

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE GEOGRAFIA, HISTÓRIA E DOCUMENTAÇÃO - IGHD
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**O ESPELHO DO COLONIALISMO:
IMAGINÁRIO E REPRESENTAÇÕES NA 1.^a EXPOSIÇÃO COLONIAL
PORTUGUESA (1934)**

KARLA RIBEIRO GABRIEL MESQUITA

CUIABÁ-MT

2022

KARLA RIBEIRO GABRIEL MESQUITA

**O ESPELHO DO COLONIALISMO:
IMAGINÁRIO E REPRESENTAÇÕES NA 1.^a EXPOSIÇÃO COLONIAL
PORTUGUESA (1934)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS), da Universidade Federal de Mato Grosso, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa 2: Fronteiras, Identidades e Culturas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Thaís Leão Vieira.

CUIABÁ-MT

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

M582e Mesquita, Karla Ribeiro Gabriel.

Ó ESPELHO DO COLONIALISMO: IMAGINÁRIO E REPRESENTAÇÕES
NA 1.ª EXPOSIÇÃO COLONIAL PORTUGUESA (1934) / Karla Ribeiro Gabriel
Mesquita. -- 2022

120 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Thaís Leão Vieira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de
Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em História, Cuiabá, 2022.
Inclui bibliografia.

1. Colonialismo. 2. Estado Novo. 3. Fotografia. 4. Imaginário. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a)
autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO: O ESPELHO DO COLONIALISMO: Imaginário e representações na 1ª Exposição Colonial Portuguesa (1934).

AUTORA: Mestranda Karla Ribeiro Gabriel Mesquita

Dissertação defendida e aprovada em 31 de março de 2022.

COMPOSIÇÃO DA BANCA EXAMINADORA

1. Doutora Thaís Leão Vieira (Presidente Banca / Orientadora)

INSTITUIÇÃO: Universidade Federal de Mato Grosso

2. Doutor Bruno Pinheiro Rodrigues (Examinador Interno)

INSTITUIÇÃO: Universidade Federal de Mato Grosso

3. Doutor João Pedro Rosa Ferreira (Examinador Externo)

INSTITUIÇÃO: Universidade Nova de Lisboa

CUIABÁ, 31/03/2022.

Mesquita, Karla Ribeiro Gabriel. O ESPELHO DO COLONIALISMO: IMAGINÁRIO E REPRESENTAÇÕES NA 1.^a EXPOSIÇÃO COLONIAL PORTUGUESA (1934). 2022. 120 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2022.

RESUMO

A presente dissertação: *O espelho do colonialismo: Imaginário e Representações na 1.^a Exposição Colonial Portuguesa (1934)*, tem como intuito investigar a representação do gênero feminino na 1.^a Exposição Colonial Portuguesa (1934). As fotografias produzidas neste evento são as fontes deste trabalho, bem como, documentos escritos e imagens de outra natureza, como ilustrações, caricaturas e charges. Com base na revisão bibliográfica e análise das fontes, procurou-se estabelecer relações entre a Exposição, o colonialismo e o imaginário português. Alguns teóricos são basilares neste estudo, como o historiador Boris Kossoy e o filósofo Gilbert Durand. A trajetória dos fotógrafos também é fundamental nesta investigação, assim como a do diretor da Exposição e o contexto sócio-político em que se realizou o evento. Deste modo, pretende-se apresentar três capítulos que discutam as questões já mencionadas.

Palavras-chave: Colonialismo, Estado Novo, Fotografia, Imaginário.

ABSTRACT

The present dissertation: *The mirror of colonialism: Imaginary and Representations in the 1st Portuguese Colonial Exhibition (1934)*, aims to investigate the representation of the female gender in the 1st Portuguese Colonial Exhibition (1934). The photographs produced in this event are the sources of this work, as well as written documents and images of another nature, such as illustrations, caricatures and cartoons. Based on the bibliographic review and analysis of the sources, we tried to establish relationships between the Exhibition, colonialism and the Portuguese imaginary. Some theorists are fundamental in this study, such as the historian Boris Kossoy and the philosopher Gilbert Durand. The trajectory of the photographers is also fundamental in this investigation, as well as the director of the Exhibition and the socio-political context in which the event took place. Thus, we intend to present three chapters that discuss the issues already mentioned.

Keywords: Colonialism, New State, Photography, Imaginary.

AGRADECIMENTOS

Muitas foram as pessoas que contribuíram direta ou indiretamente na construção desse trabalho, algumas delas eu não poderia deixar de mencionar.

Em primeiro lugar, agradeço imensamente aos meus pais, meus amados Régis e Leonice, me faltam palavras para demonstrar a minha gratidão a vocês. Vocês são a minha base, minha força e minha inspiração diária.

Agradeço também à minha irmã Clara que, mesmo distante fisicamente, sempre esteve presente na minha trajetória, obrigada *sister*.

Agradeço à minha orientadora, professora Thaís, por sempre me instigar para a pesquisa, trazendo novas perspectivas, ensinamentos e me conectando a outras pessoas.

Agradeço as minhas matriarcas, minhas avós, dona Atelice e dona Marilene, sempre me incentivando para os estudos e mostrando muito orgulho da sua neta. Vovó Marilene, fez sua passagem no primeiro ano do curso, dedico a ela essa dissertação.

Agradeço as minhas amigas pela parceria em tantos momentos, bons e ruins. Natália, obrigada por compartilhar essa jornada comigo de forma tão especial. Alice, amiga de tantos anos, obrigada por tudo.

Agradeço ao meu companheiro, namorado e amigo: Allan, obrigada por todo o apoio, por todas as trocas e por ser tão amoroso e compreensivo.

Minha gratidão aos colegas da Pós-graduação, professores e amigos do grupo de pesquisa (GEPHELC), em especial Felipe, Carlos, Nathally e Juan.

Meus agradecimentos aos componentes da banca de qualificação, Professor Bruno Rodrigues e Professora Leny Caselli, suas indicações, questionamentos e sugestões foram fundamentais para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação como um todo, em especial ao professor Edvaldo e professor Osvaldo, deixo meus agradecimentos pelo apoio e disponibilidade ímpar. Professor João Ferreira, obrigada pelas indicações de leituras, *e-mails* informativos e todo conhecimento compartilhado, suas recomendações foram muito importantes para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço também a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que me concedeu por um ano a bolsa de mestrado, possibilitando que em meio a uma pandemia eu conseguisse dar continuidade a pesquisa de mestrado.

Por fim, agradeço aos arquivos que concederam as imagens desta pesquisa, em especial ao Centro Português de Fotografia, o Arquivo Torre do Tombo e o colecionador particular Hugo de Oliveira.

*“O passado colonial foi ‘memorizado’
no sentido em que ‘não foi esquecido’.
Às vezes, preferimos não lembrar, mas,
na verdade, não se pode esquecer. ”*

(Grada Kilomba)¹

¹ Grada Kilomba - Memórias da Plantação, p.213

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 13 |
| CAPÍTULO 1 - A EXPOSIÇÃO COLONIAL PORTUGUESA DE 1934: COLONIALISMO, ESTADO NOVO E POLÍTICA IMPERIAL | 26 |
| 1.1 - ASPECTOS DA 1. ^a EXPOSIÇÃO COLONIAL PORTUGUESA | 36 |
| 1.2 - A POLÍTICA IMPERIAL: MODERNIDADE E COLONIZAÇÃO | 45 |
| 1.3 - HENRIQUE GALVÃO: UM GESTOR A SERVIÇO DA <i>MÍSTICA IMPERIAL</i> | 52 |
| 1.4 - A PROPAGANDA EM CONTEXTO COLONIAL | 57 |
| CAPÍTULO 2 - REFLEXÕES ACERCA DO IMAGINÁRIO PORTUGUÊS | 62 |
| 2.1 - A CONSTRUÇÃO DO <i>OUTRO</i> FEMININO | 69 |
| 2.2 - ANÁLISE DE CARICATURAS NO CONTEXTO DA EXPOSIÇÃO DO PORTO | 72 |
| CAPÍTULO 3 - O CORPO FEMININO E AS IMAGENS DO CORPO AFRICANO NA PERSPECTIVA DA EXPOSIÇÃO | 89 |
| 3.1 - A NUDEZ FEMININA | 94 |
| 3.2 - O CORPO AFRICANO COMO PATRIMÔNIO PORTUGUÊS | 99 |
| ARQUIVOS CONSULTADOS | 116 |
| DOCUMENTAÇÃO | 116 |
| PERIÓDICOS | 116 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 116 |

Índice das fontes visuais

Imagem 1: Henrique Galvão apresentando aspectos da Exposição no Centro Comercial do Porto.

Imagem 2: “Figuração da vida missionária, nave central do palácio das colónias.”

Imagem 3: “No Palácio de Cristal: 1.^a Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [Aldeia Lacustre Bijagós] Aldeia da Guiné, na ilha do lago dos jardins do palácio. ”

Imagem 4: “No Palácio de Cristal: 1.^a Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [indígenas da Colónia de Moçambique]

Imagem 5: “EXPOSIÇÃO DO PÔRTO”

Imagem 6: “EXPOSIÇÃO DO PÔRTO”

Imagem 7: “Pavilhão do instituto do vinho do porto na exposição colonial de 1934”

Imagem 8: “Monumento ao Esforço Colonizador Português”

Imagem 9: “Aldeia de Bijagós (Guiné-Bissau)”

Imagem 10: Dr. Antonio Damas Móra - Caricatura de Luiz Kol

Imagem 11: “Rosinha, musa negra...” - Jornal O Comércio do Porto – Colonial

Imagem 12: O Diário de Lisboa, 21 de junho de 1934

Imagem 13: “Mãe negra numa das aldeias indígenas da Exposição”

Imagem 14: Desenho humorístico alusivo aos gastos da exposição colonial no Palácio de Cristal do Porto. Por Cruz Caldas. Legenda: «Nem de tanga... fiquei de parra! "Mas gozei como um preto"..."»

Imagem 15: Jornal O Comércio do Porto Colonial de 22 de junho de 1934.

Imagem 16: “No Palácio de Cristal: 1.^a Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [mulher Bijagós]”

Imagem 17: “No Palácio de Cristal 1.^a Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [mulher Bijagós]”

Imagem 18: “No Palácio de Cristal: 1.^a Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [mulher Bijagós]”

Imagem 19: “No Palácio de Cristal: 1.^a Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [mulher Bijagós]”

Imagem 20: Folheto publicitário à Exposição Colonial, da Associação dos Comerciantes do Porto

Imagem 22: “No Palácio de Cristal: 1.^a Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [Rainha das Colónias]”

Imagem 23: “1.^a Exposição Colonial Portuguesa: Cortejo Histórico: [Carro da Colónia de Angola]”

Imagem 24: “No Palácio de Cristal: 1.^a Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [indígena Bijagós e mulher portuguesa]”

Imagem 25: Propaganda da Kodak – Álbum-Catálogo Oficial

Imagem 26: Propaganda Firestone – Álbum-Catálogo Oficial

INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade são muitas as imagens que estão inseridas no contexto de circulação, produção e consumo. Imagens que possuem temas e abordagens diversas, que contribuem para as construções imaginárias da sociedade. Na História, a partir do século XIX, com a criação da fotografia e a sua difusão, principalmente na segunda metade do século XX, o conceito de imagem foi tomando novas formas. A imagem fotográfica induzia à uma concepção moderna de mecanização da produção, muitas vezes retirando o papel humano de quem acionava a máquina.

Este estudo pretende abordar questões relativas à construção do imaginário português sobre o gênero feminino africano, utilizando fotografias concebidas na 1.^a Exposição Colonial do Porto de 1934, pretende-se analisar a forma como os fotógrafos retrataram esses corpos. Entende-se que no universo do discurso colonialista vários foram os mecanismos utilizados na elaboração de uma ideia de “superioridade europeia”² e, portanto, esse objeto se inclui em um desses mecanismos.

Leva-se em consideração o contexto histórico e sócio-político de Portugal com o regime Salazarista, o imperialismo e o colonialismo. Explorando os conceitos de imaginário e representação dando consideração as suas importâncias e relevâncias. Ao utilizar métodos de pesquisa de natureza indicial, por meio dos “paradigmas indiciários” propostos pelo historiador italiano Carlo Ginzburg e de análise de imagens pelos pensamentos dos historiadores Erwin Panofsky, o brasileiro Boris Kossoy e o historiador inglês Peter Burke, tem-se o intuito de poder contribuir para que diferentes narrativas sobre os povos colonizados sejam pensadas e discutidas.

Sendo assim, a proposta fundamental desta pesquisa é discutir a problemática das representações sociais sobre os africanos, em particular sobre a mulher africana na 1.^a Exposição Colonial do Porto. Visto que o objeto de estudo teve uma ampla aderência no contexto de grandes exposições coloniais, os

² SHOHAT, Ella e STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

documentos registrados nesse contexto específico demonstraram ser de grande valia para a pesquisa histórica.

Na nota de abertura da principal fonte analisada³, a "ideia colonial" aparece associada a "idealismos humanitários" e a valorização das colônias através de uma política colonial sustentada em duas vertentes: na humanização dos colonizados pela educação e bem-estar, enquanto missão. E, também, na rentabilização das riquezas, em particular dos solos e subsolos, como forma de calar críticas ou prevenir cobiças, fins que pressupunham a existência de uma "propaganda", a propaganda colonial.

Dessa forma, algumas fontes fundamentais foram escolhidas para este estudo, sendo elas: "O Império Português na Primeira Exposição Colonial Portuguesa: Álbum Catálogo Oficial, 1934"⁴, o Jornal O Comercio do Porto Colonial⁵ com 7 (sete) números analisados, de 22 de junho a 30 de junho de 1934 e "Revista Portugal Colonial: Revista de Propaganda e Expansão Colonial"⁶ sendo analisados os 25 números da revista, de janeiro de 1933 a fevereiro de 1935.

A revista Portugal Colonial circulou em Lisboa entre março de 1931 e fevereiro de 1937, publicando neste período um total de 72 números. O conteúdo abordado era a respeito da situação nas colônias, tratando de economia, cultura, política e administração. Teve como diretor Henrique Galvão, o também diretor da Exposição de 1934; J. da Fonseca Ferreira, como redator-principal, e António Pedro Muralha, na condição de editor⁷. A revista foi um importante meio de denúncia de problemas, mas principalmente, de exibição de êxitos e triunfos como missão colonial, sua sustentação durante esses anos se deu pela grande colaboração de membros do governo, economistas, médicos e administradores da elite portuguesa que colocavam nas páginas da revista suas reflexões e interesses.

Publicado entre 22 de junho e 18 de agosto de 1934, o Jornal O Comercio do Porto Colonial foi uma vertente produzida especialmente para a

³ Álbum-Catálogo da Exposição Colonial Portuguesa.

⁴ Acesso ao Álbum-Catálogo:

http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RaridadesBibliograficas/OImperioPortugues/OImperioPortugues_item1/index.html

⁵ Acesso ao Jornal: <https://arquivo.cm-gaia.pt/units-of-description/series/296661/>

⁶ Acesso à Revista Portugal Colonial:

<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/PortugalColonial/PortugalColonial.htm>

Exposição Colonial. O jornal O Comercio do Porto é considerado o mais antigo jornal português (150 anos).⁸

Já “O Império Português na Primeira Exposição Colonial Portuguesa: álbum-catálogo oficial: documentário histórico, agrícola, industrial e comercial, paisagens, monumentos e costumes” foi um compilado do evento que possui 457 páginas, entre fotografias, relatos, informes e declarações de figuras importantes da época. Promovido pela “Agência Geral das Colónias”, cujo lema era “Informar, divulgar, conseguir e servir”; foi editado por Mario Antunes Leitão e Vitorino Coimbra, com direção literária do Dr. Alberto Pinheiro Torres.

Assim como colocado por Filomena Serra (2016), as fontes:

Não só permitem que questionemos hoje o olhar que lhes deu origem ou de quem os realizou, como possibilitam a discussão racial e de gênero. Neles foram representados os principais governantes do país e as elites organizadoras da exposição, mas também as populações das antigas colónias portuguesas. Se, por um lado, temos a retratística convencional, por outro, temos figurações do outro em imagens estereotipadas.⁹

Além das fontes de informativas produzidas por agências governamentais e midiáticas, algumas fotografias são acionadas nessa pesquisa. A coleção particular de Clemens Radauer, autor do site *Human Zoos*¹⁰ foi disponibilizada para este estudo. Ela conta com 21 itens fotográficos que circularam durante e após a 1.^a Exposição Colonial Portuguesa. Dentre essas fotografias estão cartões postais, um livreto e um pequeno livreto de fotos.

Algumas fotografias do fundo da Casa Alvão (inicialmente pertencente a Domingos Alvão e a partir de 1924 com a sociedade com o fotógrafo Álvaro de Azevedo) também foram, em parte, disponibilizadas pelo Centro Português de Fotografia, de forma online. O Arquivo Torre do Tombo¹¹ também disponibilizou algumas imagens que serão utilizadas nesta pesquisa, são fontes encontradas no

⁸ Fonte: Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner - Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia.

⁹ SERRA, Filomena. “Visões do Império: a 1.^a Exposição Colonial Portuguesa de 1934 e alguns dos seus álbuns.” Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM), São Paulo, v. 5, n. 1, p.45-59, jan. 2016. Semestral, p. 46.

¹⁰ Site de acesso: https://humanzoos.net/?page_id=7672

¹¹ Fundo: Agência Geral Do Ultramar - Disponível para acesso: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=1117748>

fundo Agência Geral do Ultramar, série 009 Arquivo Histórico 1936. A proposta é analisar a série fotográfica feita pela Casa Alvão, produzida durante e para a Exposição Colonial Portuguesa de 1934.

Diante disso algumas indagações circundam essa pesquisa, são elas: A nudez e a sexualidade de mulheres foram exaltadas com qual intuito nas fotografias? E como a nudez e a sexualidade expressam a lógica colonial portuguesa? Quando mulheres de outras regiões, como da Índia e de Macau, não foram retratadas dessa forma, qual o interesse por trás da sexualização das mulheres “indígenas” e africanas? Como esses estereótipos ajudaram a construir o imaginário português?

Sendo assim, os fotógrafos recebem atenção especial, pois foram os autores das imagens que logo depois foram editadas e organizadas em álbuns e nas mídias como jornais, revistas e cartões postais. Domingos do Espírito Santo Alvão, nascido na cidade do Porto em 1872, foi um ícone do cenário colonial no ramo da fotografia. Vindo de uma família burguesa, Domingos Alvão logo demonstrou interesse pela fotografia, foi aprendiz de Emílio Biel (antigo fotógrafo da Casa Real) e ingressou profissionalmente na "Escola Practica de Photographia do Photo-Velo Club", no Porto. Local que mais tarde funcionou a empresa “Fotografia Alvão” que, em 1926, deu lugar a firma “Alvão e Cia. Lda”.

O outro fotógrafo presente nas séries é Álvaro Cardoso de Azevedo, ele foi um português que nasceu em 1894 e se tornou aprendiz de Domingos Alvão, seguindo as características do pictorialismo naturalista¹² de seu mestre. Após a firmarem uma sociedade, nasceu oficialmente a Casa Alvão. Ambos seguiram fotografando eventos e figuras de poder da política portuguesa. Nesse sentido, há um questionamento em relação a autoria de algumas imagens que recebiam a assinatura “Casa Alvão”, mas não se sabe ao certo qual dos fotógrafos foi o real autor de determinadas fotografias, incluindo as realizadas na Exposição do Porto de 1934.

Nesse sentido, a Fotografia Colonial, analisada neste estudo pode se enquadrar no chamado "fotojornalismo", uma atividade singular que usa a

¹² “O pictorialismo utiliza composições cuidadas, ao estilo dos movimentos artísticos da época, próximas do naturalismo, procura os cenários bucólicos, o retrato, as temáticas da pintura. Os pictorialistas usam as regras da pintura para as suas fotografias.”

Fonte: <http://rodrigues76.blogspot.com/2007/01/pictorialismo-e-naturalismo.html>

fotografia como um veículo de observação, informação, análise e de opinião sobre a vida humana e as consequências que ela traz ao mundo. Contudo, também é necessário perceber os aspectos artísticos dessas fotografias. A Fotografia Colonial mostra, revela, expõe, denuncia, opina, ela dá informação e ajuda a credibilizar a informação textual, e pode ser usada em vários suportes, desde os jornais e revistas, à exposições e aos boletins de imprensa.

Todas as imagens, em todo o caso, têm sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas, prestam-se a usos pedagógicos e mesmo mágicos. Isso quer dizer que participam plenamente do funcionamento e da reprodução das sociedades presentes e passadas. Em todos os aspectos, elas pertencem ao território de “caça” do historiador.¹³

Assim sendo, muitas fotografias que aparecem nas fontes aqui analisadas foram tiradas nesses espaços, produzidos para a ocasião. Esse fato demanda um olhar crítico do pesquisador, uma vez que, não apenas as poses são montadas a pedido do fotógrafo, mas o ambiente também é constituído com algum intuito. Não obstante, além de seu legado, a Exposição ainda teve como resultados a produção de um *Álbum Comemorativo*, um *Álbum Fotográfico* e um documentário¹⁴.

É óbvio que a representação fotográfica reflete e documenta em seu conteúdo não apenas uma estética inerente à sua expressão mas também uma estética de vida ideologicamente preponderante num particular contexto social e geográfico, num momento preciso da história. Estética e ideologia são componentes fluidos e indivisíveis, implícitos na representação fotográfica [...]¹⁵

Como colocado por Schimitt, é importante dar a devida atenção a representação, percebendo de que forma ela influenciou ou contribuiu para a criação do imaginário português sobre os diversos povos africanos. Além disso, essa análise se torna fundamental para conhecer como se dá a atual relação de

¹³ SCHIMITT, J. O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. São Paulo: Edusc, 2007, p. 11.

¹⁴ O documentário está disponível para acesso no site da Cinemateca Portuguesa através do link: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2217&type=Video>.

¹⁵ KOSSOY, Boris. Fotografia & História. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014, p. 149.

Portugal com este continente, já que, muitas são as permanências deste imaginário, que é complexo e não se transforma rapidamente. É importante frisar que o imaginário é um sistema profundo, que se forma através de imagens, mas também é ele quem forma essas imagens. Esse conceito será analisado em demasia nos próximos capítulos.

Desse modo, a relevância desta Exposição muito se justifica pela intenção do governo português em difundir a ideia de que Portugal não era um país distante da política europeia, que os povos dominados nas antigas colônias africanas haviam sido civilizados e estavam aptos para o modelo de trabalho capitalista. Entende-se que o governo tinha objetivos específicos a serem alcançados com esse evento, principalmente no que diz respeito à propaganda colonial.

Além disso, são inúmeros os veículos de comunicação que reproduziram imagens, publicaram textos, ilustrações e difundiram o evento que ocorreu por três meses na cidade do Porto. Um levantamento feito para esta pesquisa inclui os seguintes meios de comunicação: Revista Portugal Colonial, Semanário Maria Rita, Jornal Diário de Lisboa, A Província de Angola, Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro, Revista Acção Colonial, Ultramar: órgão oficial da I Exposição Colonial, Jornal O Comercio do Porto Colonial, Jornal O Comercio do Porto, Periódico Sempre Fixe, Revista Acção Colonial, Revista Ilustração, Boletim geral das colônias, Semana Portuguesa: revista de informação e crítica.

Tanto o director técnico da exposição, o oficial do exército Henrique Galvão (1895-1970), como os outros elementos organizativos pertencentes ao Movimento Pró-Colónias do Porto, organização que apoiaria financeiramente a exposição, acreditavam que a publicação de imagens relacionadas com os povos das colônias constituía uma prova visual que demonstrava aos outros países coloniais europeus o esforço civilizador nos territórios ultramarinos.¹⁶

Afinal, a fotografia colonial é um indício, um signo, que produziu os efeitos sobre a memória cultural Europeia, na medida em que promoveu um

¹⁶ SERRA, Filomena. Op. cit. p. 46.

retorno a uma memória enraizada na cultura ocidental e, ao mesmo tempo, fez aparecer um novo sentido, que se torna presente na vida contemporânea. A releitura dessas imagens transforma o sentido, mas ao mesmo tempo o atualiza em sua historicidade, em sua remanência na memória atemporal de tal sociedade sobre a África.

As imagens técnicas, dentre essas, a fotografia e o cinema, também devem atrelar seu uso à sua função na economia visual da sua época histórica. Por exemplo, as imagens do fotojornalismo que figuram a experiência histórica contemporânea são, geralmente, naturalizadas como a História congelada pelo instantâneo fotográfico quando, de fato, dialogam com o seu tempo, sendo resultado de uma escolha - tempo e espaço da foto - e de um olhar - definido por quem fotografa ou pelo veículo da foto. Requer-se, para a sua análise histórica, uma contextualização mínima: agência ou fotógrafo, data e local.¹⁷

Como colocado por Mauad, essas imagens passam por processos e devem ser observadas de forma que as localize, identifique, questione e situe no seu espaço temporal. As próprias imagens selecionadas para a pesquisa passam pelo filtro do historiador, que, no caso, também está em um espaço tempo específico, que influencia as suas escolhas. Assim, a pesquisa é permeada por uma interpretação histórica que depende de um sistema de referência, muito ligada à subjetividade de quem a escreve.¹⁸

Com relação à metodologia empregada, pode-se destacar o estudo do historiador Boris Kossoy, ele vai atentar que ao analisar uma fotografia o observador vai acionar alguns sentimentos que muitas vezes não são controláveis, passando pelo campo do próprio imaginário, do subconsciente e das emoções, estando ele ou não próximo ao tempo da captura desta fotografia. Portanto, o autor não é imparcial ao analisar uma imagem e por mais que o faça consciente e alerta de suas subjetividades, elas ainda estarão presentes na sua formulação teórica. O historiador, assim como o fotógrafo, é sujeito¹⁹ dentro da construção de sua obra.

¹⁷ MAUAD, Ana Maria. Usos e funções da fotografia pública no conhecimento histórico escolar. In.: História da Educação, v.19, n.47, set./dez.2015, p. 85.

¹⁸ CERTEAU, Michel. A operação historiográfica; Uma escrita. In: _____. A escrita da história. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.

¹⁹ A ideia é pensar, com base em CERTEAU (1982), em uma “operação historiográfica que se refere à combinação de um lugar social de práticas “científicas” e de uma escrita”.

Nesse sentido, o primeiro aspecto buscado nesta pesquisa foi a bibliografia referente ao tema, procurando as fontes que se relacionam com este trabalho, classificando-as em categorias, fontes visuais e fontes escritas. Nestas, procurou-se situar as referências impressas sobre o contexto histórico e a mentalidade da época, literaturas que permitiram situar no espaço e no tempo, jornais e revistas, percebendo anúncios comerciais nesses meios de divulgação.

