

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Marcus Vinicius de Oliveira

À SOMBRA DO COLONIALISMO:
FOTOGRAFIA, CIRCULAÇÃO E O PROJETO COLONIAL PORTUGUÊS.
(1930-1951)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Maria Mauad

Niterói,
2019

Marcus Vinicius de Oliveira

**À SOMBRA DO COLONIALISMO:
FOTOGRAFIA, CIRCULAÇÃO E O PROJETO COLONIAL PORTUGUÊS.
(1930-1951)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História Social. Área de concentração: História Contemporânea II

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Maria Mauad

Niterói,
2019

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

O48? Oliveira, Marcus Vinicius de
 À sombra do colonialismo: fotografia, circulação e
 projeto colonial português (1930-1951) / Marcus Vinicius de
 Oliveira; Ana Maria Mauad, orientadora. Niterói, 2019.
 260 f.

 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal Fluminense,
 Niterói, 2019.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGH.2019.m.14014197719>

 1. Fotografia. 2. Circuito social. 3. Colonialismo. 4. Estado Novo. 5.
 História Contemporânea II. I. Mauad, Ana Maria, orientadora. II.
 Universidade Federal Fluminense. Instituto de História. III. Título.

 CDD -

Bibliotecária responsável: Thiago Santos de Assis - CRB7/6164

Marcus Vinicius de Oliveira

**À SOMBRA DO COLONIALISMO:
FOTOGRAFIA, CIRCULAÇÃO E O PROJETO COLONIAL PORTUGUÊS.
(1930-1951)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História Social. Área de concentração: História Contemporânea II

Aprovado em _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ana Maria Mauad – Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Prof.^a Dr.^a Marina Annie Martine Berthet Ribeiro – Arguidora
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Marcos Felipe De Brum Lopes – Arguidor
Instituto Brasileiro de Museus

Prof. Dr. Marcelo Bittencourt Ivair Pinto – Suplente
Universidade Federal Fluminense

Prof.^a Dr.^a Silvana Louzada da Silva – Suplente
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro

NITERÓI
2019.

AGRADECIMENTOS

Um trabalho nunca é feito sozinho e solitário, afinal somos os encontros das pessoas e situações que vivenciamos ao longo de nossas vidas. Portanto, escrever agradecimentos é também uma situação difícil, pois sempre é possível esquecer alguém que colaborou e incentivou para o pleno desenvolvimento desse trabalho aqui apresentado nessas páginas. No entanto, creio que cada pessoa que esteve presente durante os meses dessa pesquisa sintam-se representada nas minhas palavras de enorme agradecimento e que algumas pessoas aqui indicadas também os representem.

Primeiramente, tenho um agradecimento inexplicável por aqueles que me acompanham espiritualmente, pois eles me deram força para continuar e perseverar nos caminhos abertos, assim como me mostraram a esperança e a fé na necessidade de avançar e seguir em frente nos meus sonhos. Essa experiência intensa e única me demonstrou como nunca estamos sós, tampouco alcançamos algo sem estarmos preparado para tal. Sem dúvida, sem os orixás e os guias espirituais, esse trabalho não teria chegado até aqui. Logo essas palavras de gratidão são ínfimas frente a todo carinho, proteção e fortalecimento que eles me proporcionam cotidianamente.

Acho também importante reafirmar os agradecimentos aos milhares de trabalhadores que sustentam os serviços públicos brasileiros, os quais, muitas vezes, possuem um acesso precário, ou mesmo negado, como as universidades brasileiras. Essa instituição, que nos últimos anos lidou com a entrada desses trabalhadores e de seus filhos, hoje vivencia as mudanças radicais que esse processo provocou, os quais são irreversíveis dentro do processo histórico. Afinal uma geração foi formada e usufruiu de políticas de acesso e permanência voltadas para os setores mais excluídos da sociedade, assim como dos financiamentos voltados para o fortalecimento e qualificação profissional dos docentes e discentes através de bolsas e projetos. Não resta dúvida que eu sendo fruto desse processo, sou imensamente grato aos trabalhadores brasileiros que reconhecem a extrema necessidade de investimento público na educação para o desenvolvimento do país e lutam cotidianamente para construir essa nação.

