guião de rodagem — que abordava directamente o racismo e a violência dos colonos — mas foi suavizada a pedido da Production Code Administration, o gabinete de censura da indústria cinematográfica dos Estados Unidos, segundo o qual as pro-

197

duções de Hollywood tinham a obrigação de respeitar a história, as instituições e os cidadãos de todas as nações, pelo que não se deveria enfatizar demasiado a desonestidade e crueldade dos portugueses. Estes censores requereram, por exemplo, a remoção de planos em que Felizardo espezinhava as mãos de um chinês (Breen 1950A) ou aparecia a conduzir um luxuoso Rolls-Royce (Breen 1950B). Outras cenas cortadas incluem uma sequência inicial em que Nick salvava um trabalhador asiático de afogamento enquanto um capitão português se queixava de que não valia a pena atrasar o navio por tão pouco (Rubin/Schoenfeld 1952: pp. 3-6), uma cena com um aristocrata que proclamava que um dia Macau se veria livre de homens como Vincent e Felizardo (pp.105-108) e um final em que Felizardo, despedido e caído em desgraça, deixava a colónia, fazendo uma referência irónica à expressão com que a descrevera anteriormente: “E assim digo adeus à bela Macau — sempre amigável e hospitaleira.” (p. 123). Para além destes cortes, foram feitas alterações mais superficiais, como a tentativa de contrabalançar a personagem de Felizardo através da inclusão de um agente português da polícia internacional, em cena durante 22 segundos, de costas para a câmara, e com uma única fala, irrelevante. Ainda assim, a RKO estava ciente de que era na conotação com perigo e vício que residia grande parte do apelo exótico de Macau, pelo que, apesar de alguns compromissos para apaziguar a censura americana, o produto final é algo com certeza muito aquém do aceitável pela censura portuguesa, mantendo referências a subornos alfandegários e ao facto de a colónia ser parcialmente controlada por Vincent (já para não mencionar o tom erótico ou sórdido de diversas falas e planos). De resto, contrariando o optimismo da revista de cinema *Imagem*, que em finais de 1950 previa que *Macao* fosse “apresentado no nosso país no decorrer do próximo ano” (*Imagem* 1950), nada parece indicar que este filme tenha sido sequer considerado para distribuição em Portugal.

Dado o contributo de múltiplos argumentistas e realizadores, bem como as interferências de Howard Hughes e da Production Code Administration, compreende-se o fascínio da crítica por analisar a lógica estilística e narrativa de *Macao*, mas também a sua lógica temática merece atenção. Por um lado, o filme adopta a abordagem comum de Hollywood perante regiões e povos colonizados — mostrando-os como estranhos, imorais, assustadores e carentes de dominação ocidental —, abordagem essa que reflecte as próprias origens da indústria cinematográfica na era do imperialismo e a sua inspiração em obras de exploradores e romancistas europeus (Bernstein/Studlar 1997; Marchetti 1993; Shohat/Stam 1994). Por outro lado, se é verdade que as convenções visuais e fórmulas narrativas asseguram a perpetuação de estereótipos orientalistas, após a segunda guerra mundial o cinema integra progressivamente um discurso cada vez mais ambíguo em relação ao colonialismo (Cowans 2015), uma tendência discernível no olhar crítico de *Macao* sobre o projecto colonial português. Não obstante, de certo modo o filme acaba por pôr em causa esse projecto mais por ser português do que por ser colonial. Em última instância, os próprios portugueses são tidos como inferiores, a meio caminho entre colonizadores e colonizados, incapazes de impor a ordem e os valores da sua autoproclamada civilização sem ajuda externa — o império português aparece assim como subalterno e semi-periférico, para utilizar os termos mais tarde empregues pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2002). Nesse sentido, embora o filme pouco nos revele sobre a experiência colonial de Macau — cidade que, em *Macao*, é tão artificial como a Casablanca de *Casablanca* (1942) ou a Lisboa de *The conspirators* (1944) —, permite-nos vislumbrar o modo como esse colonialismo foi sendo encarado e apresentado ao longo dos tempos.

## Bibliografia

- \_ (1949), "Macao", *Life*, 08.08.1949, pp. 19-23.
- \_ (1950), "H'wood scurries to capitalize on Korean shooting", *Variety*, 05.07.1950, pp.3-22.
- \_ (1950), "Macau" *Imagem*, 01.12.1950, p.25.
- \_ (1963), 'Korea paying Satch 30G weekly to lift lid off Orient version of Las Vegas', *Variety*, 17.01.1963, p.14.
- Bernstein, M., Studlar, G. (org.). (1997). *Visions of the East — orientalism in film*. Londres: Rutgers.
- Breen, Joseph I. (1950A). Carta para Harold Melniker, 11.07.1950. (Motion Picture Association of America. Production Code Administration records)
- Breen, J. I. (1950B). Carta para Harold Melniker, 28.07.1950. (Motion Picture Association of America. Production Code Administration records)
- Costa, J. B. (2013). *Macao*, in Textos CP, pasta 136, pp. 55-56.
- Cowans, J. (2015). *Empire films and the crisis of colonialism, 1946-1959*. Baltimore, Ma: John Hopkins University Press.
- Fernandes, M. S. (2000). *Sinopse de Macau nas relações luso-chinesas 1945-1995: Cronologia e documentos*. Lisboa: Fundação Oriente.
- Lopes, J. (1982). *Macao*, in Textos CP, pasta 7, pp. 7-8
- Lopes, R. (2016). "'A fabulous speck on the Earth's surface': Depictions of colonial Macao in 1950s' Hollywood", *Portuguese Studies* 32/1, pp. 72-87.
- Marchetti, G. (1993). *Romance and the yellow peril — race, sex, and discursive strategies in Hollywood fiction*. Berkeley: University of California Press.
- Pittis, D., e Henders, S. J. (org.). (1997). *Macao: mysterious decay and romance: an anthology*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Puga, R. M. (2009). *A world of euphemism. Representações de Macau na obra de Austin Coates: city of broken promises enquanto romance histórico e bildungsroman feminino*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, pp.144-64.
- Rubin, Stanley, e Bernard C. Schoenfeld. (1952). *Macao shooting script*. American Film Scripts Online.
- Santos, B.S. (2002). 'Between Prospero and Caliban: colonialism, postcolonialism, and inter-identity', *Luso-Brazilian Review*, 39/2, pp. 9-43.
- Shohat, E., e Stam, R. (1994). *Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media*. Londres/Nova Iorque: Routledge.

## RUI LOPES

doutorou-se em História Internacional na London School of Economics and Political Science e é investigador do Instituto de História Contemporânea da NOVA FCSH. Trabalha sobre cultura na Guerra Fria, bem como sobre a dimensão internacional do Estado Novo e do colonialismo português. Ao abrigo do programa Investigador FCT, está neste momento a pesquisar sobre a imagem de Portugal na ficção audiovisual ocidental ao longo da ditadura salazarista.