Das fontes iconográficas existem as iconográficas originais, que no caso da fotografia são as fotografias de época muitas vezes presentes em antiquários, sebos e arquivos de família. As fontes iconográficas impressas incluem fotografias, caricaturas e desenhos. Aqui, incluem-se os cartões postais, pesquisas científicas típicas do início do século XX, de cunho antropológico, etnográfico, relato de viajantes e revistas ilustradas.²⁰

Nessa pesquisa as fontes iconográficas impressas serão recorrentes, trabalhando com cartões postais, revistas, jornais e boletins. Entretanto, as fontes escritas impressas também fazem parte deste trabalho, são elas que ajudarão a compor o cenário em que essas imagens foram produzidas, por onde circularam e quem foram as pessoas, empresas e agências que as consumiram.

Uma categoria muito relevante no estudo da fotografia é são as fontes escritas, que dão apoio a imagem fotográfica. Unindo essas fontes é possível proporcionar um maior entendimento da fotografia. O historiador deve-se atentar para as fontes que são apenas ilustrativas e deixam a desejar quanto aos elementos fundamentais que compõe o cenário em que a fotografia se encontra, a ideia de que a imagem basta por si só pode ser uma armadilha quando ela é uma fonte histórica.

A fotografia é a junção entre matéria e expressão, artefato e o registro visual. Uma relação entre a sua característica documental e um fragmento da realidade, que, para ser estudado, deve ser pensada em uma reconstituição do processo constitutivo e os elementos visuais que formaram aquela representação. Kossoy afirma que o estudo das fontes deve ser sempre inter e multidisciplinar, possibilitando aliar várias áreas para o levantamento e também identificação de conteúdo acerca da fonte histórica. Deve-se sempre ter uma relação entre caracteres internos e externos para se estabelecer um exame técnico-iconográfico.

²⁰ KOSSOY, Boris. Op. cit.

Para fazer a análise de uma imagem presente nesse tipo de suporte deve-se pensar a questão Espacial, Cultural e Presencial.²¹ Sendo a primeira uma conferência das características para a tomada daquela fotografia, sendo de carácter interno ou externo, depois a Cultural, que seriam as informações acerca do contexto e dos objetos primários e secundários aparentes naquele momento. Depois a Presencial, que seria propriamente a análise iconográfica, pensando o tema representado.

Nesse sentido, a análise iconográfica seria, então, o ato de “detalhar sistematicamente e inventariar o conteúdo da imagem em seus elementos icônicos formativos”. Ou seja, detalhar, buscar informações sobre aquele espaço e tempo, identificar os autores e os local em que o arquivo se encontra. A iconografia seria para ele, como para Panofsky, o nível da descrição e não da interpretação. Já a iconologia seria a interpretação, atuando como um “meio caminho na busca do significado do conteúdo”, é neste momento em que se dá uma interpretação daquele conteúdo.

Ao observarmos uma fotografia, devemos estar conscientes de que nossa compreensão do real será forçosamente influenciada por uma ou várias interpretações anteriores. Por mais isenta que seja à interpretação dos conteúdos fotográficos, o passado será visto sempre conforme a interpretação primeira do fotógrafo que optou por um aspecto determinado, o qual foi objeto de manipulação desde o momento da tomada do registro e ao longo de todo o processamento, até a obtenção da imagem final. Entre o assunto e sua imagem materializada ocorreu uma sucessão de interferências ao nível da expressão que alteraram a informação primeira; tal fato é particularmente observado no fotojornalismo impresso, cujas imagens, uma vez associadas ao signo escrito, passa a “orientar” a leitura do receptor com objetivos nem sempre inocentes.²²

Reforçando a ideia de fragmento da realidade presente na fotografia, o autor afirma que não há uma neutralidade no olho da câmara e nem mesmo um “verismo iconográfico”, como se acreditava há alguns anos. Ao fazer uma análise iconográfica o pesquisador percebe aspectos do visível, numa primeira camada da

²¹ KOSSOY, Boris. Op. cit.

²² KOSSOY, Boris. Op. cit. p. 127.

imagem, já a interpretação iconológica visa perceber as demais camadas que formam esta imagem, permeada por muitos significados.

Propondo questões sobre o uso das imagens na história e na pesquisa histórica, o autor Peter Burke²³ questiona os motivos que levam os pesquisadores a utilizar imagens de forma ilustrativa, sem suscitar questões, tornando essa prática um vício metodológico/científico. Pode-se pensar que esse vício vem em detrimento de uma cultura ocidental que desde seus primórdios é calcada na escrita e só se considerava História (até muito pouco tempo) o que tinha registros escritos, ampliando mais tarde para a cultura oral e posteriormente para a visual.

Outro ponto levantado é a questão da imagem livre de intenções, como muitas vezes historiadores tem cometido o erro de considerá-las assim. As imagens têm intenções e devem ser percebidas pelo historiador, fazendo a crítica tal qual como se faz com documentos escritos. Outro ponto é a diferença em confiabilidade em relação aos diferentes tipos de imagem. É importante que o pesquisador esteja sempre atento ao “ponto de pista” do autor da imagem, seja ele o fotógrafo, o pintor ou o desenhista, todos partem de um ponto de vista que deve ser considerado ao fazermos a análise de imagens. O historiador deve atento as possibilidades de propaganda, as visões estereotipadas do “outro” e até as convenções visuais ditas naturais para serem aceitas em uma cultura ou gênero.²⁴

[...] as imagens não são nem um reflexo da realidade social nem um sistema de signos sem relação com a realidade social, mas ocupam uma variedade de posições entre estes extremos. Elas são testemunhas dos estereótipos, mas também das mudanças graduais, pelas quais indivíduos ou grupos vêm o mundo social, incluindo o mundo de sua imaginação.²⁵

Para Burke, os historiadores precisam da iconografia, mas devem ir além dela. A imagem deve ser percebida e analisada entre as duas posições adversas que temos, visando um meio termo entre elas. Devem ser utilizadas suplementando e apoiando-se em evidências dos trabalhos escritos, já que elas oferecem aspectos que não podem ser percebidos somente através dos textos, e é essa a proposta do presente trabalho.

²³ BURKE, Peter. Testemunha Ocular: história e imagem. Bauru: Edusc, 2004. 270 p.

²⁴ Ibid.

²⁵ BURKE, Peter. Op. cit. p. 232.

Ademais, para Mauad, as imagens têm o poder de educar e instruir ao mesmo tempo, elas atuam como suportes em que a sociedade se identifica e se reconhece. Quando ela aparece em materiais educativos, como podemos considerar diversas imagens da Exposição que circularam com esse intuito, elas funcionam como símbolos de determinadas relações sociais.

Em relação à capacidade da imagem visual instruir é importante enfatizar o seu aspecto indiciário. As imagens são pistas para se chegar a outro tempo, revelam aspectos da cultura material e imaterial das sociedades, compondo a relação entre o real e o imaginário social.²⁶

As imagens devem ser analisadas a partir de uma abordagem transdisciplinar²⁷, que leve em consideração a antropologia e a sociologia, refletindo sobre questões do *lócus* social do observador e produtor, bem como de um circuito social²⁸ dessa imagem. Pensar a questão antropológica em relação ao conceito de cultura e de práticas sociais presente na sociologia também se verifica como fundamental.

Dessa maneira, o salazarismo utilizou da fotografia para propagar um discurso que traziam aspectos das diferenças em relação ao gênero, estas que serão trabalhadas posteriormente, mas, de antemão, destaco o estudo de Isabel Morais²⁹ sobre “Rosinha”, uma jovem Balanta da Guiné que foi personagem de inúmeros momentos da Exposição Colonial do Porto. A autora discute as relações de gênero que se impuseram neste momento e também como a jovem foi objetificada em representações a seu respeito.

Entende-se que ao apresentar essas mulheres como desejáveis para os portugueses aliou-se duas estratégias: a de miscigenar para conquistar e a outra de consagrar os fetiches imaginados por homens brancos portugueses.

²⁶ MAUAD, Ana Maria. Op. cit. p. 85.

²⁷ Idem. Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografia. Niterói: Editora da Uff, 2008. 2

²⁸ Segundo Mauad (2008), o circuito social da fotografia são os problemas que envolvem tanto a natureza técnica da imagem fotográfica como o próprio ato de fotografar, apreciar e consumir fotografias.

²⁹ Destaco aqui o livro *Gendering the Fair: Histories of Women and Gender at World's Fairs*, um livro referência, escrito por diversas autoras e autores que discutem o papel da mulher nas Exposições e Feiras Mundiais.

A autora ainda enfatiza a importância de analisar pelo gênero e concentrar nos significados sexuais como uma forma de propaganda política de Salazar.³⁰ "Rosinha" foi um ícone da exposição portuguesa de 1934 e fez parte de uma política de Salazar para criar uma nova identidade nacional portuguesa e exibir como mulheres africanas poderiam ser boas parceiras sexuais e "mães simbólicas para uma nação portuguesa miscigenada". Tudo isso através de uma sexualização pública e idealização de mulheres africanas. Essa Exposição Colonial visava resgatar uma visão da grandeza imperial histórica como forma de reestabelecer o status de Portugal como uma potência mundial.

Filomena Serra também segue a mesma linha de raciocínio ao examinar fotografias e ilustrações do *Álbum Comemorativo* e do *Álbum Fotográfico* da Exposição. Ela percebe distanciamentos e aproximações entre diferentes forma de representar os povos e, inclusive, percebendo as diferenças em relações de gênero, compreendendo o modo como o corpo se tornou, nessa Exposição, um espaço de inscrição e de categorização racial e cultural em nome da propaganda do regime³¹. Ambas compartilham da ideia de que todo esse "esforço colonizador" aparece por meio de uma sexualização pública e idealização de mulheres africanas. Como Isabel Morais ressalta, a Exposição visava resgatar uma visão da grandeza imperial histórica como forma de reestabelecer o status de Portugal como uma potência mundial.

Neste sentido, no capítulo I será iniciada a discussão acerca do contexto social, político e econômico do período, dando ênfase ao Salazarismo e às interpretações sobre a Exposição que estão presentes nas historiografias, refletindo, inclusive, sobre as semelhanças e diferenças com a Exposição Colonial de 1931, que ocorreu em Paris.

Perpassando pela ideia de colonialismo e suas mudanças, será analisada a peculiaridade do Estado Novo. Aqui serão discutidas questões como: A mulher trazida do continente africano é apresentada como um valor de patrimônio português? Se sim, como isso ocorre? Quais são as instituições que promoveram a Exposição e como articularam entre si?

³⁰ MORAIS, Isabel. "«Little Black» Rose at the 1934 Exposição Colonial Portuguesa". In: BOISSEAU, TJ - MARKWYN, A.M. (cur). *Gendering the Fair - Histories of Women and Gender at World Fairs*. University of Illinois Press, 2010.

³¹ SERRA, Filomena. Op. cit.

Ademais, o diretor técnico do evento também receberá destaque, perpassando pela sua trajetória política e como ele surge como um gestor de uma mítica portuguesa nos anos de 1930. Também será analisada a forma como o modernismo esteve presente no evento, da mentalidade até a arquitetura do local escolhido para sediar a Exposição Colonial do Porto.

No capítulo II será discutida a questão dos imaginários acerca da mulher negra africana, tendo como fontes os diferentes formatos pictóricos e também imagens não visuais, como os escritos presentes nas obras analisadas. Aqui, busca-se refletir sobre como a Exposição ajudou a construir e reforçar um imaginário sobre o colonizado, pensando tanto o masculino como o feminino, mas dando ênfase para o último.

Neste momento serão analisadas charges, caricaturas e ilustrações. Percebendo as diferenças de gênero e também de raça, analisando os imaginários que se mostram por meio da representação, tanto da mulher branca, como da mulher negra africana de diferentes etnias/povos.

Já no capítulo III, intitulado “O corpo feminino e as imagens do corpo africano na perspectiva da Exposição”, a questão central é a representação por meio das fotografias. Uma discussão que tem como objetivo buscar os autores das fotografias, os agenciadores e consumidores, pensando desde o processo de produção das mesmas e como foram fundamentais para a construção do Salazarismo. Ainda refletindo na questão da colonização do corpo e a criação/sustentação de um imaginário colonial português.

Capítulo 1 - A Exposição Colonial Portuguesa de 1934: Colonialismo, Estado Novo e Política Imperial

Na historiografia referente à Exposição Colonial Portuguesa de 1934 existem algumas abordagens que são de extrema relevância e contribuíram significativamente na construção desta pesquisa. Dentre elas está o trabalho de António Medeiros sobre a representação etnográfica e cultura popular moderna na Exposição. O autor trabalha com a ideia de que essa Exposição foi esquecida em comparação com a Exposição do Mundo Português de 1940, mas que teve uma relevância enorme para a sociedade da época, inclusive, no que tange às fotografias, que ainda são usadas na contemporaneidade.

Medeiros utiliza o termo “pedagogia” para se referir às intenções a partir da Exposição, sendo ela “um exercício autoritário de pedagogia imperial e nacionalista”. Dando ênfase para o que aparece nas páginas do jornal O comércio do Porto Colonial, em que os indígenas e exemplares zoológicos são os fatores que mais chamam a atenção dos visitantes. Tal qual, a historiadora Luísa Marroni também utiliza o termo “pedagogia” e tem a intenção de mostrar como a Exposição Colonial Portuguesa teve como intuito dar uma “lição de colonialismo”, uma versão didática direcionada para o povo português, e ainda mostrar que ela teve certa homogeneidade nos modos como foi produzida e buscava romper o imaginário social do passado.

Os dois autores dialogam com perspectivas parecidas para interpretar um mesmo objeto de pesquisa, ambos viam a Exposição com o intuito de mudança em estruturas sociais, imaginárias e culturais. A hipótese de Medeiros é que há nesse momento a intenção de construir uma cultura popular moderna. Esta que, segundo ele, é composta por novas formas de objetificação cultural, articuladas e dadas a conhecer por iniciativa do Estado, marcadas por políticas de representação etnográfica.

Marroni ainda enfatiza a intenção expressada nas fontes de romper com um passado que, para ela, visava introduzir mudanças sociais. Entretanto, acredito que embora houvesse a intenção de romper com a ideia de um passado recente (Republicano), a questão nas fontes é mais uma retomada de valores do

passado (como o *Espírito Colonizador*), mistificando o que foi o período da chamada “conquista”. Sendo assim, a ideia era provocar uma ruptura no modo como a sociedade da metrópole lidava com a questão colonial, mas não necessariamente algo novo, ao invés disso, uma retomada de valores antigos que segundo os próprios colonialistas teriam se perdido ao longo dos séculos.

Parece haver uma certa concordância entre pesquisadores da Exposição em relação ao seu caráter educativo no tocante aos cortejos e desfiles alegóricos que buscavam inculcar a ideologia do Estado Novo de maneira visual, promovendo uma experiência participativa.

Percebemos que aconteceu ao longo dos anos 30 uma revitalização do uso dos cortejos com propósitos autoritários de doutrinação. Este foi um meio por cujo intermédio se quis fazer um convencimento ideológico das massas eficaz. No Porto, em 1934, a depuração modernista de um discurso etnográfico ainda foi mal conseguida, o que torna patente no âmbito dos dois cortejos mais importantes então organizados, podemos dar-nos conta de que aquele discurso foi aperfeiçoado de uma maneira rápida e muito efectiva, observando como já foi feita, na Exposição do Mundo Português em 1940, a representação das culturas provinciais: formas coesas, despidas de sincretismos paródicos. O seu esboço tinha sido feito na Primeira Exposição Colonial Portuguesa.³²

Essa ideia, também para Marroni, faz parte de um processo pedagógico que daria legitimidade incontestável ao império, como aparece na fala do próprio diretor técnico da Exposição. Henrique Galvão escreve que seria uma forma de “ensinar os menos letrados e os próprios analfabetos”. Essa “*lição de colonialismo*” se deu de forma que pudesse alcançar diferentes públicos, de distintas classes sociais, regiões, culturas e escolaridades. Sendo assim, ao alcançar seu intuito, a Exposição daria “uma *lição* da nação como comunidade política mais vasta e diferente daquela que era conhecida”³³.

Nesse sentido, a questão do discurso e a própria análise do discurso aparecem como ferramentas para a investigação. Joana Ferreira traz em seu estudo

³² MEDEIROS, António. Capítulo 6. Primeira exposição colonial portuguesa (1934): Representação etnográfica e cultura popular moderna. In: Vozes do Povo: A folclorização em Portugal. Lisboa: Etnográfica Press, 2003. P. 26.

³³ MARRONI, Luísa. “Portugal não é um país pequeno”. A lição de colonialismo na Exposição Colonial do Porto de 1934. História. Revista da FLUP. Porto, IV Série, vol. 3 - 2013, 59-78.

a análise dos mecanismos linguísticos presentes na Revista Portugal Colonial, visando perceber como foi feita a construção da identidade do colonizador português, muito realizada por meio de tensionamentos no que diz respeito ao Outro, dentro da lógica do colonialismo.

Um ponto importante destacado por ela é a forma como se deu a manipulação da comunicação neste contexto de produção da Revista, entre 1931 e 1937, período que abrange também a organização e realização da Exposição Colonial de 1934. Sinalizando que a revista tinha como diretor o próprio Henrique Galvão, ela alerta para a manipulação comunicativa produzida por meio de propaganda, muito reforçada por imagens fotográficas, que ao mostrar visualmente um “fato” e depois enunciá-lo, transmitem a impressão de que primeiro se tem a “prova” e em seguida as considerações e juízos de valor acerca da mesma.³⁴

Fator também destacado por Marcus Oliveira que ressalta que o Estado Novo buscava monumentalizar seus objetivos por meio da fotografia que era encomendada pelo SPN (Secretariado de Propaganda Nacional), ela seria uma forma direta e objetiva de promover a propaganda do regime, que tinha António Salazar como figura central, bem como aparece nas análises das fotografias feitas na sua pesquisa.

Pensando no contexto de produção da Exposição e os conceitos de pedagogia já discutidos, é possível perceber como as fotografias são acionadas no sentido do discurso colonialista, como provas de determinado argumento. Omar Ribeiro Thomaz alega em seus estudos sobre as primeiras décadas do salazarismo, que há nesse momento a intenção de dominar os colonizados através do discurso, entre outras formas de dominação. Mas, que para solidificar o discurso, é necessário instituir o saber português que será produzido nas instituições.³⁵ Instituições essas que serão discutidas ao longo deste capítulo, mas que utilizam como método a fotografia em suas diversas formas de manipulação.

³⁴ FERREIRA, Joana. A Construção da Imagem do Colonizador na Revista Portugal Colonial. **Elingup: Revista Eletrônica de Linguística dos Estudantes da Universidade do Porto**, Porto, v. 6, p.31-55, 2017.

³⁵ THOMAZ, O. R. Do saber colonial ao luso-tropicalismo: "raça" e "nação" nas primeiras décadas do salazarismo. In: MAIO, M.C., and SANTOS, R.V., orgs. **Raça, ciência e sociedade** [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; CCBB, 1996, p. 84-106.

A imagem abaixo é uma fotografia da Casa Alvão. Como já mencionado, a empresa fotográfica tinha como componentes dois fotógrafos: Domingos Alvão (1872-1946) e Álvaro de Azevedo (1896-1969). Não foi possível definir nesta fotografia quem é seu autor, mas sabe-se que, apesar de já estar doente³⁶, Domingos Alvão participou da Exposição em 1934 e poderia ter capturado a imagem do ano anterior.

A fotografia foi captada durante uma reunião do Movimento *Pró-Colônias* que ocorreu no Centro comercial do Porto, em Portugal. Nela está presente o Diretor técnico da 1.^a Exposição Colonial Portuguesa, Henrique Galvão, que está recebendo os olhares de presidentes de diversos setores da Indústria, lojas e clubes. Galvão apresenta-se em pé, e, segundo a legenda presente no Álbum Catálogo Oficial da Exposição, ele estaria mencionando aspectos da organização da mesma, que aconteceria em Junho de 1934³⁷. A reunião ocorreu em 1933 e tinha por objetivo arrecadar fundos para a realização do evento.



Imagem 1: Henrique Galvão apresentando aspectos da Exposição no Centro Comercial do Porto³⁸

³⁶ OLIVEIRA, Marcus Vinicius de. *À sombra do colonialismo: fotografia, circulação e o projeto colonial português (1930-1951)*. 2019. 260 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

³⁷ LEITÃO, Mario Antunes; COIMBRA, Vitorino (ed.). *O IMPÉRIO PORTUGUÊS NA PRIMEIRA EXPOSIÇÃO COLONIAL PORTUGUESA: Álbum-catálogo oficial : documentário histórico, agrícola, industrial e comercial, paisagens, monumentos e costumes*. Porto: Litografia Nacional, 1934. 457 p.

³⁸ Fonte: *O Império Português na 1.^a Exposição Colonial Portuguesa - Álbum Catálogo Oficial - 1934*

Pode-se destacar que pela legenda que acompanha a imagem, Henrique Carlos da Malta Galvão estaria recebendo uma suposta conotação de destaque perante os outros personagens do momento fotografado. Entretanto, a composição da fotografia nos mostra o contrário, Henrique está ao fundo da cena, no canto esquerdo, sendo o centro da imagem composto pelos importantes nomes da economia portuguesa.

Galvão ficaria conhecido como uma importante figura do colonialismo português, por dar vida as ideias desses colonialistas, comerciantes e cidadãos portugueses interessados nas ricas colônias de África. Portanto, Galvão não foi ao acaso indicado como diretor técnico dessa Exposição, e sua trajetória está intrinsecamente relacionada com essa forma de dominação e exploração.

Nesse sentido, vale questionar o que a legenda e a fotografia oficial querem comunicar ao leitor, já que, o álbum catálogo foi amplamente divulgado e as imagens presentes nele proporcionaram uma difusão do que ocorreu antes e durante a Exposição. Visto isso, surgem as seguintes perguntas: Quem eram os componentes da fotografia? Quem a encomendou e quem a produziu? Qual a sua relevância a ponto de compor uma das páginas do álbum catálogo oficial que nesta parte mencionava os “Iniciadores e Realizadores” da Exposição? Qual a intenção da legenda?

Assim, considerando o conceito de fotografia pública de Ana Maria Mauad (2015), a imagem requer aprendizado cultural, sendo que ela não é a realidade em si, mas uma representação, e o que é visto está permeado por operações conceituais. Sendo assim, a fotografia pública fornece visibilidade à experiência social dos sujeitos históricos³⁹. Entende-se que a fotografia acima se enquadra no que a autora considera com pública e ela condiz com o segundo momento da fotografia no século XX, momento em que era financiada por agências governamentais e produtores de notícia, servindo como registro de um momento a ser documentando.

Dessa forma, o que foi registrado diz respeito ao Movimento *Pró-Colônias*, criado em 1930 na cidade do Porto e que se caracterizou por ser

³⁹ MAUAD, Ana Maria. Usos e funções da fotografia pública no conhecimento histórico escolar. In.: *História da Educação*, v.19, n.47, set./dez.2015, p. 81-108.

uma organização política ligada às novas diretrizes do Estado Novo português. O grupo reuniu nomes de variados ramos ao se definir como um movimento de renascimento político, com intenções fortemente patrióticas e colonialistas. A característica fortemente colonialista do Movimento faz jus ao momento que o povo português estava vivenciando. O golpe militar direitista ocorrido em 1926 foi ponto de partida para a ascensão de António Oliveira Salazar, inicialmente, sendo Ministro das Finanças, ele foi a grande aposta de mudança na situação financeira e política do país, já que o Estado Novo propunha instaurar a ordem político-social e recuperar o país da crise econômica de então.⁴⁰

Reflexo desta política foi o *Acto Colonial*, promulgado em 1930 e incorporado à Constituição em 1933, o documento apresentava direcionamentos da política colonial, relações entre os povos e finanças nas colônias. O *Acto Colonial* foi uma das grandes realizações da pasta de novos direcionamentos da política colonial⁴¹, já com Salazar no Ministério das Colônias. Assim, o Ato Colonial será objeto de discussão recorrente.

Após a queda da Primeira República democrática portuguesa pelo golpe militar de 1926, foi instaurado em 1933 o autoritário Estado Novo, que permaneceu até o ano de 1974. O Estado Novo teve como presidente o General Óscar Carmona, mas foi na figura do então Presidente do Conselho de Ministros, António de Oliveira Salazar que o governo assentou suas bases. Além disso, segundo Isabel Morais (2001), a ditadura militar foi apoiada por uma camada da burguesia que possuía investimentos e interesses comerciais em Angola⁴² e nesse período foram impostos controles rígidos sobre a vida social, cultural e econômica do país, fazendo amplo uso da mídia de massa para espalhar a propaganda nacionalista.

⁴⁰ OLIVEIRA, Marcus Vinicius de. *À sombra do colonialismo: fotografia, circulação e o projeto colonial português (1930-1951)*. 2019. 260 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

⁴¹ Durante o texto é dada a preferência ao termo colonial e colonialismo ao invés de neocolonial e neocolonialismo (como alguns autores preferem utilizar ao se referirem às políticas colonialistas do século XX), pois a concepção de uma “nova” política colonialista não é percebida neste momento, mas ao invés disso, a manutenção da velha política, com algumas alterações. A dinâmica explorador x explorado não é modificada e como afirma Corbisier (1997) a colonialidade como fenômeno histórico continua atual, permanece.

⁴² MORAIS, Isabel. “«Little Black» Rose at the 1934 Exposição Colonial Portuguesa”. In: BOISSEAU, TJ - MARKWYN, A.M. (cur). **Gendering the Fair - Histories of Women and Gender at World Fairs**. University of Illinois Press, 2010.

Nesse sentido, o grupo *Pró-Colônias*, formado por industrialistas burgueses e empresários, reunia fundos para a realização da Exposição e despesas de propaganda. Em 1933, durante a organização do evento, eles tinham o exemplo da Exposição centenária de Chicago de 1933-34, que possuía em seus pavilhões vilas étnicas, tecnologias e atrações femininas estranhas/exóticas ao olhar do colonizador. Além disso, Henrique Galvão, o diretor técnico da Exposição, foi responsável pela participação na Exposição Colonial Internacional de Paris em 1931, onde representou seu país. Ele, em conjunto com outros organizadores, escolheram o Palácio de Cristal para sediar o evento, local muito semelhante ao *Crystal Palace* de Londres, onde ocorreu a primeira feira mundial, em 1851.⁴³

O movimento também tinha o interesse em realizar congressos, feiras, conferências e gostaria de reunir no país algo semelhante com as exposições de Bruxelas de 1897, Espanha de 1929, Exposição Colonial de Antuérpia em 1930 e da Exposição Colonial Francesa de 1931. Entretanto, as feiras de amostras em Luanda e Lourenço Marques e a Exposição Industrial Portuguesa em Lisboa retardaram os planos de uma exposição na metrópole. O grupo também teve um grande apoio governamental por meio dos Ministério das Colônias, Marinha e da Guerra.

Tal inspiração e busca de semelhanças com grandes exposições e feiras que já haviam acontecido em anos anteriores fizeram parte de um projeto de autoafirmação de um Império Colonial Português que buscava apresentar seu potencial como grande colonizador, uma nação rica em territórios, povos diversificados e inigualável qualidade administrativa.