Agradeço imensamente as pessoas que conheci em Portugal, tanto em 2014 quando realizei a mobilidade acadêmica, quanto em 2018 realizando a pesquisa de mestrado. Não foram só agradáveis momentos de convívio, conversas, aprendizado e risadas entre esses dois lados do Atlântico. Mas, vocês foram responsáveis por terem feito esta experiência ser incrível novamente, me ajudando e dando força para persistir

nas minhas ideias e meus projetos. Desse modo, especialmente, agradeço a Guilherme Oliveira, João Prancha, José Marques, Pedro Rodrigues e Rui Brito. Também agradeço imensamente aos funcionários dos arquivos e instituições que realizei as pesquisas, em especial Branca Moriés, Catarina Mateus, Fernando Costa, Maria Manuela Portugal e Rita Gaspar, os quais não deixaram de ser atenciosos e dispostos a tirar as minhas dúvidas.

Agradeço também as pesquisadoras Cláudia Castelo, Maria do Carmo Serén e Patrícia Ferraz de Matos que conversei durante a minha pesquisa nos acervos e aprendi imensamente sobre fotografia portuguesa e o tema que estava me debruçando. Meu especial agradecimento também à historiadora Filipa Lowndes Vicente que simpaticamente me demonstrou sua coleção de fotografias e me deu diversas sugestões bibliográficas sobre a fotografia em Portugal e em contexto colonial, a sua colaboração ampliou minhas questões e ideias permitindo que me atentasse também para outras problemáticas nas fotografias.

Agradeço também aos meus amigos e companheiros de pós-graduação na UFF. Essa trajetória não seria a mesma sem o apoio e a força para persistir de vocês, assim como os nossos bons momentos de convívio, diálogo e troca de experiência, os quais eu tive ao longo desses dois anos de mestrado, inclusive no processo de seleção do mesmo. Logo, meu muito obrigado, Amanda Vanucci, André Vargas, Douglas Corrêa, Gustavo Casellas, Itan Cruz, Jessica Rabello, João Gomes, João Marcos, Pedro Henrique, Núbia Aguilar, Suelen Júlio e Vinícius Coelho!

Agradeço a Juceli Silva, salvadora dos estudantes da graduação e nossa grande incentivadora dos caminhos que trilhamos. Também agradeço ao Marcos Lopes e a Marina Berthet pela leitura atenciosa e generosa do meu material de qualificação e as diversas sugestões e críticas encaminhadas naquele momento. Creio que o trabalho ganhou uma contribuição fundamental que, a medida do possível, eu busquei encaminhar no resultado aqui apresentado.

Meu enorme agradecimento a minha orientadora, Ana Maria Mauad, que não apenas me orientou nas problemáticas da fotografia como fonte histórica desde a graduação, mas também se demonstrou, ao longo desses anos, ser uma pessoa maravilhosa, amiga e inspiradora. Sem a sua ajuda e confiança no trabalho desempenhado, tenho certeza que não teria persistido nessa pesquisa, tampouco continuado no mestrado. O meu muito obrigado por permitir essa experiência incrível! Espero ter retribuído essa crença depositada nesse historiador em formação que escreve.

Agradeço, também, a equipe do LABHOI e aos funcionários e membros Sociedade Fluminense de Fotografia por terem me proporcionado um espaço de formação humana e crescimento intelectual, serei sempre grato a todos vocês. Em especial, Antônio Machado pelas conversas e ideias trocadas na Sociedade Fluminense de Fotografia, o seu amor e respeito pela história da fotografia, principalmente do fotoclubismo, são inspiradores.

Agradeço também aos meus amigos de longa data que me acompanharam em diferentes momentos da minha vida e compartilharam comigo tantas felicidades e decepções. Muitos anos de amizade ainda estão por vir e quero estar ao lado de vocês: Amanda Tatagiba, Clarice Ramiro, Guilherme de Brito, Kelly de Oliveira, Luã Marins, Marcos Felipe, Michel Couto, Raphael Gomes, Rodrigo Paiva, Stephanye Almeida, Tainá Gamelheiro, Vinícius Cabral. Muito obrigado por tudo!