Portanto, ao considerar o contexto mundial das primeiras décadas do século XX, os discursos extremamente nacionalistas⁴⁴, regimes autoritários, além de duas guerras mundiais, as exposições e feiras mundiais aparecem como um momento excepcional para promover a propaganda política, econômica e social de

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Segundo HOBBSAWM (1990), o nacionalismo seria um princípio que sustenta a ideia de que a unidade política e nacional deve ser congruente, e que, o dever político de certos povos em relação ao dever político que representa a sua “nação” supere todas as outras obrigações públicas e, em casos extremos, como as guerras, todas as outras obrigações de qualquer tipo. O nacionalismo é anterior à ideia de Estado-nação, que está relacionado a nação como uma entidade social apenas quando relacionada a uma certa forma de Estado territorial moderno. Para compreender melhor a ideia de nacionalismo, nação e Estado-nação veja: HOBBSAWM, Eric. **Nações e Nacionalismo Desde 1780: Programa, Mito e Realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

um governo ou país. Logo, o Estado Novo utilizou amplamente deste recurso. As feiras realizadas em momentos anteriores nas colônias também forneceram experiências para a construção de uma obra maior em 1934.

Juntamente com o Movimento *Pró-Colônias* estava articulada a *Agência Geral das Colônias*, esta que foi criada em 1924 e atuava no setor da comunicação do Império Colonial Português, que no pós-segunda guerra seria nomeada Agência Geral do Ultramar. Ela, juntamente com o Serviço de Propaganda Nacional (SPN), e subordinada a esse serviço, eram responsáveis pela divulgação e propaganda da Exposição.

O SPN era o órgão oficial de propaganda do governo sendo seu diretor António Ferro, escritor, jornalista e político que comandou o órgão durante sua existência. Inicialmente, a *Agência Geral das Colônias* era dividida entre os setores de Informação, Procuradoria, Propaganda e Boletim, publicações e bibliotecas.⁴⁵ Sob o período salazarista ela tinha o papel de uma instituição que centralizaria a propaganda e a comunicação do regime. Dessa forma, essa instituição governamental foi responsável pela produção e organização de diversos eventos, jornais, revistas, concursos, entre outros.

Em relação a economia portuguesa, o historiador Fernando Rosas⁴⁶ pontua que, como em todo o globo, Portugal foi impactado pela Grande Depressão de 1929. Nos anos trinta, se tem o período de advento e consolidação do salazarismo, tendo nesse momento o seu período de maior “pureza doutrinária e administrativa” da experiência corporativa portuguesa, buscando nesta década um relançamento econômico mundial.

Na segunda metade do século XX Portugal ainda era muito dependente estruturalmente da Grã-Bretanha, ao mesmo tempo que era uma potência geradora de dependências das suas colônias. Para Rosas, Portugal optou pela busca da salvação no mercado colonial, abandonando o mercado nacional e o modelo de industrialização que implicava a sua conquista.

⁴⁵ PENA-RODRÍGUEZ, Alberto; PAULO, Heloisa. A Agência Geral das Colônias/Ultramar e a propaganda no Estado Novo (1932-1974). In: PENA-RODRÍGUEZ. **A cultura do poder: a propaganda nos estados autoritários**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016. p. 345-366.

⁴⁶ ROSAS, F. O Estado Novo nos Anos Trinta: 1928-1938. Lisboa: Editorial Estampa, 1986

[...] a solução colonial tinha uma dupla vantagem: era um escape que duradouramente aliviaria as mais graves tensões nacionalistas dos sectores da burguesia portuguesa ligados às actividades produtivas, e constituía uma nova oportunidade de penetração nos mercados africanos de matérias-primas tendo o colonizador português como intermediário e Portugal como entreposto. A dependência reproduzia dependências como forma de perpetuação.⁴⁷

Há, ainda na década de trinta, uma grande dependência britânica, dado por três aspectos básicos que vinham permanecendo desde o século XIX, são eles: o investimento britânico no contexto do investimento estrangeiro; os empréstimos da Grã-Bretanha e as trocas comerciais com este país. Calcula-se que em 1928 o investimento britânico em Portugal e suas colônias chegava a 45.928.753 libras. Isso equivalia a 21% da dívida líquida do estado português. Esses investimentos iam (cerca de 55%) para Angola e Moçambique.

Percebe-se que a maior parte dos investimentos nas colônias era, na verdade, realizado por outras nações como a Inglaterra e a Bélgica. Ambas eram responsáveis pela maior parte dos produtos que exigiam experiência tecnológica, e tinham empresas como *Soda-Póvoa*, *Sofina*, *L'Air Liquide*. Ainda possuíam empresas que produziam para o consumo interno, fabricando papel, fósforos, tabaco e têxtil algodoeira. Além disso, a própria exportação era em sua maioria controlada pelos ingleses com suas grandes companhias de navegação. Em 1929, 26,85% de todas as importações portuguesas eram fornecidas pela Grã-Bretanha, produtos como carvão, ferro, aço, tecidos, alimentos, máquinas, etc.

No início dos anos trinta estava crescendo um capitalismo dependente, uma tentativa de diversificar as relações comerciais. A burguesia industrial portuguesa estava propícia à expansão dos seus interesses com a ideia de um nacionalismo industrializante. Portugal se mostra como um país que exporta matéria prima e depois as compra de volta por meio dos produtos secundário industrializados, o país também tem pouquíssimo mercado nas colônias.

No documento oficial da Exposição os dados afirmam que em Angola, há cerca de 54.000 portugueses. Já Fernando Rosas trás o dado que em

⁴⁷ Idem. P.58

1930 apenas 30.000 ocupavam esse território, pouco mais que 0,9% da população total. Negros eram 3.300.000, mestiços 13.500. Este fato marca uma pequena percentagem da ocupação portuguesa na colônia.

Os dados levantados por Rosas indicam que Portugal possuía um modelo de colonização de uma economia pouco desenvolvida e dependente, com uma exploração colonial periférica, com pequena aplicação de capital, dominada por interesses comerciais e funcionando como um veículo de penetração do capital estrangeiro, tanto na produção como na comercialização de produtos.

Entretanto, há três sínteses importantes feitas pelo autor: as colônias funcionam como uma extensão do mercado interno para a agricultura de exportação e para setores da indústria transformadora e que tem sua sobrevivência ligada aos mercados áfricos; as colônias também são uma fonte de acumulação de capital comercial/bancário, mas também de importantes setores da grande burguesia industrial metropolitana, com grandes interesses na exploração e comercialização de *commodities*; por fim, são um importante instrumento de equilíbrio das contas externas do Estado português.⁴⁸

Há, no início da década de 1930, um interesse em aproveitar os territórios coloniais, com base nessa ideia de imperialismo de cunho nacionalista e centralizador. Embora a crise tenha atingido Portugal, ela chega mais branda e seus efeitos serão sentidos principalmente a partir de 1931 e já em 1932 a economia está se recuperando. Este período é marcado pelo conservadorismo, inclusive na economia. É considerável o desenvolvimento de alguns setores da indústria, mas o foco do modelo imperialista é a atividade rural, se tem um temor pelo progresso, há um culto de uma sociedade pré-industrial e um conservadorismo religioso, tudo isso para manter a estabilidade e a ordem.

Em 1930, quando interinamente assume a pasta das colônias, Salazar promove a publicação do Acto Colonial – o decreto n.18 570, de 8 de julho – diploma em cuja elaboração têm papel importante Quirino de Jesus e Armindo Monteiro, dois homens intimamente ligados aos interesses coloniais. O Acto Colonial resume os princípios dos diplomas anteriores e acrescenta-os, vindo substituir o título V da Constituição de 1911 e sendo posteriormente incorporado no texto da Constituição de 1933.⁴⁹

⁴⁸ Idem

⁴⁹ Idem. (P. 90-91)

1.1 - Aspectos da 1.^a Exposição Colonial Portuguesa

A Exposição Colonial Portuguesa foi inaugurada em 15 de junho de 1934, inicialmente na sessão solene no Palácio da Bolsa e no dia 16 de junho no Palácio de Cristal, ambos na cidade do Porto. No Palácio de Cristal, local escolhido especialmente para acolher um evento de grande porte, ela ficou exposta por três meses e meio, protagonizando um acontecimento muito simbólico para a sociedade da época, o Palácio de Cristal era chamado de Palácio das Colónias durante o evento e foi recuperado e tirado do abandono para sediar a Exposição. Em sua composição contava com diversas seções e inúmeras salas temáticas, além disso, o Palácio foi dividido em três naves onde foram construídos cerca de quatrocentos pavilhões.⁵⁰

O evento contou uma infinidade de obras e diferentes formas de arte, tal como esculturas, telas, desfiles, concursos, estruturas de representação do ambiente nas colônias, maquetes, stands comerciais, entre outros. E cabe ressaltar que nos jardins do Palácio foram montadas pequenas construções que remetiam aos lugares originários de alguns grupos, sendo que estes grupos foram trazidos especialmente para a ocasião e expostos para a contemplação dos visitantes, remetendo aos chamados zoológicos humanos.

Esses “zoológicos” foram de grande serventia para diferentes discursos coloniais, além de trazer termos que atualmente estão em voga como o racismo e o sexismo, termos estes que dizem sobre práticas e preconceitos que permanecem latentes na contemporaneidade. Além de ter sido muito comum na Europa e Estados Unidos entre 1840 e 1940⁵¹, a Exposição Universal de Bruxelas em 1897 é um marco dentro dessa noção de zoológicos humanos, já que, foi lá que se criou pela primeira vez um “museu vivo” e teve grande sucesso, sendo aderido por outros países durante seu século e até meados do século posterior.

⁵⁰ MESQUITA, Karla Ribeiro Gabriel. Fotografia e Gênero: A representação das mulheres africanas na 1.^a Exposição Colonial Portuguesa de 1934. In: 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 30., 2019, Recife. *Anais [...]*. Recife: Anpuh, 2019. p. 1-17.

⁵¹ VICENTE, Filipa L. “Rosita` e o império como objecto do desejo. ” *Jornal Público*, Série Racismo e Colonialismo. Lisboa, 25 de agosto de 2013.

Assim, segundo Boisseau e Markwyn, as feiras mundiais representavam um dos eventos de massas mais importantes da era moderna, como também, são ambientes que merecem atenção quando falamos da História das mulheres e também da História do gênero. No século XIX, as exposições foram espaços em que os primeiros encontros de massa globais foram realizados e receberam números enormes de visitantes em eventos que geralmente duravam de cinco a seis meses. As autoras afirmam que por ter essa abrangência as feiras serviram para moldar a opinião pública, controlar a representação dos produtores e de seus eleitores, sendo estas usadas como forma de estratégia propagandística. A importância da investigação histórica com relação as feiras estão, indubitavelmente, relacionadas a ideia de que governos se utilizaram delas para forjar percepções públicas em torno de questões importantes.

A 1.^a Exposição Colonial Portuguesa surge também com essa intenção propagandística, com nítidos objetivos colonialistas e imperialistas. Acerca disso podemos notar que dentre os vários pavilhões da Exposição estava o pavilhão de caça, dedicado a mostras animais taxidérmicos da África, o Museu Etnográfico que exibia os artesanatos das colônias, o Museu Iconográfico que mostrava o trabalho das missões católicas na área da educação. Os dioramas em madeira retratavam as freiras missionárias ajudando mulheres “nativas” em atividades como costura, culinária, entre outros.

Tais demonstrações indicavam como as missionárias católicas romanas estavam sendo bem sucedidas em evangelizar essas mulheres e, portanto, torná-las mais assimiladas culturalmente. A exposição também contava com um cabo aéreo que transportava visitantes do exterior para o interior da Exposição, com espetáculos de globo da morte, circo de pulgas, atrações como roda gigante, teatros, cinema, restaurantes e biblioteca, além de um centro de saúde para atender os povos que estavam sendo exibidos que precisassem de suporte.⁵²

Nesse sentido, podemos destacar a própria história de vida de Saartjie ou Sarah Baartman, que ficou conhecida como a “Vênus de Hotentote”, uma sul africana do povo *khoi*, que no início do século XIX esteve pelos palcos circenses de Londres e Paris sendo apresentada de forma animalesca e extremamente

⁵² MORAIS, Isabel. Op. cit.

sexualizada. A trajetória de Saartjie indica uma prática que estava sendo efetuada há muito tempo pelos colonizadores europeus: a objetificação do corpo negro africano. Essa objetificação pode ser percebida de inúmeras formas, mas as feiras e exposições eram os espaços em que essas práticas poderiam ser realizadas e, no caso da Exposição Colonial do Porto, apresentadas ao público com o intuito de reforçar um imaginário acerca de África que considerava o corpo feminino como um patrimônio português.

De Saartjie Baartman - a chamada Vénus de Hotentote que em princípios do século XIX circulava tanto nos meios científicos como nos de entretenimento, entre Londres e Paris - até às muitas mulheres e homens que, ao longo da segunda metade do século XIX, foram apresentados como "selvagens" ou "nativos" e expostos no jardim de aclimação de Paris, nas exposições europeias ou no circo itinerante do norte-americano Barnum.⁵³

Assim, pensando as questões do imaginário, Gilbert Durand indica a seguinte estrutura:

[...] todo imaginário humano articula-se por meio de estruturas plurais e irredutíveis, limitadas a três classes que gravitam ao redor dos processos matriciais do “separar” (heróico), “incluir” (místico) e “dramatizar” (disseminador), ou pela distribuição das imagens de uma narrativa ao longo do tempo.⁵⁴

Estas estruturas articulam-se entre si e formam imagens representativas ao recalcar para o consciente da psique humana as imagens do inconsciente, criando imagens carregadas de valores simbólicos. Na Exposição do Porto diversas foram as estratégias utilizadas tanto para reforçar quanto para criar imaginários acerca dos povos colonizados e dos próprios colonizadores. Percebe-se que a escrita, a imagem fotográfica, o desenho e a pintura foram algumas das ferramentas utilizadas para instituir um saber colonial próprio do Estado Novo salazarista.

A Exposição de 1934 foi primeira exposição colonial e também a maior já realizada em Portugal e ela culminou a Exposição do Mundo Português

⁵³ VICENTE, Filipa L. Op. cit. p. 5-6.

⁵⁴ DURAND, Gilbert. **O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2004. p. 40.

de 1940. Esses empreendimentos fizeram parte de um intenso esforço de Salazar para remodelar e melhorar a opinião pública do país e a sua reputação internacional, de maneira que este conseguisse dar continuidade nas suas ambições coloniais, especialmente na África. Anterior à Exposição Portugal só havia dado uma pequena contribuição na exposição de Paris em 1855, não dando muita importância para esses eventos ao contrário dos EUA e outras nações europeias como a França e Grã-Bretanha.⁵⁵

Coloca-se em perspectiva que as imagens produzidas nesse momento não foram feitas para serem guardadas e esquecidas, mas sim ganharem o espaço público e circularem em jornais, revistas, livros e outros suportes visuais que se baseavam nela, como cartões postais, souvenirs, álbuns, folhetos e cartazes; ou mesmo esperarem, catalogadas e identificadas em arquivos, até o momento certo para serem acionadas por determinada narrativa que confere significados àquela imagem fotográfica.

Além disso, no discurso inaugural da Exposição o ministro das colônias, Armindo Monteiro, deu destaque para a grande extensão territorial do império português, celebrando a “união das raças” e ainda comentando a “virilidade das províncias ultramarinas”.

Ao evocar essa virilidade das províncias Monteiro traz à tona um aspecto importante da construção do imaginário acerca do império português que estava sendo construído e consagrado na Exposição, um ideal masculino de homem português. Nesse momento não lhes interessava outro gênero a não ser o gênero masculino, sendo que os aspectos femininos que apareciam eram apenas uma complementaridade de pressupostos já instituídos discursivamente. Nesse sentido, o gênero feminino aparece, novamente, como um valor de patrimônio português.

A ideia dos gestores ao construir esses espaços de representação da vida nas colônias foi a de permitir que os visitantes percebessem a eficácia da “missão civilizadora” nas colônias e os enormes benefícios que as pessoas colonizadas colheram, graças à administração portuguesa. O intuito também era o de possibilitar a realização de diversas fotografias que posteriormente seriam

55 MORAIS, Isabel. Op. cit.

compiladas em Álbuns oficiais e diversos cartões-postais que tiveram ampla circulação.

Assim, por responsabilidade de Armindo Monteiro, ministro das colônias, foi pedido em 1933 que os governadores enviassem “famílias indígenas típicas” ao Porto para serem expostas em um ambiente mais próximo possível do natural. Segundo Filipa Vicente foram 324 mulheres, homens e crianças trazidos de Cabo Verde, Guiné, Angola, Moçambique, Índia, Macau e Timor.

Além disso, haviam 32 pigmeus do povo Makankala de Angola⁵⁶; 63 guineenses⁵⁷ de grupos diferentes, como Balantas, Bigajós, Mandigas e Fulas, além de alguns chefes de outros povos que tinham se tornado aliados dos portugueses. Também havia na composição da Exposição do Porto uma vila que foi colocada no centro de um lago artificial que representava revoltas do arquipélago de Bijagós na Guiné-Bissau, nessa vila luzes coloridas e uma fonte foram instaladas e a noite exibiam um show de luzes, o que atraiu muitos visitantes.



Imagem 2: “Figuração da vida missionária, nave central do palácio das colónias”.⁵⁸

Com as informações já mencionadas algumas questões surgem ao pensar na composição deste quadro organizacional da Exposição. Por exemplo: Por que a cidade do Porto foi escolhida para ser a sede de um evento nacional? Por que não Lisboa? Qual era o público alvo da Exposição e como a propaganda

⁵⁶ MORAIS, Isabel. Op. cit.

⁵⁷ O COMÉRCIO DO PORTO COLONIAL. Porto, 11 maio 1934.

⁵⁸ Centro Português de fotografia - PT/CPF/ALV/004983

atingiu esse público? São questões que rondaram esta pesquisa desde o início e pretendo tencioná-las a seguir.

O Porto era o local que nesse momento simbolizava a união entre o urbano e o rural, o que era muito caro para a política portuguesa. Buscava-se o apoio das diferentes classes sociais e, inclusive, umas das intenções era a angariar patrocinadores para as obras colonizadoras, bem como colonos para investir nos territórios ultramarinos.

A cidade do Porto foi palco de, ao menos, três revoltas de questionamento do governo instaurado, são elas: Revolta Liberal do Porto (1920); Revolta de 31 de janeiro de 1891 - primeiro movimento revolucionário de instauração do regime republicano; Revolta de fevereiro de 1927 - primeiro movimento para tentar derrubar a Ditadura Militar Portuguesa (1926 - 1933). Portanto, para o Estado Novo era fundamental ter o apoio de uma cidade que poderia ser o lugar de descontentamento do novo governo.⁵⁹

Como visto, a Exposição foi sobretudo uma obra propagandística e o Estado Novo utilizou do descontentamento de uma cidade tradicional para convencer, principalmente o público não alfabetizado, da grandeza da obra colonizadora e dos frutos que estavam colhendo, assim como dos que dela poderia frutificar.

No Álbum Catálogo, Vicente Ferreira menciona alguns direcionamentos, ele aponta que neste momento toda a esperança do povo Português foi colocada na colonização e o fato de trazer as memórias do passado fizeram parte desta construção imaginária de um Império Colonizador. Este que, nunca cessou, e teve, mesmo nas adversidades políticas e econômicas, o compromisso com a colonização das terras conquistadas.

A ideia de Salazar era minimizar a ideia de que Portugal era um país pequeno, assim como o mapa apresentado na exposição mostrava. Ali mostrava Moçambique sobreposto sobre França e Espanha; Angola sobreposta a Alemanha e parte da Europa Central e Oriental, o que exibia a extensão territorial imensa a qual Portugal tinha domínio, entendendo-se “do Minho a Timor”. A exposição veio para desencadear uma determinação nacional e recuperar uma glória como

⁵⁹ OLIVEIRA, Marcus Vinicius de. Op. cit. p. 42.

potência colonizadora. Determinados a colocar o país no centro das grandes potências mundiais, Salazar e os organizadores da Exposição colocaram os povos colonizados no centro da experiência dos visitantes.⁶⁰

A propaganda aparece nas duas Seções da Exposição: a Seção Oficial e a Particular. A Oficial exibia os grandes feitos, as maquetes das colônias, fotos, artesanatos, mapas e diversos elementos que demonstravam habilidades dos “nativos” e também as obras dos portugueses que estiverem naqueles territórios por muitos anos. Já a Seção Particular abrigava as empresas, as companhias e indústrias que faziam a propaganda de seus serviços e produtos.

Entre os patrocinadores do evento, estavam muitos produtores de vinho da cidade e essas vinícolas eram grandes interessadas nesse mercado que se expandiria com a Exposição, o que foi constatado um ano após a realização da mesma “mais da metade de toda produção vinícola portuguesa era absorvida pelos mercados coloniais”⁶¹, ou seja, saldo positivo para as expectativas desses produtores e de muitos outros que tiveram a oportunidade de exibir seus produtos em stands próprios na Seção Particular da Exposição.

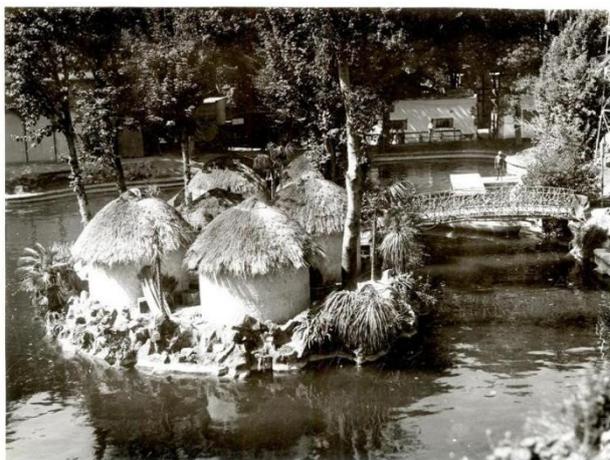


Imagem 3: “No Palácio de Cristal: 1.^a Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [Aldeia Lacustre Bijagós] Aldeia da Guiné, na ilha do lago dos jardins do palácio.”⁶²

⁶⁰ MORAIS, Isabel. Op. cit.

⁶¹ VARGAS, André Luiz dos Santos. Henrique Galvão: um colonialista anti-salazarista do Estado Novo (1929-1949). 2018. 366 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

⁶² Disponível: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/692706/?>



Imagem 4: “No Palácio de Cristal: 1.ª Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [indígenas da Colónia de Moçambique]”.⁶³



Imagem 5: “EXPOSIÇÃO DO PÔRTO”⁶⁴

⁶³ Centro Português de Fotografia - PT/CPF/ALV/005053

⁶⁴Disponível:<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=3682972> PT/TT/CMZ-AF-GT/E/27/1/54



Imagem 6: “EXPOSIÇÃO DO PÔRTO” ⁶⁵



Imagem 7: “Pavilhão do instituto do vinho do porto na exposição colonial de 1934”.⁶⁶

As imagens acima dão uma dimensão de como estava organizada a 1.^a Exposição Colonial de 1934, nas imagens 2 e 3 estão representados aspectos das aldeias que foram montadas nos jardins do Palácio. Todas as fotografias foram retiradas de arquivos públicos portugueses⁶⁷ e são de autoria da Casa Alvão⁶⁸,

⁶⁵ Disponível: <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=3682981>- PT/TT/CMZ-AF-GT/E/27/1/63

⁶⁶ Arquivo Nacional Torre do Tombo PT/CPF/ALV/003064

⁶⁷ As imagens 2, 3 e 6 foram disponibilizadas pelo Centro Português de Fotografia. As imagens 4 e 5 foram disponibilizadas pelo Arquivo Nacional Torre do Tombo.

⁶⁸ A assinatura da Casa Alvão nos fornece mais dúvidas do que certezas, uma vez que não é possível identificar de quem é a real autoria das fotografias. A Casa Alvão possuía dois grandes fotógrafos integrantes, Domingos Alvão e, mais tarde, em 1914, teve como chefe o fotógrafo Álvaro Cardoso de Azevedo, um aprendiz de Alvão. Entretanto, sabemos que a Casa Alvão foi oficialmente quem documentou toda a Exposição de 1934, mesmo não podendo definir com certeza de qual dos dois fotógrafos é a autoria.

empresa contratada para registrar oficialmente o evento e que produziu o Álbum Fotográfico com 101 fotografias e publicado em 1935.

Como bem coloca Perter Burke, a imagem é um meio de transmitir informações e testemunhos de maneira visual, possuindo indícios que permitem ser um guia para a compreensão de representações visuais de momentos passados, no campo da cultura, religião e política. Nesse sentido, não deve ser entendida como um fato ou até mesmo uma prova histórica e será utilizada neste trabalho como uma evidência histórica para a construção de uma historiografia.

1.2 - A política Imperial: modernidade e colonização

Como já foi mencionado anteriormente, há uma ideia de modernidade amplamente presente nesse período, sendo ela utilizada estrategicamente para afirmar a modernização da colonialidade portuguesa. Considerando o aspecto global em que a modernidade aparece como uma estratégia dos países no entre guerras para desconstruir a ideia de atraso dos países ocidentais, ela foi amplamente utilizada na tentativa de provar que eram cultos e atualizados.⁶⁹ Assim, a primeira exposição internacional moderna foi realizada em Londres em 1851, e permitiu que os visitantes levassem para seus países noções acerca do gênero, da raça e da identidade.

A modernidade aparece fortemente desde a arquitetura do Palácio de Cristal, até nos discursos presentes no Álbum Catálogo Oficial da Exposição quando se referem as formas de manutenção financeira nas colônias, as estratégias de miscigenação e o aportuguesamento dos povos. Esta ideia de modernidade vem como uma ferramenta para instaurar as políticas do Estado Novo. É importante reforçar que nesse momento o Estado Novo utiliza métodos modernos para estabelecer a política colonial nacionalista. Assim, a fotografia aparece como um desses métodos, já que ela sugere uma certa visualidade e objetividade na qual demonstravam grande interesse.

Nesse sentido, a ideia de modernidade parte de uma lógica colonizante e a rejeição desse pressuposto não é simples, pois, ele está ancorado em

⁶⁹ HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX. 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

“instituições, práticas e representações simbólicas ocidentais”⁷⁰, estes que são basilares para conceitos como gênero, sociedade, razão, etc. Portanto, sustentados por esses conceitos, ao entrarem em contato com diferentes povos os portugueses promulgaram a ideia de que esses eram incivilizados, atrasados, e por conseguinte, necessitavam da salvação.

Bem como afirma Thomaz, há, nesse momento, a intenção de dominar os colonizados através do discurso. Mas, como já mencionado, para solidificar esse discurso é necessário instituir o saber português que será produzido nas instituições e nesse discurso sobre a colonização o direito sempre está a favor da questão colonial, com justificativas para ser.

Territórios indígenas são apresentados como “descobertos”, a colonização é representada como um veículo de civilização, e a escravidão é interpretada como um meio para ajudar o primitivo e o sub-humano a se tornar disciplinado.⁷¹

Assim, posterior a publicação do Acto Colonial foi publicada a Carta Orgânica do Império Colonial Português em 1933 e também a Reforma Administrativa Ultramarina, tanto a Carta como o Ato Colonial marcam as novas diretrizes da política colonial, e são fontes importantes desta pesquisa. A Carta pregava os princípios de solidariedade para com as partes componentes da metrópole, os aspectos econômicos asseguravam os fins de todos os seus membros e a integridade e defesa da nação, o Estado garantia a proteção e defesa dos indígenas, de acordo como os princípios da humanidade e soberania, bem como, as autoridades poderiam impedir e castigar todos os abusos contra sua pessoa e bens⁷².

A Carta Orgânica foi publicada com 78 páginas⁷³ e levantava questões relacionadas à organização política e administrativa nas colônias, a

⁷⁰ MALDONADO-TORRES, Nelson. Análítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade E Pensamento Afrodiaspórico. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

⁷¹ Ibid. P. 33

⁷² Álbum Catálogo Oficial da Exposição Colonial Portuguesa: “O Império Português na Primeira Exposição Colonial Portuguesa - Documentário - histórico, agrícola, industrial e comercial - paisagens, monumentos e costumes.”

⁷³

“questão dos indígenas”, além da organização econômica e financeira, de acordo com as novas iniciativas do Estado Novo. Há, nesse momento, uma ferrenha iniciativa discursiva para pregar uma unidade nacional com as colônias, e o nacionalismo é evocado no sentido de constituir uma base forte contra as dificuldades de um país “pequeno na Europa, tão grande no Mundo”, afim de construir e fazer a manutenção do Império.

Há também uma exaltação da independência administrativa dos territórios colonizados, mas é piamente reforçada a necessidade dessa autonomia não infringir o pensamento coletivo da Metrópole, sendo a vida ultramarina subordinada aos ideais do “coletivo e geral”, nesse momento personalizados na figura de Salazar e do Estado Novo.

Esse sentimento nacionalista endossado nessa política salazarista é muito presente nessas primeiras décadas do século, principalmente devido às novas concepções do modo de vida capitalista. Outrossim, todas as formas de dominação consideradas como produzidas/endossadas pelo capitalismo foram concebidas no processo moderno/colonial, que é o fundador do próprio capitalismo⁷⁴. Logo, a ideia de liberdade, democracia, conhecimento científico, igualdade e cidadania são inteiramente produzidas por um sistema que buscava dar nova cara para as velhas práticas, ou seja, continuar a exploração, com um ar mais suave. Ocultando que ele só estava sendo realizado porque as antigas formas de dominação permitiram, sendo elas os saques, a escravidão, a exploração da mão de obra, a destruição da natureza, entre outros.

A ideia cristalizada é a de que os portugueses consideram as colônias como partes indissociáveis da Metrópole, consagrando a noção de uma só Pátria. Durante os anos iniciais da colonização percebe-se o anseio dos portugueses em fixar-se no território conquistado e após a fixação garantir a posse territorial, ter a sujeição dos povos, ao mesmo tempo em que almejam a assimilação deles e, às vezes, a absorção étnica.

MINISTÉRIO DAS COLÓNIAS - Carta Orgânica do Império Colonial Português. Lourenço Marques: Imprensa Nacional, 1933. 78 p.

⁷⁴ GROSGUÉL, Ramón. Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGUÉL, Ramón. **Decolonialidade E Pensamento Afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

Entretanto, a assimilação desses povos colonizados faz parte mais de uma propaganda política do que uma real intenção, pois, como indica Albert Memmi “a assimilação é o contrário da colonização, uma vez que tende a confundir colonizadores e colonizados, a suprimir os privilégios, e, portanto, a relação colonial.”⁷⁵ Ainda assim, no Álbum Catálogo, percebe-se uma tentativa direta de uma “falsa absorção étnica”, com ideais que podem ser consideradas uma tentativa de modernização da colonialidade portuguesa.

O edifício central do palácio era o Palácio das Colónias, cercado por representações das aldeias indígenas, a chamada casa dos colonos e uma fazenda típica colonial. Além disso o palácio também teve uma estátua de um enorme elefante, simbolizando o poder e as posses da conquista da África, exposições que reforçaram a ideia de grandeza do país, no passado, presente e futuro. Além do progresso do Porto, associado à sua elite industrial e empresarial.

É possível fazermos uma análise importante do público que frequentou a Exposição e como o governo e iniciativas privadas possibilitou que as classes mais pobres tivessem acesso a esse entretenimento, como podemos perceber pelas tarifas de trem reduzidas e entradas a preços promocionais para estudantes, grupos de escoteiros e grupos regionais folclóricos, além da grande visitação de operários, trabalhadores de fábricas e pessoas do campo que usavam o dia de folga, os domingos, para visitar a Exposição. Esse fato ficou conhecido como “Os domingos na exposição” em que estes faziam piqueniques nos jardins do palácio. Além desses visitantes, vieram outros de países como Espanha e Bélgica, personalizados na figura do Príncipe de Gales e do ministro da Bélgica.

Ainda nesse sentido o diretor do SPN, António Ferro, tinha afinidades como os modernistas portugueses, assim como europeus e brasileiros, esses modernistas tinham fascinação por etnias e formas de arte africanas que estavam circulando em feiras pelo mundo e em alta pelos modernistas na década de 1930 e 1940.

Ferro inspirava-se também na propaganda nazista e fascista de Hitler e Mussolini, assim, desenvolveu a chamada *política do espírito*⁷⁶, esta que

⁷⁵ MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

associava a cultura popular ao nacionalismo, sendo que o controle e a censura de eventos culturais, cinema, teatro, imprensa e rádio duraram até 1950. Era um intelectual pertencente ao modernismo, influenciado pela estética futurista, ligado ao jornalismo, participou da intentona dos Fifis com Henrique Galvão e adepto ao fascismo, tendo elogiado diversos ditadores em suas entrevistas, nomes como Mussolini e Primo de Rivera.⁷⁷

Sobre a política do espírito:

Renasce a mística da grandeza da Nação, que florira nos tempos aureos, reorganiza-se a escolha e em Angola e Moçambique refaz-se o velho espírito português de expansão: Descobre-se, ou antes, volta a descobrir-se o que o abandono tinha escurecido, reconquista-se, coloniza-se e faz-se subir novamente ao alto a chama eterna das glórias portuguesas.⁷⁸

Ferro e Henrique Galvão criaram um tipo de herói português-africano que era encaixado tanto em Portugal como na África⁷⁹.

O SPN vai constituir-se, assim, como o espaço por excelência da *mise en scène* da política e da ideologia do regime, da sua estetização e divulgação massiva, através de um impressionante e tentacular aparelho de agitação que, em poucos anos, actuava sobre as artes plásticas (procurando casar o modernismo estético com os valores ruralistas e conservadores do discurso oficial), apostava a fundo nos novos veículos da moderna propaganda — o cinema, a rádio, o cartaz —, promovia prémios literários, lançava o «teatro do povo», reinventava a etnografia e a cultura «populares», criava um turismo oficial como decorrência destas, encenava «festas populares», «cortejos históricos» e o geral das grandes mobilizações do regime.⁸⁰

Nas figuras de Ferro e Galvão é que a propaganda assume seu carácter mais modernista, uma vez que Salazar tinha mais a característica de representação ruralista, bucólica. Nesse sentido, mesmo sendo totalmente modernista, Galvão assume a roupagem da política Salazarista mais ruralista e é incumbido de

⁷⁷ VARGAS, André Luiz dos Santos. Op. cit.

⁷⁸ LEITÃO, Mario Antunes; COIMBRA, Vitorino (ed.). O IMPÉRIO PORTUGUÊS NA PRIMEIRA EXPOSIÇÃO COLONIAL PORTUGUESA: álbum-catálogo oficial: documentário histórico, agrícola, industrial e comercial, paisagens, monumentos e costumes. Porto: Litografia Nacional, 1934. 457 p.

⁷⁹ MORAIS, Isabel. Op. cit.

⁸⁰ ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, Lisboa, v., n. 157, p. 1031-1054, 2001.

representar Portugal na Exposição de Paris em 1931, dirigir as Feiras de 1932, a Exposição Colonial de 1934 e a Secção Colonial da Exposição do Mundo Português de 1940.

Nesse sentido, Vargas aponta uma questão importante: por mais cara que fosse a questão do modernismo para Galvão, ele se mostrava disposto a aderir a política do regime mesmo com suas contradições pessoais, pois, a sua visão de mundo era concomitante com a do regime quanto às características colonialistas, nacionalistas, corporativistas e, muitas vezes, fascista.

A simplicidade, o poder emotivo, o pitoresco e a emotividade que o director técnico da exposição queria ver vincados, devem ser considerados indícios seguros da modernização discursiva que pretendia articular nesta iniciativa. Eram estas características, ao fim e ao cabo, que apropriavam a exposição e os seus conteúdos ideológicos para o consumo e doutrinação mais eficazes das massas de visitantes.⁸¹

Como indica Medeiros, há uma ideia constante de doutrinação dos visitantes e Luísa Marroni enfatiza o carácter educativo e a lição de colonialismo dada na Exposição, fato marcado inclusive no desfile alegórico de encerramento, onde foi pontuada a história de cada país. Segundo ela, com base no livro oficial, a Exposição contou com mais de 1.300.000 visitantes e ainda era dividida em secção oficial e secção particular.⁸²

Nesta perspectiva, o Álbum Catálogo da Exposição traz em suas primeiras páginas um revisionismo da História de Portugal que vai ao encontro da *política do espírito*, onde a figura de um líder ou autoridade é extremamente reforçada. O álbum assenta suas justificativas para a realização da Exposição na História e na Memória⁸³ e por meio dela busca uma sustentação para comprovar a essência conquistadora do povo português em territórios africanos, remontando o século I A.C em que os lusitanos tomaram a costa atlântica.

Tal busca faz com que o discurso seja construído com base em um modelo de pensamento que é alicerçado na ideia de um *espírito* colonizador da

⁸¹ MEDEIROS, António. Op. cit. P. 05.

⁸² MARRONI, Luísa. Op. cit.

⁸³ Utilizamos a definição de memória proposta por Pierre Nora. Para ele História e Memória se opõem. A memória aparece sempre como um fenómeno atual, sendo um elo entre passado e presente. A história já demanda análise e se apresenta como uma representação do passado.

raça portuguesa. Além de uma noção do Império que só avançou quando liderado por um bom chefe ou rei, que teria na raça o ímpeto para a conquista e colonização, esse espírito de grandeza que estaria no sangue do povo português.

O chamado “século negro” de Portugal é o período que vai desde a vitória de D. Pedro IV contra as tropas absolutistas de D. Miguel, em 1834, e a ascensão de Salazar ao poder, em 1932. Seria o momento em que o liberalismo esteve em ascensão e por este motivo, a retomada da tradição e da “verdadeira História” da nação se faz necessária durante o Estado Novo, em que se buscava a essência lusitana contida nas grandes navegações, no espírito colonizador do povo português. Nesse sentido, a propaganda feita pelo SPN e outros setores do governo que produziam propaganda ideológica nos permitem refletir acerca dessas publicações que possuíam um papel bem definido dentro da ação governamental.

Para o historiador Fernando Rosas⁸⁴, a ditadura de Salazar se enquadra em um segundo momento dos fascismos europeus, já que de 1918 a 1929 o único estado assumidamente fascista era o de Mussolini, na Itália. Salazar se enquadra na segunda fase, que vai de 1929 a 1939, pós Grande Depressão.

O período entre 1926 e 1932/33 é o momento em que a ditadura militar tem um caráter antiliberal, mas ainda não enquadrada no regime fascista. De acordo com o autor, há uma “geografia política dos fascismos” na Europa. Essa geografia não abrange as regiões do Norte e Noroeste até antes da segunda Guerra Mundial (1939-1945). Nesse sentido, Salazar, conta com o apoio da direita republicana para ir ao poder, e é a união dessa direita com o Movimento Nacional Sindicalista e as direitas antiliberais (centro católicas) que formam o chamado “Partido Único”, nomeado como “União Nacional” em Portugal.

Entende-se que a Exposição aparece como uma justificativa para a realização de uma “atualização da História”. Também entendendo a questão de um “apogeu dos nacionalismos” pós Primeira Guerra Mundial, o evento buscava dar uma “lição de colonialismo”, que aparece em documentos, como no Regulamento Geral da Primeira Exposição Colonial Portuguesa. Essa lição estaria amparada por um ideal maior: educar o povo português para que ele entendesse a

⁸⁴ ROSAS, Fernando. **O ESTADO NOVO NOS ANOS TRINTA: 1928 - 1938**. Lisboa: Estampa, 1986. 311 p.

grandiosidade de seu país e do novo projeto colonial que estava sendo implantado. E, inclusive, expondo ao público algo semelhante ao que outros países imperialistas estavam fazendo nas Exposições Coloniais, Universais e Mundiais.

Nesse sentido a Exposição não tem como intuito apenas apresentar os fatos, mas expor o esforço de quem os produziu. Não interessava apenas mostrar as conquistas, mas dar nomes a quem os alcançou, exibindo a força e o ímpeto colonizador presente no *espírito* do povo português, tudo isso com o auxílio dos ideais modernistas.

1.3 - Henrique Galvão: um gestor a serviço da *mística imperial*

Henrique Carlos da Malta Galvão foi um importante representante da política imperial nos primeiros anos do Estado Novo. Galvão nasceu em Barreiro (Portugal) em 4 de fevereiro de 1895, sendo filho de uma família de operários. Sua carreira militar inicia-se em 1914 quando, mesmo sendo um jovem mais interessado pela literatura e pelo teatro, se apresentou ao Regime de Infantaria, devido às questões financeiras.

Em 1917 foi um apoiador do regime de Sidónio Pais, sendo esse um governo autoritário e “protofascista”⁸⁵, de extrema-direita. Também cursou Educação Física na França e quando retornou a Portugal manteve-se na carreira militar, apoiando o golpe de 1926.

Em 1927, ainda integrado à Ditadura Militar, foi um dos cabecilhas operacionais do “golpe dos Fifis”, intentona fascista de cariz radical contra Sinel de Cordes e Óscar Carmona. Com o fracasso do golpe dentro do golpe, é punido com o desterro em Angola. Foi lá que iniciou seu interesse por assuntos coloniais, primeiramente como chefe de gabinete do governador da colônia, Filomeno da Câmara – um dos líderes do golpe dos Fifis. Foi também nomeado em 1929 governador do distrito de Huíla, tendo a oportunidade de conhecer melhor os funcionamentos da administração colonial, demitido meses depois por divergências com Filomeno.⁸⁶

⁸⁵ VARGAS, André Luiz dos Santos. Op. cit.

⁸⁶ Ibid. p. 14.

Mesmo com a punição de desterro e a sua posição contrária ao presidente Óscar Carmona, Galvão continuou apoiando a ditadura e devido a sua contribuição para o governo foi nomeado com cargos de confiança. Em 1931 foi diretor de uma revista importante, a revista Portugal Colonial e também foi representante de Portugal na Exposição Colonial de Paris, no mesmo ano. Nessa perspectiva de exposições também foi diretor, em 1932, das Feiras de Amostras Coloniais de Luanda e Lourenço Marques, bem como, atuou como diretor da 1ª Exposição Colonial Portuguesa no Porto em 1934. Posteriormente foi diretor da Secção Colonial da Exposição do Mundo Português, em 1940.

Apesar de ter se tornado um grande representante das causas coloniais, ao observar sua trajetória enquanto escritor pode-se perceber que ele faz severas críticas ao modo como este aspecto da política portuguesa estava sendo levado a diante. No seu diário de bordo (1927), analisado por André Luiz são perceptíveis suas críticas, ele enfatiza a necessidade que os governantes tinham de sempre estar buscando no passado dias gloriosos que fortalecessem o patriotismo daquele povo e os deixassem com esperanças de dias melhores, tal como foi naquele tempo, com um demasiado apego ao passado. Além disso, incluem-se muitas análises pejorativas ao ter o primeiro contato com a colônia, principalmente em relação a forma como a colonização estava acontecendo, em âmbitos políticos e econômicos, como também morais.

Em suma, nesse momento de sua vida ele estava com um nítido ressentimento daqueles que governavam seu país, mas, para além disso, ao analisar as colônias com a lente de um português que nunca havia tido contato com as colônias, Galvão expõe a impressão que teve de imediato: muita pobreza, miséria e fedor. Os portugueses mencionados por ele nos escritos eram homens que apenas queriam enriquecer individualmente, nada queriam oferecer à nação. E ainda observa como as autoridades buscavam no passado a glória que não possuíam no presente, esse passado mítico e fantasiado.

Nas suas obras Galvão também se coloca nitidamente a favor da modernização do colonialismo. Como ministro de Angola, era a favor também do fomento e integração de processos produtivos nas colônias, adepto a promover a

nacionalização dos territórios coloniais, mas estava de acordo com o modelo centralizador de Salazar e Armindo Monteiro. Apesar disso, o ministro não foi a favor do Código do Trabalho dos Indígenas promulgado em 1928, pois, ele acreditava que o trabalho era um elemento extremamente necessário para “civilizar” os indígenas, portanto, deveria ser obrigatório. Em seus escritos percebe-se que pelo menos até 1930 era conivente com essa ideia do trabalho obrigatório.

Ao mesmo tempo, o colonialista era a favor da nacionalização dos territórios coloniais. Embora a concepção de nacionalizar para ele seria o equivalente a expandir e promover uma adesão da cultura portuguesa dos costumes e da língua nos territórios colonizados. Portanto, podemos refletir sobre a construção da Exposição Colonial Portuguesa de 1934 sob diversos ângulos, pois, ela não se deu de forma una e homogênea. Como existiram divergências de entendimentos sobre esse processo colonizador, podemos supor, que também houve divergências sobre como seriam as representações dessas colônias e dos colonizados.

Galvão, que foi governador em uma colônia da Angola apresentou em 1930 um relatório que previa a cooperação econômica entre Angola e a metrópole, como o intuito de formar uma “novo Brasil” colonizando massivamente devido a falta de brancos. Galvão foi emblemático ao afirmar, antes mesmo da oficialização do regime, que os portugueses desde o século XVIII colocaram seus interesses humanos e espirituais acima dos comerciais o que, segundo Isabel Morais, ecoava o lusotropicalismo de Gilberto Freyre. Desse modo, durante o entre guerras Portugal encontrava-se em um contexto que foi crucial e oportuno para a agenda colonial, a Alemanha estava tomada por Hitler e a Itália com Mussolini, bem como a Espanha estava à beira de uma guerra civil, tudo isso serviu para o Portugal reafirmar-se como Antigo Império, algo que desde a Primeira Guerra estava acontecendo pela defesa do território angolano na disputa com a Alemanha.

Ademais, consagrando a ideia posta no Acto Colonial de 1930, está também a ideia das missões religiosas como fatores de grande importância para a civilização do “indígena”, algo que também foi defendido por Galvão. Há aqui

uma questão vista na Exposição: a aceitação de costumes dos “indígenas” desde que não violassem a moral dos portugueses, mas, ao mesmo tempo, incorporassem a ideia de civilização dos mesmos. Isso pode ser notado pelas vestimentas dos povos que foram levados para a Exposição, no intuito de mostrar a cultura da colônia, não para assimilar a sua, mas para levar a ideia de uma certa preservação dos costumes, ao mesmo tempo em que levavam gradativamente a civilização a eles, este aspecto que será melhor trabalho no Capítulo 2.

Não obstante, a ideia de uma mística imperial estava muito presente também no ministro das Colônias, Armindo Monteiro (1896-1955). De 1931 a 1935⁸⁷, anos em que esteve neste cargo, evocou essa ideia em diversas ocasiões para difundir esse ideal da colonização e essa mística imperial. O Estado Novo organizou diversos congressos, feiras e exposições, sendo Henrique Galvão muitas vezes acionado como um intelectual e gestor de confiança.

Na Feiras de Amostras Coloniais de Luanda e Lourenço Marques teria começado a fase pública da dita “consciência nacional” nas colônias. É o momento em que se inicia a materialização desse projeto ideológico, que compunha a mística imperial. Através da exaltação da ordem econômica como esteio de um tríptico de economia, ideal e moral é que o império poderia se consolidar. Além disso, nesse período há uma crise econômica que pode ver na possibilidade de um império a solução de seus problemas e tinha no Acto Colonial os respaldos para se concretizar.

Para Galvão, as Feiras foram o ponto de partida para o estreitamento das relações entre a metrópole e a colônia, colocando em prática as indicações presentes no Acto Colonial de 1930. As Feiras serviram para demonstrar que a metrópole acharia na própria colônia as matérias primas e o mercado para exportar suas produções. Saindo do que seria muito prejudicial para o império: a importação de matérias primas que não eram das colônias. E nas colônias, a importação de industrializados que não eram da metrópole, deixando de exercer o protecionismo que deveriam.

A solução que podemos perceber nesse momento seria um tipo de humanitarismo que civiliza e coloca o “indígena” apto ao trabalho, como podemos

⁸⁷ ROSAS, Fernando. Op. cit.

perceber pela Exposição do Porto. Há uma conservação dos costumes que marcam a diferença⁸⁸ entre os povos (brancos e “indígenas”), mas, ao mesmo tempo, são representados de maneira que indiquem civilidade e não mais seres primitivos, como eram quando foram “encontrados”. Galvão buscava enfatizar uma dita “harmonia” entre as “raças”, que se daria neste equilíbrio entre a humanização e o trabalho. Podemos já pensar aqui na questão que viria mais adiante com Gilberto Freyre e o lusotropicalismo, anos depois.

Além da direção da Revista Portugal Colonial, Galvão teve durante os meses de preparação da Exposição Colonial e, alguns após, a obrigação de dirigir a revista Ultramar, produzida quinzenalmente, sendo o órgão de divulgação oficial do evento. O Ultramar foi produzido de 1 de fevereiro a 15 de outubro de 1934, totalizando 18 números.⁸⁹ O boletim teve ampla circulação no período e juntamente com outras mídias foi um vetor de propaganda da Exposição, de seus acontecimentos e da organização, mas para além disso, se comprometia a ser um meio comunicador didático que dialogasse diretamente com o povo português.

O Estado Novo utilizou amplamente as mídias como estratégia para difundir seus ideais e segundo Fernando Rosas ele buscava criar “um homem novo tipicamente salazarista”. A busca por esse homem novo perpassaria vários campos e um deles foi o âmbito escolar, em que cartazes, crucifixos e retratos de chefes do Estado eram exibidos nos colégios.

Tudo isso tinha como fundamento a ideia de uma Lição salazarista que também esteve presente na Exposição Colonial do Porto, por meio da propaganda. A presença das excursões de estudantes foi extrema, tornando aquele espaço um espaço de saber escolar em que as crianças poderiam apreender por meio da característica didática e pedagógica daquele ambiente.

A criação desse homem tipicamente salazarista é um compilado de características morais, ideológicas e sociais que esse governo tinha a intenção de propagar. Nesse trabalho retomaremos a ideia de um regime que possui muitas semelhanças com o fascismo, como colocado pelo historiador Fernando Rosas.

⁸⁸ HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: WOODWARD, Kathryn; SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart. IDENTIDADE E DIFERENÇA: A perspectiva dos Estudos Culturais. 7. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000. Cap. 3. p. 103-133.

⁸⁹ O boletim está disponibilizado para consulta online no site da hemeroteca digital de Lisboa no link: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Ultramar/Ultramar.htm>

Apesar das discordâncias entre historiadores acerca da faceta fascista do regime podemos encontrar semelhanças bem próxima aos outros regimes que assumidamente defendiam esse caráter. Um exemplo é a própria ideia de um “homem novo” na propaganda salazarista, ao buscar a retomada de um espírito português de cariz nacionalista, que buscava modelar e educar as consciências desses homens em busca de melhoras e da defesa da colonização.

Para Galvão, a “aptidão e vocação colonizadora nasce com a nacionalidade”⁹⁰, ou seja, é necessário ter uma sentimento nacionalista para que a ideia presente do projeto colonial possa ser executada. O diretor técnico da Exposição do Porto faz uma propaganda colonial com base em uma *mística* e uma moral de um dever histórico designado a *raça portuguesa*.

Ainda, segundo o historiador Fernando Rosas, no discurso estadonovista estavam presentes sete “mitos ideológicos fundadores”⁹¹: o mito palingenético, o mito central da essência ontológica, o mito imperial, mito da ruralidade, mito da pobreza honrada, mito da ordem corporativa e o mito da essência católica da identidade nacional. Os três primeiros foram abrangidos de alguma maneira até este momento, mas torna-se importante caracterizá-los para um melhor entendimento.

O mito palingenético é a ideia da “Renascença” portuguesa, de um recomeço que tinha o Estado Novo como expressão, deixando para trás o liberalismo monárquico e o republicanismo. O mito central da essência ontológica seria a retomada do curso da história da pátria, um novo nacionalismo que tinha a Nação acima de tudo e de todos. Já o mito imperial seria o que foi mais abordado até o momento, é a ideia de uma vocação histórica da raça portuguesa para colonizar, evangelizar e civilizar.

1.4 - A propaganda em contexto colonial

O conceito de propaganda ultrapassa alguns séculos, mas desde e a criação da fotografia no século XIX ela veio ganhando outro caráter. A fotografia

⁹⁰ VARGAS, André Luiz dos Santos. Op. cit.

⁹¹ ROSAS, Fernando. Op. cit.

vem sendo utilizada como “prova” dentro da estrutura jornalística e dos meios de comunicação mais recentes.

O fotojornalismo, surgido no início do século XX, é um nítido exemplo de como a partir da impressão da fotografia em papel, que tinha ampla circulação e permitia o acesso de diferentes classes sociais, era possível comprovar o que estava sendo dito em texto. Ela foi utilizada como orientadora da leitura do receptor que a associava com o signo escrito, seguindo uma orientação que parte do produtor da notícia.⁹² Diferente do que ocorria com ilustrações, a fotografia emitia uma sensação de objetividade maior e livre de interferências humanas.

A propaganda e censura, presentes em todos os tipos de governo, foram fundamentais e de importância central nos regimes autoritários confessos, em especial nos regimes fascistas. O objetivo básico seria o de obter “consenso” da sociedade em torno de suas propostas – como recuperação de uma “glória passada perdida”, exaltação de heróis nacionais construídos, “mística” do regime e sua pretensa “eternidade futura”, bem como a importância da “raça”, da juventude, do papel da mulher na sociedade e do chefe.⁹³

Segundo o historiador Fernando Rosas, tanto a Agência Geral das Colônias, que, como dito anteriormente, estava ligada ao Ministério das Colônias, como o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), criado em 1933, tinham alguns objetivos em comuns. Entre eles estavam a intenção de influenciar, condicionar e disciplinar a população, tanto da metrópole, quanto das colônias. Isso se dava em vários aspectos, mas a Exposição Colonial de 1934 pode ser um bom exemplo de como isso ocorreu.

Durante o período analisado o tenente Henrique Galvão foi um grande propagandista do império colonial português. O retrato do Tenente presente no Álbum Catálogo Oficial da Exposição o apresenta posando em semi perfil e olhando para o horizonte com um semblante esperançoso.