Agradeço também aos meus familiares por toda a ajuda e apoio que me dão nessa trajetória que venho seguindo. Não teria alcançado nada sem o envolvimento, a dedicação e o investimento de vocês. Portanto, a finalização do mestrado conta também com a contribuição de cada um de vocês (André, Marina, tia Linda, tio Ginho e meus padrinhos Keudy e Birão). Em especial, eu agradeço a minha tia Renata que sempre acreditou em mim e me ajudou em diversos momentos para a concretização desse sonho.

Por fim, agradeço as duas mulheres que dedico este trabalho. As duas mulheres que formaram meu caráter e me conduziram nesse mundo, estando ao meu lado nos meus momentos de insegurança, medo, aflição, mas também de felicidades e alegrias. Agradeço a minha mãe, Márcia, por ser a minha inspiração maior. Todas as dificuldades enfrentadas nunca abalaram o amor e carinho concedido para a gente. Essa conquista é dedicada a você, talvez como um meio de agradecer ainda mais por todas as coisas que teve que se privar para poder criar eu e a Marina, seus dois filhos.

Ainda não se pode deixar passar a memória de minha Vó Francisca, que faleceu durante a graduação. Mas sua força ainda está conosco. Você pode ter finalizado sua missão aqui, mas seus frutos ainda não de florescer, vó! Este é apenas um deles. Muito obrigado, vó, por ser esse símbolo de força, coragem e luta! Sua presença sempre estará conosco.

RESUMO: A pesquisa se organiza em torno de um objetivo geral: analisar as produções fotográficas que estão associadas ao poder colonial português, mais precisamente o regime salazarista no início da sua instauração. Nesse sentido, propõe-se a análise de duas séries fotográficas, seus circuitos sociais, assim como seus usos e funções em um contexto colonial. A primeira é um conjunto produzido por fotógrafos profissionais em dois grandes eventos promovidos pelo regime: a Exposição Colonial de 1934 e a Exposição do Mundo Português de 1940; a segunda, por sua vez, produzida nas missões antropológicas sob a orientação do antropólogo António Mendes Corrêa (1888-1960), tais como os trabalhos na Exposição Colonial de 1934, as Missões da Guiné (com duas campanhas entre 1946-1947) e de Moçambique (com seis campanhas em 1936, 1937/38, 1945, 1946, 1948 e 1955/56). Deste modo, busca-se compreender como operou a relação entre fotografia e projeto colonial no início do regime salazarista.

Palavras-chaves: Fotografia, Circuito social, Colonialismo, Estado Novo.

ABSTRACT: The research is organized around a general objective: analyze the photographic productions that are associated with the Portuguese colonial power, more precisely the Salazar regime at the beginning of its establishment. In this sense, it is proposed the analysis of two photographic series, their social circuits, as well as their uses and functions in a colonial context. The first is a photographic set produced by professional photographers in two major events promoted by the regime: the 1934 Portuguese Colonial Exhibition and the 1940 Portuguese World Exhibition; the second one, in turn, was produced in the anthropological missions under the guidance of the anthropologist António Mendes Corrêa (1888-1960), such as researches at the 1934 Portuguese Colonial Exhibition, Guinea's anthropological missions (with two campaigns between 1946-1947) and Mozambique's anthropological missions (with six campaigns in 1936, 1937/38, 1945, 1946, 1948 and 1955/56). In this way, one seeks to understand how the relation between photography and colonial project was operated at the beginning of the Salazar regime.

Keywords: Photography, Social Circuit, Colonialism, New State.