O texto que segue é de autoria de Henrique e enfatiza que a Exposição será o “primeiro grande acto de propaganda colonial na Metrópole”, sendo um

⁹² KOSSOY, Boris. Op. cit.

⁹³ VARGAS, André Luiz dos Santos. Op. cit. P. 167

momento para os portugueses tomarem consciência da grandeza da colonização portuguesa de cinco séculos e de que Portugal era o “terceiro Império Colonial do Mundo”.

Seria então, para ele, o momento de criar a imagem de uma realidade colonial, por meio da propaganda. Para Henrique, estavam vivendo o momento de formar uma “Opinião Colonial” que ainda não teria sido criada após os investimentos e mudanças governamentais, tal opinião nacional que poderia intervir fundamentalmente como apoio e investimentos, base para o pensamento dos portugueses. Ele ainda elogia o equilíbrio do presidente com o mais importante ministério de administração nacional, ou seja, a relação de Carmona com o Ministro das Finanças, Salazar.

É importante retomar a noção de que o tenente nem sempre teve uma boa relação com o Óscar Carmona, mas como um nacionalista convicto estava disposto a manter as cordialidades entre poderes. Essa opinião colonial foi um dos objetivos centrais na criação da Exposição em 1934, uma vez que ela seria construída por meio da visualidade.

Valerá a pena referir, a este propósito, que no «dispositivo cultural» do Estado Novo montado a partir de 1933 com a criação do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), quer ao nível da «política do espírito», quer até da «educação nacional», viria a ser atribuído um papel claramente periférico e subalterno ao saber académico e à cultura científica e universitária, acantonada na tarefa de avalizar e legitimar os grandes lances da propaganda.⁹⁴

A longo prazo, o Estado Novo valorizou a educação primária em detrimento da universitária, pois, os primeiros anos seriam fundamentais para “educar moral e espiritualmente” o povo não letrado, de acordo com os interesses desse novo governo.

A universidade interessava unicamente pelo seu carácter científico nos tocantes da etnografia que, inclusive, teve espaço durante a Exposição ao realizar o I Congresso Nacional de Antropologia Colonial, que teve como responsável o antropólogo Mendes Corrêa.

⁹⁴ ROSAS, Fernando. Op. cit. P. 1039.

Ocorrido entre os dias 22 e 26 de setembro de 1934, se inspirava na Exposição Universal de Paris de 1889 para fazer as análises científicas.⁹⁵ O congresso contou com diversos cientistas e estava alinhado com as ideias estadonovistas, utilizando das missões antropológicas para registrar e documentar a suposta inferioridade de diferentes e diversos povos africanos, fazendo distinções de gênero e raça de acordo com pressupostos ocidentais que supunham uma superioridade branca e, neste caso, uma superioridade da “raça portuguesa”. Mendes Corrêa também realizou pesquisas de antropologia física nos povos africanos expostos durante o evento.

A propaganda colonial utilizava de alguns artifícios muito conhecidos na contemporaneidade, mas que teve na primeira metade do século XX a sua consolidação: a utilização dos meios de comunicação para a manipulação e convencimento das massas. O próprio hitlerismo alemão é um exemplo clássico e muito estudado, bem como os movimentos fascistas que também utilizaram em larga escala destes instrumentos de poder⁹⁶. Nesse sentido, pode-se notar que o Estado Novo português foi ganhando espaço juntamente como esses movimentos autoritários e apesar das suas diferenças, eles têm muito em comum nos métodos, instrumentos e na própria utilização da iconografia para a circulação de suas ideias.

Mais uma vez, Fernando Rosas é perspicaz ao notar um casamento que a partir dos anos 30 esteve em ascensão em Portugal: os valores nacionalistas de matriz integralista e as forças católicas conservadoras. Ambas recebendo influências da guerra civil espanhola em conjunto com os já mencionados movimentos extremistas, o fascismo e o nazismo.

É interessante perceber que mesmo tendo uma política protecionista das colônias pelo Estado, algo que inclusive estava bem delimitado pelo Acto Colonial, foram recebidos apoios e patrocínios de diversas empresas privadas e sujeitos particulares, como a Companhia de Moçambique que deu grande apoio para a Exposição. Assim, essa política protecionista presente no Acto Colonial é considerada mais documental e para título de registro, pois, na prática, desde que

⁹⁵ OLIVEIRA, Marcus Vinicius de. Op. Cit.

⁹⁶ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

as empresas aceitem e estivessem de acordo com a política colonial do regime, não haveria abalos na soberania empresarial nas colônias.

O apoio de industrialistas e logistas se deu em grande medida pela necessidade que esses enfrentavam após diversos momentos de crise gerados pela década de vinte. Os mercados coloniais apareciam como uma oportunidade para expandir os negócios, podendo exportar para África, Timor, Goa e Macau. Esse grande apoio financeiro dado por esse setor reforça a concepção de que a Exposição além de ser uma obra de propagando colonial, também foi uma obra de propaganda publicitária.⁹⁷

A promoção de diversas empresas, tanto na Exposição, quanto nos meios de divulgação, durante e posterior, mostram que não é à toa que várias empresas e instituições participaram da primeira Exposição e promoveram a divulgação em massa, uma vez que elas tinham interesse no projeto colonial português e esse colonialismo foi um fator de coesão de diversos setores dentro do regime salazarista.

A exibição de produtos destinados à colônia também aparece no Álbum-catálogo Oficial, com os “fósforos coloniais”, por exemplo, que demonstravam mais claramente a intenção propagandística de determinadas mercadorias, evidenciando o grande interesse no mercado colonial e nas portas que a Exposição estava abrindo para esses comércios ultramarinos.

⁹⁷ VARGAS, André Luiz dos Santos. Op. cit.

Capítulo 2 - Reflexões acerca do Imaginário Português

Partindo dos estudos de Gilbert Durand, autor que utiliza em seus estudos o psicanalista Sigmund Freud⁹⁸, pode-se considerar que o pensamento humano passa por “articulações simbólicas” e a representação é criada a partir delas. Nesse sentido, o imaginário faz parte da sociedade como forma de existência desde sua psique. É interessante ressaltar que o próprio imaginário, na teoria, surge de uma base eurocêntrica e é necessário considerar isso para entendermos de onde vem o pensamento e como foi articulado, principalmente se a intenção é utilizá-lo para analisar diferentes comunidades. Sendo esse um conceito complexo e que necessita de amparo em outras disciplinas como a psicologia, a antropologia, a sociologia e a filosofia.

Não obstante, as ciências positivistas e historicistas negaram o imaginário alegando que seus métodos eram falhos, pois, não seguiam a lógica aristotélica de “verdade vs falso”, estas vertentes que possuem um “iconoclasmo edêmico”⁹⁹. O resultado disso foi que, em certa medida, durante algum tempo, a sociedade Ocidental ignorou o papel do imaginário e do mito.

Nesse sentido, Durand constata que o acesso deliberado que temos acerca das imagens e imagens de vídeo muitas vezes não permite que criemos um pensamento crítico e sejamos apenas consumidores, que saber sequer quem produz o conteúdo que consumimos. Este é um resultado que vem da proibição do uso de imagens pela igreja, ele demonstra como houve fases em que a igreja proibia e condenava o uso de imagens. Esse fato impediu o avanço de uma educação voltada para as imagens, do mito e os estudos do imaginário. Este autor trata o imaginário como objeto em que se aplica uma hermenêutica que usa o símbolo para chegar a alguma análise, ou seja, interpreta-se esses símbolos e estas simbologias afim de chegar a um ponto de entendimento.

Este desprezo pelo papel do imaginário na filosofia e na epistemologia foi o que possibilitou o desenvolvimento técnico, mais objetivo, mas também foi o que separou o Ocidente das múltiplas culturas do mundo, tidas como “primitivas”

⁹⁸ S. Freud, *La Science des rêves*, Payot, 1950.

⁹⁹ DURAND, Gilbert. *Op. cit.*

e “arcaicas”. Ou seja, o avanço da tecnologia foi por muito tempo considerado uma evolução da razão, mas o mesmo tempo despertou o lado irracional em que as representações imaginárias tomaram forma física. Dessa forma, tomo aqui a fotografia como um exemplo.

Ao mesmo tempo que ela é considerada uma produção mecanizada, ela faz parte de um processo subjetivo, desde sua criação até a recepção pelo consumidor. O contrato dos fotógrafos, a composição/escolha do cenário, os personagens, o aparelho utilizado, as formas de impressão e revelação até a escolha das imagens que circularão, são aspectos que dizem muito da subjetividade individual e também de certo aspecto social. Todas essas questões influenciarão no resultado obtido por meio da objetiva fotográfica.

A fotografia, tomada aqui como um mecanismo de estudo, permite não só ver como certa cena foi produzida, pensada, organizada e para qual motivo, mas, também, perceber a subversão que pode aparecer dentro daquela imagem fotográfica, através da análise de imagens e de uma análise histórica. Neste trabalho a intenção é analisar as imagens fotográficas não com o intuito de reforçar os estereótipos apresentados, nem tampouco compactuar com a ideologia dominante no contexto de produção dessas fotografias, mas colocar em questão a imagem, desde sua produção, seu circuito social e consumo.

Há, na Exposição Colonial do Porto um caráter narrativo¹⁰⁰, que tinha a intenção de construir o império colonial enquanto “objeto de desejo”, aonde a erotização e a virilidade eram símbolos de uma possível retomada da riqueza portuguesa. É necessário apontar para essa questão sexual que era acionada pelo discurso imperial de diversas nacionalidades, como Inglaterra, França e Bélgica, estas potências que em muitos momentos utilizaram da metáfora sexual para se afirmarem como conquistadores, por meio de características que circulavam em torno do homem branco, europeu, “ másculo” e “forte”. Características estes presentes no imaginário social do Ocidente nesse período e que estavam associados a ideia de poder.

¹⁰⁰ VICENTE, Filipa L. Op. cit.



Imagem 8: “Monumento ao Esforço Colonizador Português”.¹⁰¹

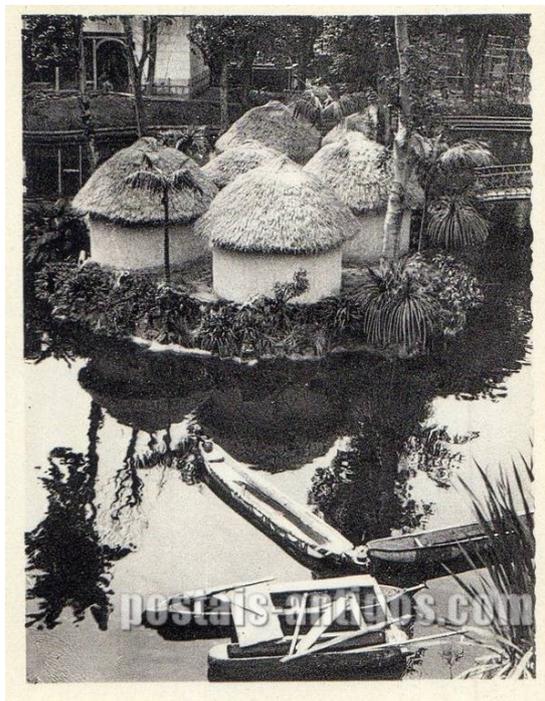


Imagem 9: “Aldeia de Bijagós (Guiné-Bissau)”¹⁰²

¹⁰¹ Fonte: Coleção particular Hugo de Oliveira.

As fotografias remetem ao interesse do Estado Novo em tensionar as diferenças existentes entre a colônia e a metrópole, não para distanciar uma das outras, mas para mostrar didaticamente que uma era moderna, adiantada frente ao seu tempo e a outra atrasada, selvagem. Percebemos esses tensionamentos pelos prédios imponentes, com arquitetura atualizada em contraposição às roupas dos “nativos”, seus casebres tradicionais e adereços. Nesse sentido, as fotografias foram utilizadas como uma forma de sustentar essa ideia de supremacia portuguesa presente no governo salazarista, muito próximo as características fascistas.

Pode-se notar pelas imagens 7 e 8, que foram feitas pelo Casa Alvão, que há um distanciamento de aspectos, a imagem 7 apresenta uma parte da fachada do Palácio das Colônias, dando destaque para o monumento ao esforço civilizador que aparece em primeiro plano, à esquerda. Também há um destaque na construção da imagem para a estátua de elefante que se encontra no centro e ao fundo na composição da cena fotografada.

Já a imagem 8 apresenta uma “vila étnica” montada no centro de um lago nos jardins do Palácio. Na cena pode-se perceber muita vegetação e canoas de madeira, o que contrasta com a com a imagem 7 em termos de “elaboração técnica”. Nota-se uma disparidade quanto à arquitetura, aos materiais que foram utilizados na construção destes cenários e até mesmo na forma como essas imagens foram montadas pelo fotógrafo.

A primeira tem uma característica marcante quanto à verticalização da imagem, alongando a cena fotografada, focando no monumento e na estátua que aparece ao fundo. A estátua, que ao ser produzida, colocou a cabeça do animal de maneira altiva, permite que seja interpretado um suposto alcance de objetivos por meio da exploração da fauna, já que os animais selvagens aparecem nesse momento como símbolo de riqueza, poder, bem como de virilidade.

É só o começo. Todos vêem que sôbre as ruínas das nossas velhas e tristes contendas se vai erguendo o magestoso edifício da renascença lusiada. A ascensão do sentimento colonial há-de

¹⁰² Idem

levar-nos longe: e para lá da Exposição Colonial do Porto o nosso orgulho enxerga já certame mais vasto - em que, no glorioso lar das descobertas, a obra ultramarina dos portugueses figure ao lado da das mais nações.¹⁰³

A fala do Ministro das Colônias mostra a intenção de exaltar esse esforço português para seu povo e, principalmente, para as demais nações colonizadoras. Colocando-os em um mesmo patamar. Nesse sentido, a mensagem que o império português passava para a população era a de que os “indígenas” deveriam ser educados e colonizados, para tornarem-se assimilados. Isso muitas vezes era resultado de uma formação de um personagem racializado, pois, quando chegava na Exposição o indivíduo era moldado para atender as expectativas estereotipadas de um colonizado. Isso pode ser percebido desde a construção das habitações feitas para exibição de diferentes povos e de seus respectivos trabalhos.

Nesse sentido, os fotógrafos filtram o assunto e recortam o que querem captar para que a imagem imprima o desejo dos organizadores do evento. Os povos trazidos da Guiné, por exemplo, tiveram muita visibilidade através da câmera fotográfica, já que remetiam a alguns aspectos que se aproximava do que o Estado Novo buscava, a ideia do exótico que habitava o imaginário português na metrópole.

E essa lição que o bom senso manda que se não faça apenas de palavras, mas de imagens vivas de verdades animadas, pode muito bem ter um princípio activo e impressionante na I.^a Exposição Colonial Portuguesa - porque, de facto, há que ensinar e não faltam espaços escuros para iluminar na alma e no cérebro dos portugueses.¹⁰⁴

Uma outra questão é o fato das imagens produzidas nos cenários da Exposição muitas vezes se passarem como fotos produzidas no locais originários daqueles povos, ou seja, a produção distancia tensões, ela faz com que o imaginado se torne real¹⁰⁵. Esse fato tornava a ciência uma colaboradora da propaganda imperial que difundia uma “cartografia racial do Império”,

¹⁰³ Álbum-catálogo oficial”(P. 14) Trecho escrito pelo Doutor Armindo Monteiro - Ministro das Colonias

¹⁰⁴ Álbum-catálogo oficial”(P. 23) - Trecho de Henrique Galvão.

¹⁰⁵ OLIVEIRA, Marcus Vinicius de. Op. cit,

estereotipando os habitantes das colônias e encaixando-os nas “características étnicas” pré-definidas pelos cientistas.

Algumas imagens tiveram uma ampla circulação e muitas delas traziam vagas legendas que não permitiam que o consumidor constatasse se ela havia sido tirada na colônia, ou dentro da Exposição, confundindo o cenário montado com os reais locais onde viviam na colônia. Dessa forma, o imaginário foi sendo construído e reforçado por meio de imagens que nem sempre eram fiéis a realidade em suas legendas e seus usos midiáticos.

Lógico que, se um dado da percepção ou a conclusão de um raciocínio considerar apenas as propostas “verdadeiras”, a imagem, que não pode ser reduzida a um argumento “verdadeiro” ou “falso” formal, passa a ser desvalorizada, incerta e ambígua, tornando-se impossível extrair pela sua percepção (sua “visão”) uma única proposta “verdadeira” ou “falsa” formal. A imaginação, portanto, muito antes de Malebranche, é suspeita de ser “a amante do erro e da falsidade”, a imagem pode se desenovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo, ela propõe uma “realidade velada” enquanto a lógica aristotélica exige “clareza e diferença”.¹⁰⁶

Dessa forma, a partir dos movimentos do Romantismo, do Simbolismo e do Surrealismo, o Ocidente foi abrindo cada vez mais espaço para as ideias do imaginário, mesmo que através da escrita. No entanto, as imagens de vídeo e fotográficas permitiram que o imaginário fosse bombardeado por conteúdos “prontos”, calcificando ideias que muitas instituições queriam inculcar na população. Portanto, a fotografia apareceu como uma estratégia de materialização de um imaginário que estava sendo construído pelo Estado Novo e as políticas salazaristas.

É importante frisar que nesse momento a fotografia surgiu como aliada de pesquisas científicas, pois, seria um meio mais objetivo e específico do que o usado anteriormente, como o desenho e a ilustração. A fotografia aparece como uma prova destas suposições e de seus argumentos. Entretanto, deve-se perceber uma manipulação desta afirmação, uma vez que tanto a produção e a

¹⁰⁶ DURAND, Gilbert. Op. cit. P. 10.

execução foram feitas por intermédio de um sujeito, que imprimiu ali seus objetivos e suas intenções. Bem como, está condicionado a um agenciador dessas imagens, que no caso é o próprio Estado Novo português.

O que se buscava nesse momento era atribuir, por meio da visualidade, uma certa hegemonia do olhar que possibilitaria inserir tal discursividade na cultura visual. Nesse sentido, a fotografia é um meio utilizado pelo colonialismo para definir identidades a certo grupo por meio de atribuições ocidentais do que seria parte daquela “etnia”. Ela provoca um “efeito de verdade” no observador e, portanto, é amplamente empregada nesse processo de institucionalização das diferenças.

Nesse sentido, o termo etnia padroniza as pessoas e os povos de diversos lugares, caracterizando-os por suas aparências físicas (fenótipos), linguajar e costumes, sem ao menos dar a agência ao sujeito estudado, é um conceito criado a partir do olhar ocidentalizado, que racializa os povos não comuns ao olhar europeu. Este europeu que é um sujeito histórico inserido em seu espaço-tempo, não devendo ser caracterizado a partir de qualquer anacronismo.

Outro fator é que nesse momento os cientistas estavam orientados por uma tradição positivista que distinguia sociedades por meio do determinismo biológico e das diferenças raciais. Ademais, o colonialismo insiste em acentuar as diferenças entre os colonizados, eles evidenciam a existência de “tribos”, constroem a noção de etnia e as reforçam por meio da diferenciação.¹⁰⁷

Sendo assim, o imaginário que circunda os corpos femininos africanos, e aqui enfatizo que esses corpos são diversos (sem a intenção de generalizá-los), são permeados por um imaginário desumanizador e objetificante de mulheres de diferentes lugares de África. Basta a sua inscrição racial e de cor ser observada para serem categorizadas como eróticas, disponíveis e permissivas ao olhar e ao abuso do homem branco. Essas ideias são recentes para a História e ainda permeiam muito o imaginário português, sendo percebidas por meio da fala, das ilustrações, propagandas, do próprio humor e de publicidades em geral.

Nesse sentido, indago: o quão contemporâneo a nós são estas questões? A cultura visual reforçou esses estereótipos? As críticas e análises dessas fontes

¹⁰⁷ FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. José Lourênio de Melo. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

que vem sendo feitas e contribuem para que seja construída uma história a contra-pêlo, principalmente, pelo viés dos movimentos negros e pelas literaturas pós-coloniais, anti-coloniais e, mais recentemente, decoloniais, elas são legítimas?

2.1 - A construção do *outro* feminino

Nesse sentido, para pensar as questões relativas ao imaginário acerca da mulher branca portuguesa e da mulher negra africana, considero os estudos de Oyèrónkẹ Oyěwùmí¹⁰⁸ que enfatiza que as categorias sociais africanas são fluidas. As categorias que nomeiam as relações pouco tem a ver com a natureza do corpo humano. Segundo a autora nigeriana, a questão é que ao contrário de como foi formulado e como o conceito é utilizado, o gênero é acima de tudo uma construção sociocultural.

Questiona-se por que o gênero é utilizado mundialmente, enquanto diferentes formas de opressão possam ser mais fundamentais na investigação, com a raça para mulheres afro-americanas, por exemplo. E lhe intriga o fato de que muitas vezes essa categoria é sobreposta às outras e pode na verdade ocultar o que se gostaria de descobrir a partir da pesquisa.

Longe de onde o conceito foi formulado chama atenção o fato de que se deve dar a devida importância a outras opressões, como o racismo científico, o imperialismo, o colonialismo, outras formas locais e globais de segmentações. Essa pesquisa considera essas diferentes formas de opressão e de exploração para fazer as análises, mas também considera o conceito de gênero um aliado para se pensar as diferentes relações que foram construídas dentro da lógica colonialista e imperialista de Portugal.

A autora aponta que ao fazer pesquisas de gênero a primeira questão a ser levantada é como e por quem esse conceito foi elaborado, pensando a

¹⁰⁸ OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. Conceitualizando gênero: a fundação eurocêntrica de conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFUGUEL, Ramón. **Decolonialidade E Pensamento Afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. 368 p.

perspectiva europeia e americana de sua origem. Deve-se localizar e questionar a identidade social, os interesses e as preocupações sociais.

Da perspectiva africana e como uma questão padrão, mães não podem ser definidas como solteiras. Em muitas culturas, a maternidade é definida como uma relação progenitora, não como um relacionamento sexual com um homem. Dentro da literatura feminista, a maternidade, que em muitas outras sociedades constitui a identidade dominante de mulher, é subsumida à condição de esposa. Porque mulher é um sinônimo de esposa, a procriação e a lactação na literatura sobre gênero (tradicional e feminista) são usualmente apresentadas como parte da divisão sexual do trabalho. A união conjugal é então construída com a base na divisão social do trabalho.¹⁰⁹

A partir da perspectiva de gênero colocada pela autora pode-se notar que há uma diferença abissal entre as concepções do papel da mulher em África e no Ocidente, de forma geral. Assim, a própria representação que é feita pelos organizadores e fotógrafos dos eventos irá partir de uma concepção portuguesa de mundo e, consecutivamente, patriarcal e masculina. Como pode-se perceber pelas falas de Henrique Galvão anos antes de ser o diretor técnico da Exposição.

É um miseravel hotel de pouca permanencia, onde cada colono vae viver, para ganhar um dinheiro, que só lhe parecerá legitimo gastar nas estancias thermais da Europa, a curar maleitas, que teria porventura evitado, se na sua peregrinação de trabalho se houvesse como civilisado. Porque o portuguez colonial – e creio que todo latino – é isto: Um homem que da civilisação em que vive só leva ás colonias um minimo absolutamente indispensavel para ganhar dinheiro e uma boca sôfrega para chupar glotonamente uma teta abundante. Não vae civilisar, por consequência, vae apenas transigir ele próprio com os hábitos dos incivilisados, para conquistar o desafogo da velhice.¹¹⁰

O trecho acima faz está presente no diário de bordo de Henrique Galvão, escrito em 1929, anos antes da Exposição do Porto. Nele o autor imprime suas primeiras opiniões acerca das colônias e também dos colonizados e colonizadores. A forma como a mulher colonizada “nativa” aparece como um

¹⁰⁹ OYÈWÚMÍ, Oyèrónkẹ. Op. cit. P. 176

¹¹⁰ VARGAS, André Luiz dos Santos. Op. cit. APUD GALVÃO, 1929, p.21.

objeto de desejo extremamente descartável e sexualizado com base no imaginário português acerca das colônias é nítida.

Além de fazer análises sobre o colonialismo em África, Galvão também registra nesse documento seus preconceitos pessoais e sociais, demonstrando extrema repugnância pelas mulheres que habitavam os territórios ultramarinos desse continente, o mau cheiro, a pobreza e o caos são constantes verificáveis em seus escritos e todas essas características são diversas vezes materializadas em descrições de mulheres colonizadas.

Para ele, o relacionamento entre português e as “africanas” não era saudável e as mulheres apenas se aproveitavam e conquistavam esses homens que acabavam sofrendo por conta de um romance não correspondido. Seriam elas as culpadas pela “perdição”¹¹¹ desses colonizadores. Contudo, a visão de Galvão não era compartilhada pelos outros gestores do Estado Novo e durante a Exposição a nudez e a exibição de mulheres levadas de África era constante.

Outro aspecto trazido por Oyèrónkẹ é que em uma pesquisa feita no sudoeste da Nigéria. A qual relata que a tradicional família Yorùbá não é marcada pelo gênero, pois os papéis de parentesco e suas categorias não são diferenciadas por gênero. As categorias são diferenciadas por idade e esse princípio, chamado de senioridade é dinâmico e fluido, não é rígido nem estático. Na cultura europeia a família é composta em torno de um casal, já na Yorùbá é a linhagem que é considerada como família, ou seja, seria uma enorme incoerência trabalhar com este conceito sem levar em consideração essas definições próprias de cada sociedade.

Contudo, levando em consideração o aspecto de gênero trabalhado neste estudo a pesquisa e a proposta da artista, escritora, teórica e psicóloga Grada Kilomba¹¹² é de suma importância. A escritora propõe que a maioria das experiências do racismo são “formas de racismo de gênero” e, por isso, essas categorias são inseparáveis. Raça e gênero devem ser considerados, já que:

[...]construções racistas baseiam-se em papéis de gênero e vice-versa, e o gênero tem um impacto na construção de “raça” e

¹¹¹ VARGAS, André Luiz dos Santos. Op. cit.

¹¹² KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

na experiência do racismo. O mito da mulher *negra* disponível, o homem *negro* infantilizado, a mulher muçulmana oprimida, o homem muçulmano agressivo, bem como o mito da mulher branca emancipada ou o homem branco liberal são exemplos de como as construções de gênero e de “raça” interagem.¹¹³

Os corpos femininos negros foram largamente transformados em objetos de desejo do colono e dos possíveis colonizadores. A opressão sofrida pelas detentoras desses corpos era dupla, uma opressão é a de raça e a outra é a de gênero. Essas categorias (ocidentais) serviram para inferiorizar essas mulheres à um nível abaixo do que já era considerado inferior, pois, ao afirmarem suas características “exóticas”, por meio da diferença, construíram um olhar racializado, e ao exaltarem suas características sexuais consagraram a opressão de gênero.

Portanto, o gênero é uma categoria que sem dúvida é muito importante neste estudo, mas não somente. A opressão racial dentro do contexto do colonialismo é igualmente (ou até mais) impactante para essas *mulheres*. Assim, aliando exposição e fotografia, foi possível que o império português consolidasse sua visão acerca dos povos colonizados e expandisse para outros lugares do mundo.¹¹⁴ É o que veremos no próximo tópico.

2.2 - Análise de caricaturas no contexto da Exposição do Porto

Para se pensar a discussão das imagens históricas o conceito de identidade se torna necessário, percebendo as diferenças e a transformação da percepção causada pela “lente” do *outro*. Por isso, a necessidade de se pensar uma “identidade lida à contra-pelo”, buscando a aproximação com a realidade das figuras retratadas.

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas.¹¹⁵

¹¹³ Ibid. p.94

¹¹⁴ VICENTE, Filipa L. Op. cit.

¹¹⁵ HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: WOODWARD, Kathryn; SILVA, Toma Tadeu da; HALL, Stuart. **IDENTIDADE E DIFERENÇA: A perspectiva dos Estudos Culturais**. 7. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000. Cap. 3. p. 109.

Ainda, argumenta Judith Butler¹¹⁶, as identidades funcionam por meio da exclusão, para tanto é necessário analisar a construção das identidades pelos discursos de gênero, racialização e sexualização do sujeito. Tal qual, o conceito de gênero como categoria de análise¹¹⁷ possibilita o pesquisador(a) “desmistificar a universalidade masculina”¹¹⁸ e permita pensar o sujeito do gênero feminino em outras perspectivas,. Logo, através da investigação histórica é possível “descolonizar” o pensamento e o imaginário construído sobre os diferentes sujeitos africanos.

O gênero é, portanto, um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana. Quando os (as) historiadores (as) procuram encontrar as maneiras como o conceito de gênero legitima e constrói as relações sociais, eles/elas começam a compreender a natureza recíproca do gênero e da sociedade e das formas particulares, situadas em contextos específicos, como a política constrói o gênero e o gênero constrói a política.¹¹⁹

Para Scott o gênero como categoria de análise surge como uma nova forma de se pensar a “História da Mulheres” numa perspectiva que possibilite atravessar as hierarquias do masculino e feminino, a fim de reverter seus funcionamentos e as categorias binárias de pensamento.

Nesse sentido, o conceito de gênero será um auxiliar dentro da pesquisa histórica aqui apresentada, mas levando em consideração que sua construção surge de uma base ocidental de conhecimento. Por isso leva-se em consideração os estudos africanos críticos à esse conceito e que ressignificam parte desse pensamento.

¹¹⁶ BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. 11ª ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. 288p

¹¹⁷ SCOTT, Joan W. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica.” **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v.16, n.2, jul/dez., 1990. p.23.

¹¹⁸ RAGO, Margareth. Epistemologia Feminista, Gênero E História. In: PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Miriam. Masculino, Feminino, Plural: Gênero na interdisciplinariedade. Florianópolis: Mulheres, 1998. p. 1-17.

¹¹⁹ SCOTT, Joan W. Op. cit. p.23.

Assim, segundo Oyěwùmí¹²⁰, raça e gênero aparecem na modernidade como dois eixos em que as sociedades são estratificadas e exploradas, tal modernidade evocou o que chamamos de Estados-nações, o sistema capitalista, o desenvolvimento das indústrias e as desigualdades do sistema-mundo.

Para a autora, um aspecto marcante da era moderna foi a expansão da Europa e o estabelecimento da hegemonia cultural da Europa e dos Estados Unidos sobre todo o mundo. Um dos efeitos disso é a soberania dessa cultura no âmbito da escrita, pois foram eles que tiveram relevância na produção do conhecimento e que, nesse sentido, foram responsáveis pela racialização do conhecimento que apresenta a Europa como a fonte e produtora do conhecimento.

O objetivo é encontrar os caminhos através dos quais a pesquisa africana pode ser melhor e diretamente informada por preocupações e interpretações locais, e, ao mesmo tempo, espera-se que as experiências africanas sejam levadas em conta pelo processo geral de construção de teorias apesar do racismo estrutural do sistema global.¹²¹

Assim, a imagem analisada a seguir figura dentro do número extraordinário de “A província de Angola” sob a direção de Adolfo Pina, periódico publicado em Luanda, no dia 15 de agosto de 1934. Nesse sentido, cabe destacar que a província de Angola foi extremamente exaltada durante a 1.^a Exposição Colonial Portuguesa, já que era o maior e mais próspero território colonizado por Portugal.

Um símbolo importante disto foi um mapa produzido para o evento e divulgado nos anos que seguiram pelo Secretariado de Propaganda Nacional, cuja legenda era “Portugal não um país pequeno” e nele estavam os principais territórios europeus sobrepostos pelo território de Angola e Moçambique.

Como observado no texto de Arthur D’ Almeida d’Eça, presente no Álbum catálogo oficial, há uma ênfase na diversidade climática e de solo que a “maior colônia portuguesa” tem. Segundo Arthur o território era bastante propício à exploração de riquezas, além de ter uma ótima localização geográfica em termos

¹²⁰ OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. Op. cit.

¹²¹Ibid. p. 173.

de navegação. E conclui: “A superfície de Angola é de 1:59.900 km² e nela caberia catorze vezes Portugal continental.”¹²²



Imagem 10: Dr. Antonio Damas Móra - Caricatura de Luiz Kol.¹²³

Na imagem presente na página 16 do periódico “A província de Angola” que contém na sua forma original textos referentes à colonização e também aos feitos de militares ditos importantes nesse processo, pode-se notar a presença de uma caricatura feita por Luiz Kol¹²⁴, um angolano filho de mãe negra com pai branco que estudou durante os anos da década de 1920 no Colégio Arriaga em Lisboa, sendo colega do grande escritor Alves Redol¹²⁵. Nesse sentido, algumas perguntas podem ser feitas para essa fonte, como: Qual a intenção do cartunista ao retratar esses dois personagens? Qual a importância dos mesmos para o momento? E o que os símbolos presentes nessa figura podem indicar ao leitor?

¹²² Álbum-catálogo oficial ”(P. 307) - Angola

¹²³ Fonte: A província de Angola na Exposição Colonial do Porto

¹²⁴ https://issuu.com/ppereira.design/docs/alves_redol_lowres

¹²⁵ A biografia de Alves Redol pode ser acessada pelo link: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/AlvesRedol/BiogARedol.pdf> da Hemeroteca Digital de Lisboa.

Cartuns e caricaturas se diferenciam de muitas formas de piadas. Eles são objetos visuais e materiais compostos por um indivíduo específico para um grupo específico de indivíduos e, geralmente, só podem circular se houver um meio físico de reprodução, seja mecânico ou eletrônico. Assim, cartuns e caricaturas são mais facilmente comparáveis à escrita do que à fala, pois precisam de um editor e podem ser censurados com razoável eficiência. [...] nunca podemos ter certeza dos motivos, propósitos ou pensamentos do cartunista ou do editor, mas podemos fazer perguntas sobre isso, o que não faria sentido se estivéssemos falando de piadas. [...] O ponto de vista do cartunista sobre sua criação é importante, embora, é claro, não seja definitivo. Estamos em uma área onde os significados são escorregadios.¹²⁶

Dessa forma, imagem 10 traz aspectos de um homem negro segurando em um tipo de bandeja um homem branco com trajes sociais, este que segura uma pasta e fuma um charuto. Pode-se notar uma imensa diferença entre proporções corporais dos dois personagens, já remetendo à uma superioridade branca frente ao negro. Ademais, o homem retratado em plano superior se trata do médico António Damas Móra, um importante estudioso da doença do sono e como as iniciais na pasta que o mesmo está segurando mostra, ele era “Director dos Serviços de Saúde de Angola”.

O combate à doença do sono também fazia parte de uma política de colonização dos territórios em África¹²⁷ e pela imagem percebe-se uma exaltação do português em relação ao africano, que está representado sem as vestes, com um tipo de “fralda” que o infantiliza, ressaltando os pés e a boca e um tipo de olhar gratificante em relação ao seu “superior” que é carregado e exaltado pelo homem negro.

¹²⁶ DAVIES, Christie. Cartuns, caricaturas e piadas. In: LUSTOSA, Isabel. Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

¹²⁷ SILVA, Ewerton Luiz Figueiredo Moura da. O combate à doença do sono nas colônias portuguesas na África: medicina sob o signo do racismo e do darwinismo social (1901-1932). Revista Transversos, [S.L.], n. 13, p. 79-101, 27 ago. 2018. Universidade de Estado do Rio de Janeiro. <http://dx.doi.org/10.12957/transversos.2018.35648>.



Imagem 11: Rosinha, musa negra...

Fonte: Jornal O Comércio do Porto - Colonial

Já imagem acima faz parte da edição de 17 de julho de 1934 do Jornal O Comércio do Porto - Colonial, edição do jornal O comércio do Porto¹²⁸ que circulou durante os três meses em que a Exposição esteve aberta. Vale ressaltar que o jornal passava pela comissão de censura do Estado Novo, assim como diversos outros jornais e revistas analisados nesta pesquisa.

No recorte apresentado pela imagem 11 o ilustrador do jornal, não identificado, representa uma personagem que ficou famosa durante a Exposição: a jovem *Balanta* guineense apelidada de “Rosinha”. Na figura ainda está o poeta Alfredo Cunha (Raza) que havia publicado um louvor para a jovem. O personagem da charge já foi erroneamente descrito pelo autor Franco Santos¹²⁹ como sendo António Salazar, o que não se comprova quando se analisa as fontes. A própria edição de número 32 do jornal de 17 de julho de 1934 descreve o personagem como sendo o próprio “poeta que empunha a lira”:

¹²⁸ O mais antigo jornal português, fundado em 1854 e suspenso em 2005.

¹²⁹ SILVA, Franco Santos Alves da. UMA GAROTA PROPAGANDA PARA O IMPÉRIO: O CASO DE ROSINHA NA EXPOSIÇÃO DO PORTO DE 1934. *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, v. 12, n. 1, p. 7-23, jan-jul, 2019.

O poeta, empunhando a lira e transportando, em bandoleira, o cupidíneo arcaz, dedilha o instrumento, enquanto a negra musa, pousada em fofo coxim de nuvens brancas, medita no ditirambo, cuja poética intensidade é capaz de abalar as próprias pedras...¹³⁰

Na edição de número 15 de 30 de junho do mesmo ano o poeta já havia recebido grande atenção por ser o primeiro a “romper o silêncio da lira, cantando a pretinha da Guiné”. Nessa edição se publicou um “mote” e uma “glosa” que Rasa escreveu para a jovem.

MOTE

E’ Rosinha, linda preta...
Um verdadeiro apetite...

GLOSA

Tem a escultura correcta
Com a elegancia do todo...
Distinta, com gentil modo,
E’ Rosinha, linda preta!...
Sua côr, acho-a selecta...
Embora não acredite,
Sempre que a olhar eu a fite
Mais eu fico extasiado...
Ela é um amor... o meu fado..
Um verdadeiro apetite!...¹³¹

Diversas são as problemáticas que podem ser levantadas a partir deste poema, mas uma fundamental é a ideia de “apetite” trazida pelo texto e que foi retirada na publicação da charge. A sexualização e objetificação do corpo da jovem moça aparece de forma escancarada, dando a entender que seu corpo estava disponível e acessível aos homens portugueses. Uma mistura de uma metáfora colonial e sexual.

Há também a ideia de miscigenação entre mulheres negras colonizadas e homens brancos colonizadores, mas nunca uma mulher branca com um homem negro, como percebe-se pelo discurso presente no mesmo jornal, no texto de Viriato Gonçalves na edição de 23 de julho de 1934. Gonçalves descreve que presenciou “uma senhora a acariciar um pretinho e a dar-lhe um beijo”

¹³⁰ Jornal O Comercio do Porto Colonial. Nº 32 17 de julho. Onde: <https://arquivo.cm-gaia.pt/units-of-description/series/296661/>

¹³¹ Jornal O Comercio do Porto Colonial N. 15 30 de junho de 1934.

durante uma noite nos jardins do Palácio, o que na sua opinião não teria problema algum, mas as pessoas ao seu redor exclamaram veementemente “Uma mulher não deve beijar um prêto! ”.

Segundo ele essa ideia presente no público que visitava o local seria uma “negação dos direitos humanos numa obra de civilização” que, na sua opinião, pregava a “assimilação, o carinho e o amor”, sendo estas características que diferenciavam a obra colonizadora dos portugueses das demais. Na verdade, os portugueses deviam observar este ato como uma das características da “obra civilisadora”.

Observa-se aqui a ideia de colonização expressa pela instituição em desacordo com a opinião popular, já que a moral que circundava a mulher branca portuguesa neste momento dizia que esta não poderia se envolver com um “preto”, mas do ponto de vista econômico não haveria problema nenhum, já que este aspecto seria uma parte da obra colonial, como expresso pelo autor do texto no jornal.

Dessa forma, o grupo de “balantas da Guiné” também foi o mais fotografado por Domingos Alvão e recebeu muita atenção do público, fazendo da Exposição um grande sucesso. Os souvenirs que tinham fotografias dessas mulheres também tiveram muita circulação e consumo, como postais fotográficos. Só por esses dados é notável como a ideia de turismo sexual estava presente de alguma forma, e estas eram representações que destacavam momentos e poses específicas, de erotização do corpo feminino.

[...] a Rosinha personificou aquilo que o império deveria ser - o lugar das mulheres disponíveis sexualmente para os homens portugueses que a exposição queria incentivar a partir. Como eram negras podiam estar nuas e podiam ser observadas num espaço familiar e domingueiro de lazer aceitável. Não transgrediam a moral vigente porque não eram brancas como as mães, mulheres e irmãs dos homens que as observavam - dos visitantes do evento aos que organizaram a exposição ou promoveram os discursos de miscigenação além-mar.¹³²

Na imagem também pode-se perceber alguns destes aspectos revelados pela nudez e pela idealização da jovem sob “nuvens” remetendo ao

¹³² VICENTE, Filipa L. Op. cit. p. 3

sonho do poeta português que a admira e a sensualiza. Por esse olhar a jovem seria a representação de um avançado estágio civilizacional: a elegância e o modo gentil. Nesse sentido, seria a materialização de um ideal português que vai para a colônia em busca de uma “linda preta” que poderia realizar os desejos desse homem branco.

O trecho escrito por Machado Saldanha no *Álbum Catálogo Oficial* confirma a propaganda do progresso civilizacional feito pelos colonizadores:

A Guiné portuguesa é um repositório de valiosos subsídios étnicos e morais das raças que descreveram do Oriente as suas linhas migratórias para o Norte de África. Xadrez de raças, tôdas elas cheias de inusitado e de usos e costumes típicos, definem psiquicamente o maravilhosismo dos seus aborígenas, embora a sua vida de hoje se espraie adentro dos preceitos da civilização, que as nossas autoridades tem pouco a pouco introduzido. ¹³³

Além disso, a característica dada pelo autor da charge remete à uma ideia analisada por Grada Kilomba e adaptada para este contexto. As chamadas “cadeias associativas” que transformam essa mulher negra em “musa negra”, relembrando a ideia de uma “vênus negra” (como “Rosinha” foi chamada diversas vezes), remete a ideia de uma “negra selvagem” - um “humano selvagem” - um “animal selvagem” e, por fim, apenas “animal”.¹³⁴ Essas associações são feitas devido a um discurso que é marca do racismo.

Contudo, a dúvida pode surgir: mas o poeta a define como linda, gentil, distinta e elegante, como pode isso ser marca do racismo? A resposta não é tão óbvia, mas é imprescindível que se pense essa questão por meio da teoria e da contextualização do objeto no seu tempo.

Kilomba considera que a ideia de “exótico” remete à ideia de “erótico”, essas que também remetem a ideia de um ser primitivo. Entretanto, na imagem observa-se que há uma exaltação de valores tidos como marcas da branquitude, a elegância e a beleza são exemplos nítidos. Compete ao pesquisador diferenciar essas atribuições: considerando a eminente propaganda imperial e civilizatória, percebemos que essas características servem para “vender” um

¹³³ *Álbum-catálogo oficial* (P. 279) - Guiné - A colônia das terras vermelhas

¹³⁴ KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2019. MEIRA, A. C S.p.131

produto: a mão de obra. Resultado de um enorme “esforço colonizador” de assistência e assimilação do “indígena”.

Porém, a postura do músico na imagem e a própria forma como “Rosinha” foi representada dão indícios de que há uma ideia de desejo pelo corpo feminino negro. Apesar dela estar inscrita dentro de alguns padrões da branquitude, não deixa de ser representada como um ser exótico - erótico. Alguém que está mais próxima da natureza e da autenticidade¹³⁵.

Para Kilomba, esse erotismo é resultado de uma “inveja racial”, projeções que são feitas no outro e banidas em si próprio, tal qual a sexualidade, o desejo e fantasias brancas tidas como perigosas, ameaçadoras e proibidas. Essas projeções tornam o sujeito negro “um objeto de desejo que deve simultaneamente ser atacado e destruído”.

Durante o colonialismo, o estupro racial e o linchamento eram os exemplos mais cruéis dessa inveja. O estupro, isto é, o ato de possuir e violar o corpo da mulher *negra*, era prática comum, assim como o linchamento de homens *negros* acusados de terem tido relações sexuais com mulheres brancas ou de terem meramente falado com elas, assobiado, ou de terem tentado se aproximar delas. O corpo *negro* é, ao mesmo tempo, desejado sexualmente e destruído fisicamente.¹³⁶

A dualidade percebida nessa análise é perpetuada em outras imagens da Exposição que tiveram um circuito social significativo. A imagem abaixo pertence a edição de 21 de junho de 1934 do periódico “O Diário de Lisboa”, nº 4.165.

¹³⁵ Grada - p. 159

¹³⁶ Idem



Imagem 12: O Diário de Lisboa, 21 de junho de 1934

A imagem 12 é de autoria de Stuart Carvalhais, o principal cartunista, caricaturista, chargista e desenhista português da primeira metade do século XX. Um artista marcado pela característica modernista, um dos difusores desta perspectiva artística na primeira década do século passado, em conjunto com artistas como Almada Negreiros, Jorge Barradas, Emmérico Nunes, António Soares e Mily Possoz. Nomes que fizeram parte dessa mudança das artes para o modernismo, nessa fase do humor e do desenho queriam mostrar os costumes, os vícios e os prazeres da sociedade e do regime do momento, inclusive, com caricaturas mais impessoais, ao contrário do caráter pessoal das caricaturas e críticas presentes no estilo rafaelita¹³⁷ (de Rafael Bordalo Pinheiro).¹³⁸

Stuart Carvalhais, considerado por muitos sublime e um génio, foi um artista irreverente, rebelde, revolucionário e extremamente boémio, que se associou aos novos, mas não confrontou os tradicionalistas. Dedicou-se durante 54 anos à imprensa humorística, com uma vastíssima obra, trabalhando

¹³⁷ Considerado o criador da crítica moderna ilustrada em Portugal, surge em 1870 Rafael Bordalo Pinheiro, mudando o percurso da história da caricatura. Ele é considerado o mestre da caricatura imprensa em Portugal, substituindo o realismo pelo naturalismo estético e inserindo a ironia e humor político na crítica jornalística. Ele foi o criador do personagem zé povinho que representava a imagem do povo português como um zé ninguém muito desconfiado e esperto, apesar de preguiçoso. Ele reúne todas as virtudes e defeitos da sociedade portuguesa.

¹³⁸ OLÍMPIO, Ana Filipa Pereira Miguel. **Uma Caricatura de País**. 2013. 188 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Desenho, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013. P. 49

segundo os seus humores e necessidades, caracterizado pelas suas excentricidades estéticas e técnicas próprias da modernidade e pelo seu conservadorismo económico. Tanto representava uma expressão moderna como um classicismo académico, de audácia e irreverência humorística, utilizando uma referência estilística casual e ambígua, de resultado formal simples, acessível e claro.¹³⁹

A charge de Carvalhais faz alusão à uma fotografia da Casa Alvão (Imagem 13) que teve um circuito social amplo, considerando que foi adaptada para cartão postal e muito utilizada em diversos periódicos. A fotografia aparece na página 5 do Diário do mesmo dia, já a charge figura na capa do periódico.



Imagem 13: Mãe negra numa das aldeias indígenas da Exposição¹⁴⁰

A respeito da fotografia, sua legenda indica que a jovem que carrega a criança nas costas seria sua mãe, entretanto, como bem salientou Marcus Vinícius¹⁴¹, a mulher não seria a mãe do pequeno. Somente esse detalhe já permite que se pense na possibilidade de um pedido do fotógrafo para que a cena fosse montada. Além disso, a criança chamada pelo nome de “Augusto” ficou

¹³⁹ Idem P. 53

¹⁴⁰ Fonte: O Diário de Lisboa, 21 de junho de 1934

¹⁴¹ OLIVEIRA, Marcus Vinicius de. **À sombra do colonialismo: fotografia, circulação e o projeto colonial português (1930-1951)**. 2019. 260 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

extremamente famosa durante os meses da Exposição, sendo um símbolo do evento, como veremos no capítulo 3.

A imagem 13, de autoria da Casa Alvão evidencia no primeiro plano a jovem guineense com a criança posicionada de forma “primitiva” em suas costas. A jovem observa a objetiva da câmera e ao fundo aparecem as habitações produzidas para a Exposição. Seus braços voltados para baixo e sem conexão com a criança já permitem pressupor um certo distanciamento da personagem com a personagem criança.

Voltando a pensar na a imagem 12, percebemos que a charge de Carvalhais insere outros três personagens que não acompanham a fotografia. Os personagens são: um sujeito ao fundo e o emblemático casal de portugueses em primeiro plano, à direita. O diálogo deles é curto e direto:

“ - Em que se parecem os pretos connosco? Em andarem de tanga como nós. ”. Nessa conversa elaborada pelo desenhista há um tom de ironia e crítica, característico do autor.

Entende-se que neste período, como já discutido anteriormente, o estado português buscava apresentar ao público o resultado de anos de esforço civilizatório, de assimilação e de adaptação desses povos a cultura do colono. Tudo isso estava sendo apresentado nos inúmeros pavilhões da Exposição do Porto, inclusive nos “zoológicos humanos”¹⁴². A imagem de Carvalhais, juntamente com o diálogo, possibilita pensar que a semelhança e a identificação que os portugueses tinham com esses povos era mínima, quiçá, inexistente. Afinal, não se via portugueses “usando tangas”, muito menos transportando suas crianças nas costas, andando descalços, ou morando em habitações como as montadas nos jardins do palácio.

Portanto, por mais que o interesse da organização fosse difundir e vender a ideia de um povo civilizado e assimilado, os próprios portugueses buscavam se distanciar daqueles que eram considerados inferiores. Assim, como

¹⁴² Segundo Sandra Koutsoukos (2020), “[...] as exposições do que era classificado como exótico, selvagem ou monstruoso ganharam destaque no decorrer do século XIX em museus, teatros, circos, zoológicos, feiras e instituições científicas. Usar e expor grupos humanos para fins de entretenimento, de comércio e de estudo foi um fenômeno global, de longa data, mas pesquisas recentes mostram que o pico de tais atividades no Oeste Europeu e nos Estados Unidos foi entre os anos de 1875 e 1914, coincidindo com o auge do imperialismo. ”

indicado por Memmi, percebemos que a semelhança desejada não era total, mas parcial.

A ideia de mercadoria usada no período de escravidão já não cabe nesse contexto, mas ainda se tem uma venda de “mercadoria” no sentido de uma mão-de-obra disponível e capacitada. Por mais que nesse momento não se venderia um corpo, se vende a imagem de um corpo e as possibilidades que esse ser assimilado pode gerar ao império e aos portugueses que desejam investir nas colônias.

Como coloca Memmi¹⁴³, há uma impossibilidade de assimilação total, pois, para assimilar-se não é suficiente despedir-se de seu grupo, é preciso penetrar em outro e nesse momento o colonizado encontra a recusa do colonizador. Essa recusa que pode ser visualizada na charge, com o argumento do distanciamento. O colonialismo é contraditório e essa contradição é, também, um instrumento de poder.



Imagem 14: Desenho humorístico alusivo aos gastos da exposição colonial no Palácio de Cristal do Porto. Por Cruz Caldas.

¹⁴³ MEMMI, Albert.

Legenda: «Nem de tanga... fiquei de parra! "Mas gozei como um preto"..."¹⁴⁴

O semanário humorístico “Sempre fixe” teve sua primeira publicação no ano de 1926 e se tornou um dos mais importantes semanários humorísticos de Portugal. Foi fundado em Lisboa por Pedro Bordalo Pinheiro e contou, nos seus 35 anos de publicação, com nomes de cartunistas como o já mencionado Stuart Carvalhais, outros como Jorge Barradas, Leal Câmara, Almada Negreiros, entre muitos outros.

O autor da imagem, António Pedro Barros Cruz Caldas (Cruz Caldas), nasceu na cidade do Porto em 1897 e se enquadra na geração de cartunistas modernistas de Portugal. Teve uma vida profissional bem ampla, atuando em jornais como o Comercio do Porto, Semanário Maria Rita, Revista O Tripeiro, entre outras.¹⁴⁵ O artista atuou presencialmente na 1 Exposição Colonial Portuguesa, estando para consulta online no Arquivo do Porto, o seu bilhete de livre trânsito no Palácio de Cristal, atuando como artista pintor, para montagem de um expositor.

Dessa forma, a imagem 14 possui alguns elementos chamam atenção do observador. As características visuais da Exposição estão presentes ao fundo, com a fachada do Palácio e uma cabana que remetia as habitações dos colonizados. Já os personagens aparecem em um primeiro plano, dando destaque ao português usando uma “tanga” de folha de parreira com um ar de “deboche” observando um português de cartola caminhar com uma mulher africana, com vestes do padrão europeu, essa que carrega uma bolsa de antebraço em que está inscrita a palavra “colonias”.

Ao fundo também aparece o Elefante erguido na fachada. Esse monumento que remete a uma forma de poder e dominação nas colônias. O elefante gigante construído e instalado na entrada do Palácio das Colônias é um exemplo de uma forma simbólica de dominação. O maior mamífero terrestre, um ser gigante e poderoso das florestas africanas sendo exibido em uma exposição que marca uma dominação secular dos portugueses sobre os africanos, representando um dos seus mais imponentes animais selvagens.

¹⁴⁴ Arquivo Municipal do Porto - PT-CMP-AM/PRI/ACC/TG.c:381(39)

¹⁴⁵ Arquivo Municipal do Porto. Acesso: <https://gisaweb.cm-porto.pt/creators/30548/>

Estes vestígios do potentado são os sinais da luta física e simbólica que esta forma de poder se obrigou a infligir ao colonizado. É sabido que para ser duradoura, qualquer dominação se inscreve não apenas no corpo de seus submissos, mas também deixará marcas no espaço que eles habitam, assim como traços indelévels no seu imaginário. Deve involucrar o subjulgado e mantê-lo num estado mais ou menos permanente de transe, de intoxicação e de convulsão - incapaz de reflectir, com toda a clareza, por si só.¹⁴⁶

Nas colônias, as estátuas e monumentos dos colonizadores eram uma extensão de uma forma de terror racial, eram a expressão espetacular do poder de destruição e de rapina, que foi o motor do projeto colonial. Ou seja, longe de ser apenas uma forma estética de beleza, essas materializações remetiam a formas violentas de conquista, dominação e submissão de um povo sobre outro.