Sumário

Índice das fontes visuais	10
Introdução	17
Série Imperial	29
Série científica	33
Capítulo 1 - Pensando fotograficamente: Colonialismo e fotografia na emergência do Estado Novo	38
1.1 – “A bem da nação”: A instauração do Estado Novo nos anos 1930 e 1940	41
1.2 – A Propaganda Imperial: Entre as exposições e as fotografias	52
1.2 – A Escola Antropológica do Porto e a construção de uma ciência colonial	82
1.4 – O Museu Colonial e a monumentalização do colonialismo português	95
Capítulo 2 - Um Império Fotográfico: Fotografia pública, poder e intelectuais.	105
2.1 – Aspectos do Império Fotográfico: Dípticos fotográficos e os seus circuitos sociais.	111
2.2 – “É uma questão científica!”: Criando fotograficamente as <i>Raças do Império</i>	142
2.3 – O império que se quer imaginar: Fotografia e colonialismo em debate.	168
Capítulo 3 – Imaginação Civil: Entre a cidadania fotográfica e a crítica da fotografia em situação colonial	176
3.1 – <i>Captar-lhes a simpatia</i> : elementos para pensar o evento fotográfico em contexto colonial.	182
3.2 – O silêncio visual e a visualidade contestada dos retratados.	201
3.3 – Personagens fotográficas na cena pública	216
Arquivos consultados	250
Documentação	251
Referências Arquivo Nacional Torre do Tombo e do Arquivo Histórico Ultramarino	251
Periódicos	251
Referências Bibliográficas.....	253

Índice das fontes visuais

Imagem 1: Capa do Álbum fotográfico da I Exposição Colonial Portuguesa.....	17
Imagem 2: Inauguração da Exposição do Mundo Português (23 de junho de 1940). PT/FCG/ Estúdio Horácio Novais/ CFT164.1155.....	38
Imagem 3: No Palácio de Cristal : 1.ª Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa : [António de Oliveira Salazar]. PT/AMP/F-ALB/13(6) –.....	41
Imagem 4: Mapa “Portugal não é um país pequeno”.....	45
Imagem 5: Cartões-postais dos mapas “Portugal n’est pas un petit pays” e “Portugal is not a small country”.....	46
Imagem 6: Exposição Colonial de 1934: Figuração da vida missionária, Nave central do Palácio das Colónias. PT/CPF/ALV/004980.....	57
Imagem 7: Exposição Colonial de 1934: Figuração da vida missionária, Nave central do Palácio das Colónias. PT/CPF/ALV/004983.....	57
Imagem 8: Exposição Colonial de 1934: Figuração das campanhas de sanidade em África, Nave central do Palácio das Colónias. PT/CPF/ALV/005044.....	57
Imagem 9: Exposição Colonial de 1934: Alegoria do futuro do Império(no palco, ao fundo da nave). PT/CPF/ALV/004994.....	57
Imagem 10: Exposição Colonial de 1934: Nave central, Expositores do grupo dos caminhos-de-ferro. PT/CPF/ALV/004995.....	57
Imagem 11: Exposição Colonial de 1934: Nave central do Palácio das Colónias. PT/CPF/ALV/004996.....	57
Imagem 12: Exposição Colonial de 1934: Pormenor da nave central com de António de Oliveira Salazar inscrita na parede. PT/CPF/ALV/004993.....	58
Imagem 13: Pavilhão da Fábrica de Esmaltagem Mário Navega, Exposição Colonial no Palácio de Cristal, Porto. PT/CPF/ALV/013020.....	58
Imagem 14: Aldeia Lacuste Bijagóz (Guiné) - Álbum Fotográfico da I Exposição Colonial Portuguesa.....	61
Imagem 15: Ilustração do Jornal Acção Colonial (número comemorativo da Exposição Colonial Portuguesa) inspirada na fotografia de Domingos Alvão.....	61
Imagem 16: Intérpretes do folclore de Cabo Verde junto à estátua de Afonso de Albuquerque, rua de Tete, Exposição Colonial no Palácio de Cristal, Porto. PT/CPF/ALV/013100.....	64