Logo abaixo deste cenário aparece a frase: ‘Nem de tanga... fiquei de parra! "Mas gozei como um preto"...’. A frase dialoga com a imagem no sentido em que a complementa quando localizamos de quais lugares sociais os personagens surgem. O homem de “tanga” ao dialogar com a imagem textual traduz um sentimento que na pesquisa aparece em alguns momentos: o sentimento de distanciamento do público ao qual a Exposição alcançava. Os populares portugueses não foram os alvos da Exposição quando estes não se enquadravam enquanto colonos. A 1.^a Exposição Portuguesa, ainda que tentasse divulgar e penetrar em todas as camadas sociais, tinha um direcionamento específico para um público que tinha interesses econômicos nas colônias.

A fala do português, que aparece como “grotesco” na imagem, também demonstra um olhar que pressupõe que os “pretos” seriam preguiçosos e fanfarrões, afinal ele havia se divertido como “um preto”. Além disso, a forma como a mulher africana é representada indica um pensamento enraizado de erotização desse corpo feminino, uma vez que a própria figura chama atenção pela exaltação das curvas, tamanho das nádegas e seios. Sendo assim, a imagem satiriza a Exposição quando indica que o sucesso do homem português estaria garantido se ele tivesse colônias e uma mulher africana, enquanto portugueses que não tinham poder de consumo e recurso para explorar nas colônias ficariam

¹⁴⁶ MBEMBE, Achile. p. 218.

somente com a experiência do evento e nada mais que isso. Ou seja, o objetivo da Exposição não teria sido alcançado, pelo contrário, apenas gastos exuberantes para retornos mínimos e individuais.

Capítulo 3 - O corpo feminino e as imagens do corpo africano na perspectiva da Exposição

Esse capítulo é pensado a partir da ideia de representação do corpo feminino africano, mas por meio das imagens fotográficas. Para isso foram utilizadas as fotografias que circularam em cartões-postais, livretos de lembranças da Exposição, recortes de jornais e revistas, bem como, álbuns e boletins oficiais do evento.

A principal evidência histórica deste capítulo é a de natureza exclusivamente fotográfica, com o intuito de produzir uma História por meio da fotografia, ou seja, utilizando essa “fonte plástica” como instrumento de apoio à pesquisa, “prestando-se à descoberta, análise e interpretação da vida histórica”¹⁴⁷. Um ponto importante levado em consideração é que a história feita *através* da fotografia não deve se resumir apenas à história de uma técnica fotográfica, mas ser contextualizada em seu momento histórico-social, no seu espaço/tempo e nas condições em que foi produzida e que circulou.

Percebendo as relações entre os fotógrafos, suas técnicas e localização de seus acervos, fazendo esse paralelo, busca-se estabelecer relações entre a fotografia e seu tempo histórico. Partindo dessas premissas pode-se pensar: Qual o estilo dos fotógrafos da Exposição? Quem os contratou para fazer os registros e por quais motivos? Qual a intenção em fazer dessas imagens cartões-postais? Qual o interesse em fotografar essas mulheres? Quais imagens tiveram mais circulação e consumo?

Deve-se também investigar as ferramentas para obtenção dessas imagens, quais os acessórios foram usados, como se deu a revelação, onde estão os negativos e qual o suporte fotossensível utilizado. No caso dessa pesquisa sobre a Exposição do Porto as fontes são, em sua maioria, de reprodução impressa como periódicos, boletins, revistas, postais e catálogos.

Além disso, considera-se que o fotógrafo tem uma influência como filtro cultural no resultado das fotografias, que também sofreram influências de seus contratantes e/ou personagens. Portanto, destaca-se que neste contexto da

¹⁴⁷ KOSSOY, Boris. Op. cit.

década de 1930 muitas dessas imagens também passaram por censura políticas. Como alerta Boris Kossoy, a imagem é um documento que fala a partir daquilo que mostra e daquilo que oculta.

A censura, um elemento declarado do governo Salazarista, era controlada pelos Serviços de Censura, que regulamentavam e inspecionavam os veículos de comunicação. Em 26 de Outubro de 1933, o próprio Oliveira Salazar, na Sede da Propaganda Nacional, no ato da inauguração, discursou dizendo que “politicamente só existe o que o público sabe que existe”.¹⁴⁸

O início efectivo da censura em 22 de Junho de 1926 não teve origem em nenhum diploma legal. O governo do general Gomes da Costa fez publicar uma nota nos jornais informando que «por ordem superior» se iniciava a censura à imprensa. Parecia que esta medida seria efémera e excepcional, enquadrada num período revolucionário onde as garantias constitucionais foram suspensas. Não obstante, logo a partir dos primeiros dias do início do regime de censura começaram “a desenhar-se os contornos da futura instituição: na fluidez das disposições, nos contactos paralegais na falta de clareza das matérias a cortar a na proibição do espaço em branco, verdadeira inovação face à prática anterior da censura de guerra e, mesmo da censura sidonista”.¹⁴⁹

A constituição de 1933 abriu brechas para o que já vinha ocorrendo, por mais que nela estava assegurada a liberdade de expressão dos cidadãos, como expresso no artigo 8º, no item 4.º: “A liberdade de expressão do pensamento sob qualquer forma;”. Entretanto, também haviam lacunas para “leis especiais” que poderiam regular o exercício desta tal liberdade.

§2.º - Leis especiais regularão o exercício da liberdade de expressão do pensamento, de ensino, de reunião e de associação, devendo, quanto à primeira, impedir preventiva ou repressivamente a perversão da opinião públicas na sua função de força social, e salvaguardar a integridade moral dos cidadãos, a quem ficara assegurado o direito de fazer inserir gratuitamente a rectificação ou defesa na publicação periódica em que forma injuriados ou infamados, sem prejuízo de qualquer outra responsabilidade ou procedimento determinado na lei.¹⁵⁰

¹⁴⁸ <https://books.openedition.org/cidehus/4305#bodyftn7>

¹⁴⁹ <https://books.openedition.org/cidehus/4305#bodyftn7>

¹⁵⁰ Constituição 1933, p.7.

Nesse sentido, foi instituído o decreto-lei n.º 22469 de 11 de abril de 1933, que previa a censura e a passava do Ministério da Guerra para o Ministério do Interior. O serviço foi sendo cada vez mais aperfeiçoado, os objetivos delimitados e dissonâncias sendo corrigidas:

[...] as delegações procurarão por todos os meios ao seu alcance estabelecer ligações frequentes com esta Dir. Geral a as delegações vizinhas, única forma de evitar as transcrições de artigos mal censurados, ou a publicação daqueles que procuram a luz da publicidade nas delegações desatentas ou mal orientadas.¹⁵¹

Os leitores de jornais, revistas e periódicos da época não tinham acesso aos cortes, ajustes ou suspensões promovidas pela censura e com o aperfeiçoamento do mecanismo os espaços em branco dos jornais já não eram permitidos. A imensa maioria das fontes aqui utilizadas trazem na primeira página o carimbo: “Visado pela comissão de censura”. Nestes primeiros anos do salazarismo este mecanismo foi sendo aperfeiçoado e até o final do período ditatorial esteve vigente, apenas com a Revolução dos Cravos em 1974, que derrubou o regime salazarista, e com a Constituição da República Portuguesa de 1976, a censura teve seu fim.

Assim, a imagem fotográfica é uma construção e por meio de sua construção comunica-se com quem a visualiza, seus receptores. As imagens encomendadas pelo Estado Novo com seu intuito propagandístico visavam aparentar uma imagem determinada do que seria a vida nas colônias, romantizando o ambiente de vida e os costumes. Tais ideias eram materializadas através da forma estética presente no realismo fotográfico, que visa uma aparência, tentando aproximar o receptor de forma que provoque uma sensação de realidade que o aproxima daquele momento capturado.

Portanto, é necessário atentar para os momentos que formaram uma imagem, percebendo a proximidade entre a fotografia documental e a de

¹⁵¹ Circular da Direcção Geral dos Serviços da Censura à Imprensa, 4 de Novembro de 1932. Comissão do Livro Negro Sobre o Regime Fascista, (1980), Vol. I, p. 28.

propaganda, bem como a ideologia que determina a estética de representação, sendo esta última a que governa os mecanismos de produção e recepção da imagem.

Segundo Kossoy, a fotografia possui vida, como um fragmento da realidade congelado e materializado iconograficamente. Nesse sentido, há uma trajetória da fotografia que deve ser analisada em três fases: a intenção, o ato do registro e os caminhos percorridos pela fotografia. Passando pela intenção do fotógrafo ou de quem a encomendou, o lugar no espaço/tempo e os locais em que ela circulou e foi alojada.

Outro aspecto de fundamental importância para o estudo da fotografia é a sua dupla condição: registro documental e material iconográfico artístico. Ou seja, ao mesmo tempo que a fotografia tem um aspecto de documento, fragmento da realidade, ela também possui um aspecto artístico que deve ser considerado.

Assim como a palavra é a expressão de uma ideia, de um pensamento, a fotografia - embora se trate de uma imagem técnica produzida por meio de um sistema de representação visual - é também a expressão de um ponto de vista, de uma visão particular de mundo de seu autor, o operador da câmera.¹⁵²

Dessa forma, é importante perceber que diversos fotógrafos podem fazer o registro de uma mesma cena e ao observarmos a materialização de suas capturas percebemos que elas são diferentes, uma vez que o filtro cultural de cada fotógrafo interfere na produção de sua obra. Pensando também sobre a criação do sujeito colonizado e, uma vez que o colonizado não era *isso* antes da colonização, entende-se que quem o cria é o próprio colonizador¹⁵³, esse colonizador que em determinada situação é o próprio fotógrafo. O colonizado perde sua condição de indivíduo, suas características e sua cultura, iniciando um processo que é definido pelo outro, pelo colonizador.

¹⁵² KOSSOY, Boris. Op. cit. p.54

¹⁵³ FANON, Frantz. Op. cit.



Imagem 15: Jornal O Comércio do Porto Colonial de 22 de junho de 1934.¹⁵⁴

A edição de 22 de junho do Jornal O Comércio do Porto Colonial demonstra que os próprios jornais a serviço do regime passavam pela comissão de censura, como é possível observar no canto superior direito da imagem 15. O português comum saudando o colono que reme a uma figura de colonização que perpassa anos a fio, demonstra a intenção muito aparente de relembrar os grandes feitos portugueses.

Nesse sentido, vale relembrar Peter Burke¹⁵⁵, ao indicar que o fato da arte fornecer aspectos que muitas vezes o texto não trata ou aprofunda e por não

¹⁵⁴ Exemplar com as seguintes notícias: A ti, Porto, Eu te saúdo de Manuel Monterroso; O colono Portugues de Bento Carqueja; Extensão do Império Colonial Português de Luiz Lobo; Na Torre da Marca de Avô Caldeira; A Exposição Dia a Dia-Notas de Informação; O Director Geral do Ministério dos Negócios Estrangeiros-Esposição; Os macaenses exibem-se, hoje, no pavilhão de Macau; Visões Nocturnas; A Torre dos Clérigos iluminada; Corrente de ouro perdida; Crónica da Tarde; Uma noite junto dos encantadores de serpentes de Elisio Gonçalves; Palácio de Cristal e Palácio das Colónias de Manuel Ribas; Na Exposição Colonial.

¹⁵⁵ BURKE, Peter. Op. cit.

ser tão realista quanto parece, os historiadores que optam por ela devem levar em consideração as intenções dos pintores e dos fotógrafos para não realizar interpretações equivocadas. Assim como as mentalidades, ideologias e identidades: a imagem pode ajudar a evidenciar como é a “imagem” mental ou metafórica do eu e dos outros, ou seja, aprofunda na questão do imaginário, das ideologias e das identidades desses sujeitos da história.

Portanto, as próximas páginas são fomentadas por estes questionamentos, juntamente com a pesquisa histórica, aproximação das fontes e das trajetórias e interesses dos produtores dessas imagens. Compreendendo os personagens dentro da realidade em que as fontes foram produzidas e visando respeitar os limites da pesquisa histórica, evitando anacronismos e teleologismos.

3.1 - A nudez feminina

Para se pensar a questão do corpo as discussões propostas por Yèrónke Oyèwùmí são de extrema relevância:

A razão pela qual o corpo tem tanta presença no Ocidente é que o mundo é percebido principalmente pela visão. A diferenciação dos corpos humanos em termos de sexo, cor da pele e tamanho do crânio é um testemunho dos poderes atribuídos ao “ver”. O olhar é um convite para diferenciar. Diferentes abordagens para compreender a realidade, então, sugerem diferenças epistemológicas entre as sociedades.¹⁵⁶

A partir de Oyèwùmí pode-se refletir sobre a questão do feminino e das diferentes visões de mundo que construíram concepções sobre os corpos femininos de diversos povos, na tentativa de construir uma análise que pense “através e com” essas mulheres, dando agência às personagens apresentadas na pesquisa. Essa agência se torna difícil dado o contexto em que se encontram essas pessoas. Oyèrónké em seu livro “La invencion de las mujeres” ressalta que as próprias literaturas anticoloniais como Fanon e Memmi não identificam o papel

¹⁵⁶ OYÈWÙMÍ, Oyèrónké. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). The African Philosophy Reader. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento.

da mulher dentro da situação colonial. Nesse sentido, a mulher, como gênero, acaba sendo excluída tanto pelo colonizador como pelo colonizado.



Imagem 16: No Palácio de Cristal: 1.^a Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [mulher Bijagós]¹⁵⁷

Visto isso, a imagem 16 pode ajudar a perceber algumas questões. Primeiramente, a legenda da fotografia destaca que a personagem é uma “mulher Bijagós” e o questionamento que surge neste primeiro momento é: “De quem estamos falando? ”.

A etnia Bijagós, que segundo Augusto Cardoso¹⁵⁸ é uma etnia de tradição oral, habitava/habita a região da Guiné, atualmente Guiné-Bissau. Nesse momento o território da Guiné é descrito no álbum-catálogo como “a colônia das terras vermelhas” que teve a ocupação totalmente realizada em 1913, entretanto, estudos apontam que a devido à grande resistência desse povo, apenas em 1936 essa ocupação teria realmente ocorrido. O território abrangia as cidades e os centros comerciais de Bolama, Bissau, Bafatá, Cauchungo, Mansôa e Farim.

¹⁵⁷ Disponível: <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/692792/?> - Fonte: Arquivo Municipal do Porto

¹⁵⁸ CARDOSO, Augusto. **Saberes e práticas tradicionais da etnia bijagós e suas relações com a organização, a gestão e a conservação da biodiversidade na guiné-bissau**. 2010. 203 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Administração, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

A Guiné é descrita como uma terra diversa em relação aos seus povos: “A cerimónia do *fanado*, as festas do Ramadan, o regimen matriarcal dos bijagós, são notas expressivas da vida dos vários povos que habitam a Guiné portuguesa”¹⁵⁹. Ela é considerada uma colônia de exploração e tem na fala do autor uma grande propaganda da vasta mão de obra. A parte de Portugal é a costa ocidental e as partes do norte, leste e sul faziam parte da África Ocidental francesa. Os limites teriam sido concluídos em 1900 em um acordo entre os envolvidos na disputa. O arquipélago de bijagós é composto pelas ilhas de Bolama, Bissau, Pecixe, Jata e outros.

O Catálogo ressalta que o governador da Guiné apresentou durante a Conferência Imperial um discurso no qual disse ter estabelecido um programa de assistência ao indígena, com assistência médica, agrícola e zootécnica, assistência escolar. Um investimento para o “futuro trabalhador da terra” e também uma medida “protecionista”.

Considera-se que a imagem fotográfica não é resultado apenas da ação isolada do fotógrafo, mas é o encontro de vários protagonistas, que perpassa desde a produção da fotografia até chegar ao telespectador. Sendo assim, a fotografia não possui apenas um ponto de vista, ela é passível de várias interpretações, que perpassam o que é visível aos olhos. As indagações ajudam a construir uma interpretação iconográfica e iconológica acerca dessa fotografia.

Nesse sentido, a presença portuguesa na região é extremamente difundida e exposta nas fotografias, essas que tiveram um amplo circuito social. A imagem acima, capturada pela Casa Alvão, está disponível para acesso no *site do Arquivo Municipal do Porto*. A posição da jovem na cena fotográfica de modo centralizado, demonstra uma intenção em dar destaque para a moça que usava apenas alguns “acessórios”, uma saia de “palha”. Seu rosto em um semi perfil e voltado para baixo transmite uma impressão de docilidade e conformidade com a situação em que se encontra, os braços para trás reforçam e compõem a cena.

Além disso, a iluminação da imagem também reforça o interesse em dar destaque aos seios desnudos e ao tronco da mesma, ressaltando para o

¹⁵⁹ Álbum Catálogo Oficial.

observador essa nudez e transmitindo uma ideia de permissividade acerca de seu corpo.



Imagem 17: No Palácio de Cristal 1.^a Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [mulher Bijagós]



Imagem 18: No Palácio de Cristal:
1.ª Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [mulher Bijagós]
Fonte: Arquivo Municipal do Porto



Imagem 19: No Palácio de Cristal: 1.ª Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [mulher Bijagós]

As imagens 17, 18 e 19 tem como personagem principal a mesma jovem da imagem 16. Percebe-se que a imagem 17 e 19 estão compostas por poses, provavelmente solicitadas pelo fotógrafo da Casa Alvão. Existem algumas nuances entre as imagens, as fotografias 17 e 19 dão destaque aos seios e a nudez,

assim como a imagem 16, mas a posição dos braços modifica a cena. Na imagem 17 a luz incidente no rosto de forma frontal para a objetiva revela uma feição de incômodo para a lente e possibilita a interpretação até de revolta. Já a imagem 18 é construída em um cenário diferente e até mesmo transmitindo a sensação de maior espontaneidade. Entretanto, a adição de acessórios na modelo permite que se interprete que a pose de uma certa “espontaneidade” tenha sido montada.

Além disso, a iluminação ainda privilegiando os seios, mas de forma mais branda. A luz que incide em seus olhos direcionados para o canto superior esquerdo revelam a parte mais clara do olhar, ressaltando a cor branca. Em contraste a imagem 18, a imagem 19 já demonstra uma iluminação que irradia na nudez feminina e a posição de seus braços na cintura, mas com a parte superior da mão para trás transmite uma maior passividade ao olhar colonizador, bem como o semi perfil em que direciona o olhar para baixo.

Ao reduzir o corpo e o ser vivo a uma questão de aparência, de pele ou de cor, outorgando à pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico, os mundos euro-americanos em particular fizeram do Negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura, a da loucura codificada. Funcionando simultaneamente como categoria originária, material e fantasmagórica, a raça tem estado, no decorrer dos séculos precedentes, na origem de inúmeras catástrofes, e terá sido a causa de devastações físicas inauditas e de incalculáveis crimes e carnificinas.¹⁶⁰

Dessa forma, as exposições foram marcos que, em conjunto com as devidas instituições colaboradoras, fomentaram e reafirmaram estereótipos acerca de diferentes povos, levando como princípio o conceito de raça e civilização. Em um primeiro momento o “Outro” aparece nomeado como “negro” e em seguida como “indígena”, mudando a nomenclatura, mas permanecendo com a ideia fixa de uma diferença e anormalidade. Na legenda dessas imagens nota-se a distinção feita nesse momento pela etnia dessa jovem, que de forma intrínseca transmite a imagem de universalidade das mulheres pertencentes a este povo.

3.2 - O corpo africano como patrimônio português

¹⁶⁰ MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona, 2014. p. 11.

Como colocado em capítulos anteriores, o imaginário atua como um simulacro do real, que é algo característico da raça ou do racismo: suscitar essa “máscara” que fantasia o real, transformando o corpo, o rosto, o humano em algo diferente. O racismo opera como um “distúrbio psíquico” em que o branco não consegue aceitar que ele não existe quando olha para o negro, então, ele simula e distorce o que vê, afim de colocá-lo em uma posição subalterna a ele, já que, nessa relação ele não existe, apenas o Outro existe, há uma “ausência de relação”.

Para que possa operar enquanto afecto, instinto e *speculum*, a raça tem de transformar-se em imagem, forma, superfície, figura e, sobretudo, imaginário. Enquanto estrutura imaginária, escapa às condicionantes do concreto, do sensível e até do finito, participando no sensível, no qual de imediato se manifesta. A sua força provém da capacidade de produção imparável de objectos esquizofrénicos, que ocupam e voltam a ocupar o mundo com substitutos, seres a designar, a anular, em apoio desesperado à estrutura de um *eu* que falha. ¹⁶¹

A raça aparece como uma forma de categorizar o Outro e colocá-lo em lugares aos quais não se precisa justificar, a excluí-los e até a expulsar de um mundo em que o diferente não cabe (característico da modernidade que padroniza os corpos).

O termo negro aparece em língua francesa no início do século XVI e para Mbembe o termo remete a uma “fantasmagoria”, uma forma de produção desse termo que ao ser estudada permite que possamos pensar a respeito daqueles que a produziram e também como essa “fantasmagoria” interage com a realidade, por meio das imagens, dos símbolos e das aparências.

Durante a escravatura o termo negro serve para referenciar o homem como moeda. Há uma objetificação e uma coisificação de determinados humanos, distinguindo-os de acordo com o seu local de origem e suas características aparentes. Já no início do século XX há uma reviravolta quanto ao sentido da palavra negro, uma vez que há uma reavaliação da contribuição africana para a história da Humanidade.

¹⁶¹ Idem. p.65.

A exposição colonial do Porto ocorre em meio a uma transição no que diz respeito às concepções discursivas sobre o negro. Segundo Mbembe a partir dos anos 20 do século XX há uma mudança parcial do olhar para a África, considerando o território como rico em mistérios e tradições.

Portanto, ao falar de África há uma ideia construída que distancia a realidade, tornando um lugar vazio, longínquo e “avesso negativo” de tudo que conhecemos. A fonte analisada perpetua essa ideia, uma vez que está sempre diferenciando o que é a colônia e o que é a metrópole, qual é o território africano e qual é o português, utilizando de imagens, símbolos, propagandas e textos que impõe essa cisão entre dois mundos. O que, segundo Mbembe, é fruto de uma ideia de que a vida em África não é uma vida humana, não tem proximidade com a nossa realidade e assim se torna desumana, alheia aos portugueses.

Um aspecto importante é que os símbolos e as imagens (visuais e não visuais) que circulam sobre o que é a “África” estão muito ligados a uma ideia de misticismo, de feitiço, de espiritualidade e mistério que acaba por cada vez mais distanciar esse nome de tudo que é humano. Nesse sentido, o colonizador utilizou-se dessas características para instituir esse rompimento com qualquer indício de humanidade em relação a África.



Imagem 20: Folheto publicitário à Exposição Colonial, da Associação dos Comerciantes do Porto.¹⁶²

¹⁶² Fonte: Arquivo Municipal do Porto. PT-CMP-AM/COL/EPH/D.EPH.A2.664.

O folheto acima, circulou durante os meses da Exposição Colonial de 1934. Encomendado pela Associação dos comerciantes do Porto, já mencionada no primeiro Capítulo, carrega o texto: “Visitai a Primeira Colonial Portuguesa - Pôrto junho a setembro de 1934 - Portugueses: mostrai aos vossos filhos o valor do nosso patrimônio ultramarino”. O folheto publicitário transmite a mensagem da duração da Exposição, mas além disso, demonstra a ideia portuguesa de conquista dos territórios que estavam sob “seu domínio”.

A ideia de patrimônio, material quanto imaterial, esteve intensamente ligada a ideia da propaganda imperial, servindo como pilar para a construção de um imaginário português. Nesse sentido, compreende-se que o corpo negro foi considerado um patrimônio português no que tange as relações de poder. Na fotografia essa relação aparece de forma explícita, já que a intenção de quem as encomendou estava direcionada para a expansão colonial.

O patrimônio mencionado no folheto de divulgação diz respeito tanto aos territórios ultramarinos, quanto a quem neles habitava. Percebe-se que não apenas os bens materiais eram exaltados dentro dos stands e salas do Palácio de Cristal, mas também o valor agregado a esses territórios no que tange a mão de obra e enquadramento desses povos na dita civilização. Tudo isso fazia parte do que pode compreendido como “patrimônio português”.



Imagem 21: Cartão postal - Rosinha e o monumento ao esforço português¹⁶³

A imagem 21, um cartão postal que teve ampla circulação e consumo, pertence a coleção *Radauer*, que disponibilizou para a pesquisa as imagens de sua coleção particular. Por não estar em arquivo histórico não se tem muitos dados a respeito da mesma. Mas por meio de investigação pode-se afirmar com certeza que essa imagem circulou com intensidade. A personagem principal da cena, a guineense “Rosinha”, muito mencionada nesta pesquisa, aparece em primeiro plano. Ao fundo está o “Monumento ao esforço colonizador”, também já mencionado.

Rosinha em junção com o monumento demonstra a intenção de exibir dois patrimônios do império português: a colonização e a colonizada. Rosinha foi a personagem mais exibida e fotografada durante os meses da Exposição. Chamada de Rosa, Rosinha ou Rosita, nome português, diferente de seu nome islâmico, foi fotografada em diversas poses e muitas análises já foram feitas sobre essa jovem e como seu corpo foi um meio de divulgar os feitos portugueses. A sexualização da jovem foi feita de forma tão atenuada que se tem

¹⁶³ Coleção Radauer.

registro de um visitante que tentou agarrá-la para a beijar e por isso foi multado em 800\$000.¹⁶⁴

Filipa Vicente traz dados acerca dos “nativos” trazidos para a Exposição, sendo 324 mulheres, homens e crianças que vieram de Cabo Verde, Guiné, Angola, Moçambique, Índia, Macau e Timor. Sendo que em 1933 Armindo Monteiro solicitou à todos os governadores das colônias que fossem enviados esses representantes. Ela Também ressalta que as fotografias de Alvão foram as que mais receberam atenção e por meio delas foi feita uma exaustiva cobertura do evento, levando muitos portugueses à curiosidade e, conseqüentemente, visitavam a Exposição que teve mais de um milhão de espectadores.¹⁶⁵

No contexto das discriminações raciais da Europa da década de 1930, como já no século XIX, o corpo da mulher negra podia ser exposto, legitimamente, de muitas formas, num claro contraste com o corpo nu da mulher branca, remetido para as fotografias transgressivas de uma pornografia para consumo privado masculino. O corpo nu da mulher negra estava disponível visualmente, porque imperava uma ideologia legitimada por um racismo científico que o inferiorizava, e que lhe retirava voz e poder. Os lugares desta exposição legítima do corpo eram inúmeros: nas exposições universais e coloniais, nos postais fotográficos que jogavam com a ambigüidade entre a legitimidade científica da antropologia e o erotismo; ou em imagens de jornal a ilustrar os costumes de povos "estranhos e distantes".¹⁶⁶

Além disso, o grupo de “balantas da Guiné” foi o mais fotografado por Domingos Alvão e recebeu muita atenção do público, fazendo da Exposição um grande sucesso. Os suvenires que tinham fotografias dessas mulheres também tiveram muita circulação e consumo como postais fotográficos. Só por esses dados já podemos perceber como a ideia de turismo sexual estava presente de alguma forma, já que eram representações que destacavam momentos e poses específicas, de erotização do corpo feminino.