Imagem 17: O Sr. Presidente da República, entre os Srs. Ministro das Colônias e o Director Técnico da Exposição, procedendo ao acto inaugural – Revista Civilização, junho de 1934.....	67
Imagem 18: Um trecho da cerimônia de abertura solene da Exposição: sua excelência, o senhor presidente da república cortando a fita simbólica da inauguração - Álbum Fotográfico da I Exposição Colonial Portuguesa.....	67
Imagem 19: Propaganda da Kodak para a Exposição Colonial Portuguesa, em 1934.....	69
Imagem 20: Jornal <i>O comércio do Porto</i> . “Exposição Colonial Portuguesa: Os negros nos seus trabalhos favoritos”. 24 de maio de 1934.....	72
Imagem 21: Jornal <i>O comércio do Porto</i> . “Na Exposição Colonial: Moçambique e a Índia já tem representação”. 29 de maio de 1934.....	72
Imagem 22: Jornal <i>O comércio do Porto</i> . “Na Exposição Colonial: A aldeia de Moçambique, agora povoada”. 29 de maio de 1934.....	72
Imagem 23: Jornal <i>O comércio do Porto</i> . “Uma grande iniciativa em marcha: A Exposição Colonial, a inaugurar em 16 do corrente”. 6 de junho de 1934.....	72
Imagem 24: Capa da Revista Civilização, junho de 1934.....	74
Imagem 25: Charge no jornal <i>O Comércio do Porto</i> . 10 de junho de 1934.....	75
Imagem 26: Capa do semanário humorístico <i>Maria Rita</i> , junho de 1934.....	75
Imagem 27: Mensurações nos indígenas da Exposição Colonial (Gravuras cedidas pelo <i>Jornal de Notícias</i>). – Instituto de Antropologia/Universidade do Porto. Livro1C-Folha174.....	82
Imagem 28: Mensurações nos indígenas da Exposição Colonial (Gravuras cedidas pelo <i>Jornal de Notícias</i>). – Instituto de Antropologia/Universidade do Porto. Livro1C-Folha175.....	83
Imagem 29: Páginas do livro escrito por Mendes Corrêa intitulado <i>Ultramar Português: Síntese de África</i> (1949).....	94
Imagem 30: No Palácio de Cristal: 1ª Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [exaltação patriótica: Rosinha]. PT/AMP/F-ALB/13(58).....	105
Imagem 31: No Palácio de Cristal: 1ª Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [exaltação patriótica]. PT/AMP/F-ALB/13(40).....	109
Imagem 32: No Palácio de Cristal: 1ª Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [exaltação patriótica]. PT/AMP/F-ALB/13(1).....	109

Imagem 33: Casal enviado para a exposição do Mundo Português pela Companhia de Moçambique, 1940.....	111
Imagem 34: Casal enviado para a exposição do Mundo Português pela Companhia de Moçambique, 1940.....	111
Imagem 35: Casal, junto dos filhos, enviado para a exposição do Mundo Português pela Companhia de Moçambique, 1940.....	112
Imagem 36: Casal, junto dos filhos, enviado para a exposição do Mundo Português pela Companhia de Moçambique, 1940.....	112
Imagem 37: Núcleo Aldeias Portuguesas, 1940. PT/FCG/Estúdio Mário Novaes/CFT003.003504.....	121
Imagem 38: Núcleo Aldeias Portuguesas, 1940. PT/FCG/Estúdio Mário Novaes/CFT003.003511.....	121
Imagem 39: Indígenas, 1940. PT/CPF/ALV/006773.....	122
Imagem 40: Indígenas, 1940. PT/CPF/ALV/006775.....	122
Imagem 41: Jornal <i>O comércio do Porto</i> . “Exposição Colonial Portuguesa”. 03 de maio de 1934.....	125
Imagem 42: Jornal <i>O comércio do Porto</i> . “Exposição Colonial Portuguesa: Chegaram, ontem, ao Pôrto, 63 indígenas da Guiné, que despertaram a mais viva curiosidade”. 11 de maio de 1934.....	125
Imagem 43: Jornal <i>O comércio do Porto</i> . “A África no Porto: Já se ouve o ‘batuque’ no Palácio de Cristal”. 12 de maio de 1934.....	125
Imagem 45: Jornal <i>O comércio do Porto</i> . “A Oceania no Porto: Os nativos de Timor sentem-se orgulhosos de Portugal!”. 13 de maio de 1934.....	126
Imagem 46: Matéria Aspecto da Exposição do Porto, Jornal <i>Acção Colonial</i> de 1934.....	128
Imagem 47: Postal fotográfico da 1ª Exposição Colonial Portuguesa. Augusto, Bijagós – Guiné. Coleção particular Filipa Lowndes Vicente.....	134
Imagem 48: Postal fotográfico da 1º Exposição Colonial Portuguesa. “Palácio das Colônias. Projecto e Direcção de Mouton Ozorio – Engenheiro”. Coleção Particular.....	136
Imagem 49: Postal fotográfico da 1º Exposição Colonial Portuguesa. “Mulheres Bijagoz – Guiné”. Coleção Particular.....	137
Imagem 50: Postal fotográfico da 1º Exposição Colonial Portuguesa. “Indígenas balantas – Guiné (Rosita)”. Coleção Particular.....	137

Imagem 51: Nativos na Primeira Exposição Portuguesa, 1934 – Instituto de Antropologia/Universidade do Porto. Livro2B-Folha144.....	142
Imagem 52: Nativos na Primeira Exposição Portuguesa, 1934 – Instituto de Antropologia/Universidade do Porto. Livro2B-Folha144.....	142
Imagem 53: Nativos na Primeira Exposição Portuguesa, 1934 – Instituto de Antropologia/Universidade do Porto. Livro2B-Folha183A.....	143
Imagem 54: Recortes de fotografias da Exposição Colonial Portuguesa, 1934. Livro1C-Folha152.....	145
Imagem 55: Recorte da fotografia. Livro2B-Folha183A.....	146
Imagem 56: Bacara, indígena do grupo de Bijagós vindo à Exposição Colonial do Porto em 1934. Livro1C-Folha172.....	146
Imagem 57: Fotografia presente no relatório da Missão Antropológica à África do Sul e Moçambique, 1938. “Nhungué, de frente”, 1936.....	149
Imagem 58: Fotografia presente no relatório da Missão Antropológica à África do Sul e Moçambique, 1938. “Nhungué, de perfil”, 1936.	149
Imagem 59: Fotografia presente no relatório da Missão Antropológica à África do Sul e Moçambique, 1938. “Nhungué, de frente”, 1936.	149
Imagem 60: Fotografia presente no relatório da Missão Antropológica à África do Sul e Moçambique, 1938. “Nhungué, de perfil”, 1936.	149
Imagem 61: Fotografia presente no relatório da Missão Antropológica à África do Sul e Moçambique, 1938. “Nhungué, de frente”, 1936.	150
Imagem 62: Fotografia Fotografia presente no relatório da Missão Antropológica à África do Sul e Moçambique, 1938. “Nhungué, de perfil”, 1936.	150
Imagem 63: Fotografia presente relatório da MAASM, 1938. “Nhungué. A excelente constituição e robustez dos nhungués é bem manifesta neste indivíduo. O hábito de raparem o cabelo no alto da testa dá a esta proporções avantajadas.” 1936.....	151
Imagem 64: Fotografia presente relatório da MAASM, 1938. “Mulher nhungué. O peito e o ventre semeados de tatuagens. Nos pulsos, pulseiras justas de missanga e braceletes de celuloide”. 1936.	152
Imagem 65: Fotografia presente relatório da MAASM, 1938. “Mulher nhungué. No peito e no ombro esquerdo vêm-se nitidamente as tatuagens. Como na mulher da fig. anterior há pulseiras justas de missanga e braceletes brancos de celuloide. No dedo mínimo da mão direita um anel”. 1936.....	152