¹⁶⁴ SILVA, Franco Santos Alves da. Uma garota propaganda para o império: o caso de rosinha na exposição do porto de 1934.

¹⁶⁵ VICENTE, Filipa L.

¹⁶⁶ Idem.

As fotografias de Rosinha, bem como de outras mulheres, estavam no limiar entre a empolgação masculina e o constrangimento à “moral” e os bons “costumes” da sociedade portuguesa da época. Entretanto é inegável que os corpos parcialmente desnudos das “indígenas” foram umas das principais atrações de toda Exposição, como já referendamos acima. Assim, o Jornal de Notícias organizou o concurso Rainha das Colónias, organizado pelo Jornal de Notícias, que publicou durante uma semana as fotos das candidatas na capa. Um desfile, cujo júri foi presidido por Henrique Galvão, foi realizado para definir as finalistas, escolhidas com o maior número de aplausos. A vencedora foi uma angolana de 15 anos, apelidada de “Virgem do Quipungo”, enquanto que Rosinha foi eleita “dama-de-honor”. Todas desfilavam com o tronco desnudo.¹⁶⁷



Imagem 22: No Palácio de Cristal:
1.^a Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [Rainha das Colónias]

Segundo Grada Kilomba, o racismo atua de forma que transforma o corpo negro em objeto de desejo, um objeto que é desejado sexualmente e destruído fisicamente. Este processo é resultado de uma longa dinâmica de diferenciação racial, em que se deseja o outro por se tratar de uma imagem criada com base em fantasias da branquitude, o corpo negro materializa o ausente no corpo branco, representa aquilo que falta, o negado e o proibido. É por esse

¹⁶⁷ Idem.

motivo que o corpo feminino negro é tão desejado, admirado e exaltado dentro da 1.^a Exposição Colonial do Porto, há uma nítida tentativa de vender uma imagem de liberdade sexual através do corpo negro. Se vende aquilo que dentro da branquitude é considerado lascivo, impuro e erótico.

O concurso da Rainha das Colônias imprime a própria ideia de admiração e inveja do corpo negro. A inveja e o desejo de se ter um corpo parecido ou até mesmo igual ao negro é resultado de dinâmicas que associam o corpo negro ao exótico, ligado a natureza e cheio de autenticidade, todas características que os brancos perderam ao longo de sua história. É uma faca de dois gumes em que o ausente no “eu” faça com que se tenha desejo pelo outro ao mesmo tempo em que almeja destruí-lo por não o ter.

No álbum catálogo da Exposição, a sessão que trata sobre Angola é iniciada com um a ilustração de uma mulher de aproximadamente 50/60 anos, com os peitos desnudos e uma saia. Na parte superior do seu corpo algumas “cordas” parecidas com “guias” são transpassadas entre os seios, de modo a formar um “X”. Seus punhos são carregados de pulseiras e o seu cabelo tem um penteado que o prende junto à cabeça. Ao fundo do desenho há uma casa e vegetações.

O texto de Arthur D’ Almeida d’Eça começa com a ênfase na diversidade climática e de sola que a “maior colônia portuguesa” tem. É enfatizado que o território é bastante propício à exploração de riquezas. Além de ter uma ótima localização geográfica em termos de navegação. “A superfície de Angola é de 1:59.900 km² e nela caberia catorze vezes Portugal continental. ”

Nas páginas 307 e 308 há algumas fotografias de “indígenas”, em uma delas mostrando três soldados da companhia de infantaria indígenas simulando a disparada de uma arma de fogo. No canto inferior esquerdo da página há uma fotografia do hospital indígena em Luanda. Já na parte superior da página seguinte uma fotografia legendada: Angola -Bié - Tipo de mulheres. Então, há duas mulheres posando de frente e bem próximas da câmera, mas ainda pegando os seus corpos dos pés à cabeça. Estão vestidas, descalças e não esboçam nenhum sorriso. Continua a descrever a orografia, o clima e a população nesta página.

A população do país está estimada em 3 milhões e 500 mil de habitantes de “várias raças diferenciadas” “compreendendo indígenas, assimilados e mestiços”. Segundo o autor, o povo “indígena” é “trabalhador e apto ao exercício de todas as profissões”, em especial na produção agrícola. Ele exalta a “autoridade” do colono português e seu exemplo excelente como um elemento fundamental para o sucesso da colônia. Os brancos somam apenas 54.264 habitantes, sendo 1.793 estrangeiros. Um ponto ressaltado é que desses 17 mil já são nascidos no país, o que demonstra uma fixação perene na colônia e dando ao leitor a sensação de segurança ao realizar qualquer tipo de investimento.

Angola tinha, neste momento, um governo general dividido em 11 distritos/províncias. A propaganda de minérios também é feita, principalmente em relação aos diamantes. Na indústria o peixe é o carro chefe, nesse serviço trabalham milhares de brancos e indígenas. “A agricultura indígena tem uma grande importância na colônia; ela contribui com a maior parte para exportação de certas produções. ”

A busca por novos investidores e produtores se verifica na seguinte citação:

É vastíssimo o campo que a Colônia oferece à agricultura, e largo o futuro que a espera, com o aperfeiçoamento de métodos de cultura, de resto para algumas culturas e em algumas regiões, já muito perfeitos, com o conselho técnico dado por técnicos abundantes, conhecedores e especializados e com assistência do crédito apropriado.¹⁶⁸

Segundo a fonte, a autonomia financeira de Angola foi efetivada em 1922. Em 1926 o Banco Nacional Ultramarino deu lugar ao Banco de Angola, sendo este atingido pela crise de 1929 e 1930. Tiveram que recorrer a metrópole que “ajudou o quanto pôde” e demonstrou que a colônia ainda tinha poder o suficiente para ter uma “autonomia administrativa”. Em 1933, como a melhora da economia, a ajuda da metrópole e a “nacionalização do intercâmbio comercial”, o Banco de Angola mostrou um saldo positivo. Reforçando que a colônia não dava mais despesas para a metrópole e, além disso, dava aos portugueses a esperança de novas oportunidades financeiras nesse “país promissor”.

¹⁶⁸ Álbum-Catálogo. P.316



Imagem 23: 1.^a Exposição Colonial Portuguesa:
Cortejo Histórico: [Carro da Colónia de Angola]

Francisco Viana, autor da fotografia 23 não foi um dos contratados para registrar o evento oficialmente, mas pode-se encontrar alguns de seus registros em revistas e arquivos. O fotógrafo, apesar de capturar várias cenas, não possui muitas referências acerca de sua trajetória, sendo muito difícil encontrar informações a seu respeito. Isso é um reflexo da forma como a imagem não tem seu armazenamento adequando em arquivos e de como a pesquisa com fontes fotográficas torna-se complicada.

A imagem faz referência ao cortejo alegórico que ocorreu ao final da Exposição, contando com muitos elementos:

Esse cortejo, que integrou dezenas de carros alusivos, centenas de figurantes históricos e as populações trazidas das regiões metropolitanas e coloniais, bem como espécimes animais, percorreu as ruas da cidade desde da Foz do Rio Douro até aos Jardins do Palácio de Cristal, teatralizando episódios e figuras da história dos Descobrimentos.¹⁶⁹

Nesse sentido, pode-se perceber que durante o desfile as mulheres utilizavam roupas que cobriam seus troncos e seios, assim como acessórios portugueses como colares de pérolas e a coroa da rainha angolana eleita. Um nítido exemplo de como haviam os locais em que a nudez era aceita e os lugares

¹⁶⁹ SERRA, Filomena.

em que não era bem-vinda. Depois de três meses de exposição em que seus corpos estavam disponíveis para observação nos jardins do palácio, estes mesmos corpos desfilam agora vestidos e imprimindo a ideia de civilidade e adaptação aos costumes portugueses aos mesmo tempo que conservam características próprias, como os tecidos inferiores. Apesar de não ser um dos fotógrafos oficiais do evento, as fotografias de Viana tiveram um amplo circuito, sendo encomendadas por revistas e jornais. Muitas fotografias atuaram na cena pública, assim como as que foram encomendadas pela revista *Civilização*, o fotógrafo ganhou quatro prêmios no concurso de fotografia nos assuntos de “Assuntos da Exposição” e “Etnografia artística”¹⁷⁰

¹⁷⁰ *Ultramar*: Órgão oficial da I Exposição Colonial, n 16, 15 de setembro de 1934.

Considerações finais



Imagem 24: No Palácio de Cristal: 1.^a Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [indígena Bijagós e mulher portuguesa]¹⁷¹

A imagem 24 está alojada no Arquivo Municipal do Porto, com a legenda que a acompanha. Nela estão representadas duas mulheres, uma com trajes conhecidos como “domingueiros”, típico do Minho e uma mulher guineense, que aparece em outras imagens com grupos que ficavam nos jardins do palácio.

As condições em que essas pessoas foram subordinadas durante os três meses da Exposição aparecem nas historiografias como insalubres, ocorrendo até um falecimento. Segundo Marcus Vinicius¹⁷², *Papé*, um jovem Bijagóz, da ilha de Formosa, Bolama, na Guiné acabou ficando doente e faleceu. A cerimônia fúnebre e todo o processo de sepultamento se deu com grande participação do público e na consagração de, segundo a fonte, um “enterro digno”.

¹⁷¹ Disponível:

<https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/692710/?q=exposi%C3%A7%C3%A3o+colonial>

¹⁷² OLIVEIRA, Marcus Vinicius de. *À sombra do colonialismo: fotografia, circulação e o projeto colonial português (1930-1951)*. 2019. 260 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

A morte nas Exposições com Zoológicos Humanos era comum, mas, assim como os casos de assédio, não era divulgada. Na imagem acima pode-se notar um enorme contraste entre a mulher portuguesa e a mulher africana. A luz natural incide diretamente no busto da jovem *bijagós*, que fica em destaque. Já a minhota aparece em uma posição mais alta e suas vestes chamam atenção. A luz do sol ainda incide nos pés descalços da africana em oposição ao calçado da portuguesa.

A imagem permite que pensemos na dicotomia entre civilização e barbárie ou mesmo selvagem *versus* pacífico. Mas, para além disso, ele aponta para a questão da representação **negra** sexualizada que aparece em toda essa pesquisa. Ênfase a palavra negra, pois, em todo o estudo, apenas os corpos negros tiveram sua representação executada com este intuito da sexualização ligada a raça. As jovens macaenses, por exemplo, não tinham suas representações marcadas por este pressuposto.

Nesse sentido, La Valle indica:

A representação sexualizada das mulheres africanas fortifica-se por meio da teoria do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre que o regime do Estado Novo utiliza conscientemente no intento de justificar os próprios domínios coloniais frente à cena internacional. As teorias de Gilberto Freyre abordam a temática das relações entre os portugueses-colonizadores e os povos colonizados, descrevendo como a identidade plurirracial do Brasil teve origem no estilo do colonialismo português, no qual a pacífica convivência entre colonizador, colonizado e colonizada assumia um papel central, sendo que as relações sexuais favoreciam um processo de miscigenação.¹⁷³

O corpo da mulher negra aparece como um valor português que foi conquistado, dominado e disponível para consumo. Nas fontes analisadas, a ideia de que Portugal sempre esteve na vanguarda da colonização perpassa diversos documentos encontrados sobre a Exposição e é claramente reforçado na fala de Quirino da Fonseca quando ele remonta a história do país por meio das conquistas

¹⁷³ LA VALLE, Paolo. CORPO-COLÔNIA: um estudo preliminar sobre a representação das mulheres negras africanas durante a guerra colonial a partir da .:que se passa na frente.: de agosto cid. Revista Desassossego, [S.L.], n. 17, p. 05-24, 28 dez. 2017. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA), p.10

territoriais. Quirino, militar condecorado e escritor, deixa nítido que tanto os atos genocidas e violentos, quanto os de “pouca bravura” foram iniciativas exclusivas da sua nação e estavam à frente de outros colonizadores.

As documentações oficiais tentam imprimir que os portugueses foram incessantes descobridores e não simples mercadores, traficantes e obcecados pela ganância, nas palavras do próprio autor. A construção dessa História da colonização sugere um revisionismo de como até o momento (década de 1930) a História de Portugal foi construída por outros países. E mesmo após a conquista e a instalação de governos portugueses nas colônias, todas elas mantêm uma admiração pelo povo português, fato que, segundo os documentos oficiais, se prova pelas persistências dos costumes e linguagens dos “naturais” e indígenas.

Percebe-se a fala naturalizante do autor como maneira de expressar o sentimento ganancioso do povo português, essa que aparece por meio de palavras apaziguadoras, sempre associando ao espírito, essência, natureza, razão étnica e assim por diante. Essa é uma característica forte no momento, pois utiliza da ciência e da raça como forma de justificação das atitudes devastadoras e desumanas em territórios já habitados.

A ideia cristalizada nessa fonte é a de que os portugueses consideram as colônias como partes indissociáveis da Metrópole, consagrando a noção de uma só Pátria. Ele enfatiza o anseio dos portugueses em fixar-se no território conquistado após garantir a posse territorial e a sujeição dos povos, ao mesmo tempo em que almejam a assimilação deles e, às vezes, a absorção étnica.

É dada uma ênfase no papel do Chefe/Rei em todo o processo da colonização, pois, segundo o autor, o chefe é quem dá o regimento sobre as ações, ele deve saber mandar e os subordinados devem saber obedecer e cumprir. Nesse sentido o papel da autoridade tem um destaque importante, lembrando que a Exposição foi antes de tudo uma propaganda do Estado Novo e que essa ênfase dada ao líder indica uma predisposição a um autoritarismo velado, que converge uma mistura de disciplina moral e disciplina militar.

Quirino insiste na ideia de que a obra colonizadora dos portugueses era nobre e depois da conquista muitos colonizados eram cativados pelo saber e pelo modelo de organização de vida português. O que teria sido conquistado à

força se tornara “natural” e “agradável” para os nativos, devido à “expertise” e a “superioridade racial” dos colonizadores.

Os autores trabalham com a construção da memória para solidificar os anseios de um futuro próspero em que os portugueses possam trabalhar para o “benefício da Civilização e pela Glória de Portugal”. Focando na ideia de que uma revolução moral é o caminho para transformação econômica, acredita-se que deve haver uma integração das almas e dos pensamentos para que assim possa haver uma colaboração mútua.

Entendendo o contexto da Exposição é possível notar como o autor constrói uma narrativa que visa convencer o povo da necessidade de investimentos nas colônias e de como a Exposição é importante nesse trabalho de conscientização populacional.

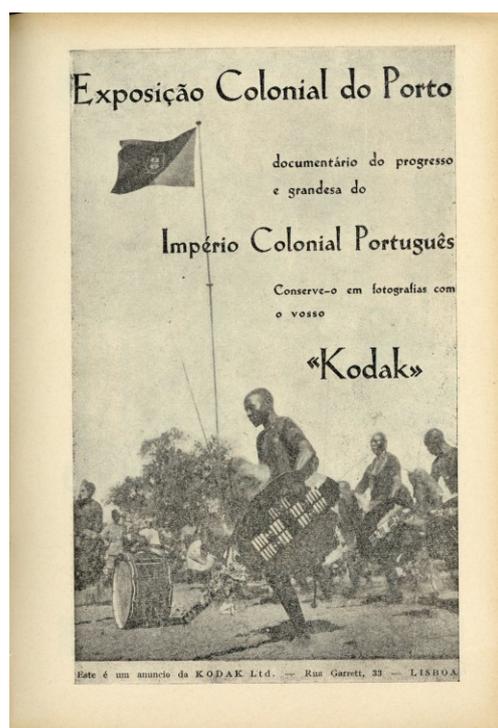


Imagem 25: Propaganda da Kodak – Álbum-Catálogo Oficial



Imagem 26: Propaganda Firestone – Álbum-Catálogo Oficial

A publicidade da Kodak convida o leitor a registrar os momentos importantes em formas de fotografias, suscitando que ele tenha um arquivo fotográfico próprio. Nesse aspecto, a imagem que “ilustra” a publicidade remete à um lado “exótico” da cultura negra africana ao mesmo tempo em que demarca a superioridade branca portuguesa ao trazer a bandeira do país colonial suspensa ao fundo. Ao ser colocada ao lado da publicidade da Firestone que traz a legenda: “macaqueado, mas não igualado, Firestone, o pneu padrão” e três macacos (um apoiando um pneu e outros dois imitando um ao outro).

As propagandas nos convidam a refletir sobre a composição desta fonte, em primeiro lugar, suscita um questionamento inicial: qual a intenção dos organizadores do documento ao colocar essas duas imagens lado a lado no catálogo? Há uma normalização da animalização do negro implícita nessa composição? Por mais que sejam publicidades distintas, elas dialogam entre si?

Com base nas discussões colocadas ao longo do texto, chegasse a conclusão de que a resposta seja positiva ao questionamento e a proximidade das imagens pressupõe que elas tenham uma ligação, remetendo as teorias de

evolução e a comparação das raças, entendendo ainda que as fotografias foram utilizadas como meio para conceber de forma mais “verdadeira” as ideias sobre si e sobre o Outro, perpassando as questões do imaginário.

Nesse sentido, o espelho do colonialismo se apresenta como uma face sombria desse momento histórico que por muito tempo foi tão exaltado e, ainda na contemporaneidade, ressurgiu em alguns discursos como forma de legitimação de ideais racistas, com características de um profascismo velado.

Arquivos consultados

Arquivo Municipal de Vila Nova de Gaia

Arquivo Municipal do Porto

TT: Arquivo Nacional Torre do Tombo

CPF: Centro Português de Fotografia

Hemeroteca Municipal de Lisboa

Documentação

O Império Português na 1.^a Exposição Colonial Portuguesa - Álbum Catálogo Oficial - 1934

Boletim Geral das Colónias

Periódicos

Revista Portugal Colonial

Jornal O Comércio do Porto Colonial

Ultramar: Órgão Oficial da I Exposição Colonial

A província de Angola - Número Extraordinário para a Exposição Colonial do Porto

Referências Bibliográficas

ACCIAIUOLI, Margarida. Exposições do Estado Novo – 1934-1940. Lisboa: Livros Horizonte, 1998.

AUGUSTO CID. **Revista Desassossego**, [s.l.], n. 17, p.05-24, 28 dez. 2017. Universidade de Sao Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v0i17.p.05-24>.

BARRADAS, Carlos (2014), «Descolonizando enunciados: a quem serve objetivamente a fotografia?», in Filipa Lowndes Vicente (org.) O Império da visão, 447-59.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade E Pensamento Afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. 368 p.

BOISSEAU, Tracey Jean; MARKWYN, Abigail M. (ed.). **Gendering the Fair: Histories of Women and Gender at World's Fairs**. Champaign: University Of Illinois Press, 2010. 243 p.

BURKE, Peter. Testemunha Ocular: história e imagem. Bauru: Edusc, 2004. 270 p.

CARVALHO, Clara (2008), «“Raça”, gênero e imagem colonial: representações de mulheres nos arquivos fotográficos», in José Machado et al. (orgs.), O visual e o cotidiano. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

CERTEAU, Michel. A operação historiográfica; Uma escrita. In: _____. A escrita da história. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982, p. 93-119.

COVA, Anne; PINTO, António Costa. O Salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa. Lisboa: Edições Cosmos, 1997.

DAVIS, Angela. **MULHERES, RAÇA E CLASSE**. São Paulo: Boitempo, 2016. 248 p.

DURAND, Gilbert. **O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

SILVA, Franco Santos Alves da. Uma garota propaganda para o império: o caso de rosinha na exposição do porto de 1934. **Revista Territórios e Fronteiras**, [S.L.], v. 12, n. 1, p. 7-23, 30 jul. 2019. Revista Territorios e Fronteiras. <http://dx.doi.org/10.22228/rt-f.v12i1.878>.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. José Lourênio de Melo. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FERREIRA, Joana. A Construção da Imagem do Colonizador na Revista Portugal Colonial. **Elingup: Revista Eletrônica de Linguística dos Estudantes da Universidade do Porto**, Porto, v. 6, p.31-55, 2017. Disponível em: <<http://ojs.letras.up.pt/index.php/elingUP/article/view/4204/3944>>. Acesso em: 23 jan. 2020.

FONSECA, Danilo Ferreira da. Colonialismo, independência e revolução em Frantz Fanon. **Revista África e Africanidades**, v. 19, n. 7, p. 1-19, abr. 2015.

GARRAIO, Júlia. Perdidas na exposição? Desafiar o imaginário colonial português através de fotografias de mulheres negras. **Geometrias da Memória: Configurações Pós-coloniais**, Porto, p. 279-303, nov. 2016. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/48395?mode=simple>>. Acesso em: 02 fev. 2020.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX. 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KOSSOY, Boris. Fotografia & História. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014, 182p.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **ZOOLÓGICOS HUMANOS: gente em exibição na era do imperialismo**. Campinas: Unicamp, 2020. 416 p.

LA VALLE, Paolo. CORPO-COLÔNIA: um estudo preliminar sobre a representação das mulheres negras africanas durante a guerra colonial a partir da .:que se passa na frente.: de agosto cid. **Revista Desassossego**, [S.L.], n. 17, p. 05-24, 28 dez. 2017. Universidade de Sao Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v0i17p05-24>

MARRONI, Luísa. “Portugal não é um país pequeno”. A lição de colonialismo na Exposição Colonial do Porto de 1934. **História. Revista da FLUP**. Porto, IV Série, vol. 3 - 2013, 59-78.

MASCARENHAS, João Mário; NEVES, Helena; CALADO, Maria (coord.). O Estado Novo e as Mulheres: O Género como Investimento Ideológico e de Mobilização. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2001

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018. 320 p.

MEDEIROS, António. Capítulo 6. Primeira exposição colonial portuguesa (1934): Representação etnográfica e cultura popular moderna In: Vozes do Povo: A folclorização em Portugal [en ligne]. Lisboa: **Etnográfica Press**, 2003.

MEMMI, Albert. Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

MORAIS, Isabel. "«Little Black» Rose at the 1934 Exposição Colonial Portuguesa”. In: BOISSEAU, TJ - MARKWYN, A.M. (cur). Gendering the fairs. Histories of women and gender at world fairs. University of Illinois Press, 2001.

OLIVEIRA, Marcus Vinicius de. **À sombra do colonialismo: fotografia, circulação e o projeto colonial português (1930-1951)**. 2019. 260 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

PAULO, João Carlos. Exposições Coloniais. In: ROSAS, Fernando; BRITO, J. M. Brandão (coord.). Dicionário de História do Estado Novo . Venda Nova: Bertrand, 1996. p. 327-329. v. 1.

PENA-RODRÍGUEZ, Alberto; PAULO, Heloisa. A Agência Geral das Colónias/Ultramar e a propaganda no Estado Novo (1932-1974). In: PENA-RODRÍGUEZ. **A cultura do poder: a propaganda nos estados autoritários**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016. p. 345-366.

PIMENTEL, Irene. Contributos para a História das Mulheres no Estado Novo. As Organizações Femininas do Estado Novo. A «Obra das Mães pela Educação Nacional» e a «Mocidade Portuguesa Feminina» (1936-1966). Tese (Mestrado em História dos Séculos XIX e XX) – FCSH-UNL, Lisboa, 1996.

REMÉDIO, Maria Margarida Rodrigues. **A lição de Salazar e a iconografia do Estado Novo: contributo para a História da Educação em Portugal (1933-1939)**. 2013. 209 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.

REVEZ, Natasha F. M. P. Os Álbuns Portugal 1934 e Portugal 1940 – Dois retratos do país no Estado Novo. 2012. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – FCSH-UNL, Lisboa, 2012.

SCHIBELINSKI, Diego. Representações a serviço do Colonialismo: O Feminino no Imaginário Colonial Português. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress, 13., 2017, Florianópolis. **Anais Eletrônicos**. Florianópolis, 2017. p. 1 - 12. Disponível em: <http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499257668_ARQUIVO_MM_FG_DiegoSchibelinski.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Um Olhar Sobre o Brasil: a Fotografia na Construção da Imagem da Nação: 1833-2003** (Rio de Janeiro: Objetiva; Fundación Mapfre, 2012).

SERRA, Filomena. “Visões do Império: a 1ª Exposição Colonial Portuguesa de 1934 e alguns dos seus álbuns.” **Revista Brasileira de História da Mídia** (RBHM), São Paulo, v. 5, n. 1, p.45-59, jan. 2016. Semestral.

SKOLAUDE, Mateus Silva. Exotismo e Sensualidade Africana: Raça, Nação e Império na 1ª Exposição Colonial Portuguesa de 1934. In: PAULA, Simoni Mendes de; CORREA, Sílvio Marcus de Souza. **Nossa África: Ensino e Pesquisa**. São Leopoldo: Oikos, 2016. p. 131-145.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: PUC-SP. N° 10, 1993.

THOMAZ, O. R. Do saber colonial ao luso-tropicalismo: "raça" e "nação" nas primeiras décadas do salazarismo. In: MAIO, M.C., and SANTOS, R.V., orgs. *Raça, ciência e sociedade* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; CCBB, 1996, pp. 84-106. ISBN: 978-85-7541-517-7. Available from: doi: 10.7476/9788575415177.

VARGAVTIG, Nadia. *Des Empires en carton: Les expositions coloniales au Portugal et en Italie* (Madrid: Casa de Velazquez, 2016).

VICENTE, F. L. (2017). Black Women's Bodies in the Portuguese Colonial Visual Archive (1900-1975), *Portuguese Literary and Cultural Studies* 30/31, 16-67. Special Issue: Transnational Africas: Visual, Material and Sonic Cultures of Lusophone Africa.

VICENTE, Filipa Lowndes (ed.), **O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial português (1860- 1960)**, (Lisbon: Edições 70, 2014), pp. 11-29

VICENTE, Filipa Lowndes. “Rosita. La Vénus noire de Porto,” Books.fr: livres & idées du monde entier, n.º 52, Março 2014, pp. 50-53.

VICENTE, Filipa Lowndes. “Rosita” e o império como objecto de desejo. 2013, p. 1. Disponível em: <http://www.publico.pt/cultura/jornal/rosita-e-o-imperio-como-objecto-de-desejo-26985718#/0>.

VICENTE, Filipa Lowndes. **A Arte Sem História: mulheres e cultura artística (Seculos XVI - XX)**. Lisboa: Athena, 2012. 290 p.

VICENTE, Filipa Lowndes. **O Império da Visão: A Fotografia no Contexto Colonial português (1860-1960)**. Lisboa: Edições 70, 2014. 470 p.