Imagem 66: Fotografia presente relatório da MAASM, 1938. “Mulher nhungué amamentando o filho. A cabecita do pequeno está coberta por uma touca, o que é muito raro ver-se. Geralmente os pequenitos andam de cabeça ao leu, aguentando horas seguidas o sol escaldante sol da Zambézia”. 1936.....	153
Imagem 67: Fotografia presente relatório da MAASM, 1938. “Quando estudava os nhungués em Tete apareceu-me um dia o tauára que figura nesta fotografia ao lado dum nhungué que é o preto mais alto. É manifesta a diferença o que me levou a fotografá-los a par”. 1936.....	155
Imagem 68: Camponesa dos arredores de Leiria. Instituto de Antropologia/Universidade do Porto. Livro6-Folha171.....	158
Imagem 69: Fotografias recriadas de nativos. Instituto de Antropologia/Universidade do Porto. Livro2B-Folha143a.....	158
Imagem 70: Homem rongá. Manhica, distrito de Loureço Marques. Instituto de Antropologia/Universidade do Porto. Livro2B-Folha160a.....	159
Imagem 71: Maca, de Angoche. Cruzamento de árabe e negro. Instituto de Antropologia/Universidade do Porto. Livro2B-Folha164a.....	159
Imagem 72: Cerimónia fúnebre dum Felupe. O palanque, com o morto sentado num trono. Botame, Suzana, Missão Antropológica e Etnológica da Guiné, 1947-1948, Guiné Bissau, IICT, Photography Collection, INV.UlIsboa-IICT-MAEG30881.....	164
Imagem 73: Cerimónia fúnebre dum Felupe. As mulheres parentes do falecido junto da habitação deste. Botame, Suzana, Missão Antropológica e Etnológica da Guiné, 1947-1948, Guiné Bissau, IICT, Photography Collection, INV.UlIsboa-IICT-MAEG30895.....	164
Imagem 74: (...), doido de Tor, Guiné Bissau, Missão Antropológica e Etnológica da Guiné, 1947-1948, Guiné Bissau, IICT, Photography Collection, INV.UlIsboa_IICT-MAEG30864.....	176
Imagem 75: Trabalhos da MAEG. Missão Antropológica e Etnologica da Guiné, 1947-1948. Acampamento em Canhabaque, arquipélago dos Bijagós. Guiné Bissau, IICT, Photography Collection, INV.UlIsboa_IICT/AHU_ID2523.....	182
Imagem 76: Mutilações dentárias num homem Nalú baiote de Catió, Missão Antropológica e Etnologica da Guiné, 1947-1948, Guiné Bissau, IICT, Photography Collection, INV.UlIsboa_IICT-MAEG31510.....	188

Imagem 77: (...), mulher Nalú de Cassine, Missão Antropológica e Etnologica da Guiné, 1947-1948, Guiné Bissau, IICT, Photography Collection, INV.Ulisboa_IICT-MAEG31601.....	189
Imagem 78: Mancebo Felupe de Varela, Suzana, Missão Antropológica e Etnologica da Guiné, 1947-1948, Guiné Bissau, IICT, Photography Collection, INV.Ulisboa_IICT-MAEG31804.....	189
Imagem 79: Dançarinos da Ilha Formosa com indumentária para a "dança da vaca", Missão Antropológica e Etnologica da Guiné, 1947-1948, Guiné Bissau, IICT, Photography Collection, INV.Ulisboa_IICT-MAEG25814.....	195
Imagem 80: O "Comó" numas danças Nalus em Cacina, Missão Antropológica e Etnologica da Guiné, 1947-1948, Guiné Bissau, IICT, Photography Collection, INV.Ulisboa_IICT-MAEG31657.....	196
Imagem 81: Cartão postal – Indígena mulher. Disponível em http://memoria-africa.ua.pt/Archive/Archive_Explorer.aspx?isad=126&f=1 acessado a 19 de agosto de 2018.....	201
Imagem 82: Postal fotográfico – Aldeia indígena. Disponível em http://memoria-africa.ua.pt/Archive/Archive_Explorer.aspx?isad=124&f=1 acessado a 19 de agosto de 2018.....	203
Imagem 83: Postal fotográfico – Indígena e Augusto. Disponível em http://memoria-africa.ua.pt/Archive/Archive_Explorer.aspx?isad=129&f=1 acessado a 19 de agosto de 2018.....	204
Imagem 84: Postal fotográfico – Augusto. Disponível em http://memoria-africa.ua.pt/Archive/Archive_Explorer.aspx?isad=123&f=1 acessado a 19 de agosto de 2018.....	204
Imagem 85: Revista <i>Ilustração</i> . “A representação indígena na Exposição Colonial”. Lisboa: n 205, 1934.....	205
Imagem 86: Bijagós. Guiné. Exposição Colonial no Palácio de Cristal, Porto - PT/CPF/ALV/013004.....	207
Imagem 87: Fragmento da reportagem “A minha concepção do império português” presente na revista <i>Acção Colonial</i> de 1934.....	208
Imagem 88: Fragmento da reportagem “ressurgimento ultramarino” presente na revista <i>Acção Colonial</i> de 1934.....	208
Imagem 89: Aspecto do Batuque, 1940. Gabinete do Ministério do Ultramar/AHU.....	213

Imagem 90: Exposição Colonial de 1934: Rosinha, balanta guineense - PT/CPF/ALV/002401.....	216
Imagem 91: No Palácio de Cristal: 1.ª Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [Rainha das Colónias] – PT/AMP/F-ALB/13(36).....	216
Imagem 92: Reportagem Tronos efêmeros: Rainhas negras, plebeias rainhas. Revista <i>Civilização</i> , outubro de 1934.....	217
Imagem 93: Papé e sua irmã, Inês. Revista <i>Civilização</i> de junho de 1934.....	221
Imagem 94: Índia, Encantadores de serpentes, Exposição Colonial no Palácio de Cristal, Porto. PT/CPF/ALV/013010.....	226
Imagem 95: Exposição Colonial de 1934: Índia, grupo de música e dança. PT/CPF/ALV/005003.....	226
Imagem 96: Régulo Amadu Sissé, Guiné, Exposição Colonial no Palácio de Cristal, Porto. PT/CPF/ALV/013094.....	229
Imagem 97: Homem Balanta (Abdulai Sissé) – Casa Alvão. Álbum Fotográfico da I Exposição Colonial Portuguesa.....	229
Imagem 98: Indígenas. PT/CPF/ALV/006772.....	230
Imagem 99: O régulo Mamadu-Sissé – Casa Alvão. Álbum Fotográfico da I Exposição Colonial Portuguesa.....	231
Imagem 100: Postal fotográfico do D. Pedro VII, Rei do Congo, a Rainha e a Princesa. Coleção particular de Filipa Lowndes Vicente.....	238
Imagem 101: Postal fotográfico Beleza macaísta – Exposição do Mundo Português de 1940.....	240
Imagem 102: Postal fotográfico do [Congo Belga?]. Coleção particular Filipa Lowndes Vicente.....	244
Imagem 103: (...), o ajudante da Missão, António Marques de Almeida, no meio de duas "campuni" na tabanca de (...), Ilha Roxa, Missão Antropológica e Etnologica da Guiné, 1947-1948, Guiné Bissau, ICT, Photography Collection, INV.Ulisboa_ICT-MAEG26450.....	244

Introdução

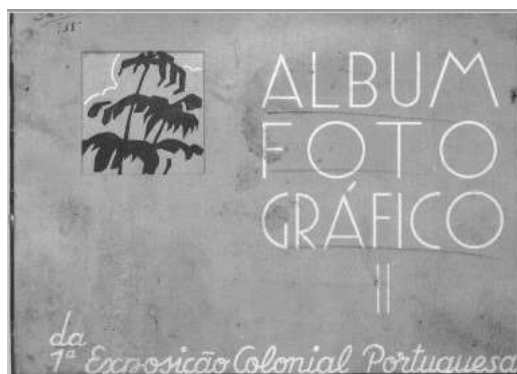


Imagem 1: Capa do Álbum fotográfico da I Exposição Colonial Portuguesa

A imagem em tela é a capa do *Álbum Fotográfico da I Exposição Colonial Portuguesa*. Este objeto foi visto por mim, em 2014, quando realizava uma viagem de intercâmbio em Portugal e me impactou extremamente a narrativa visual impressa nas 101 fotografias que o compõem. As imagens fotográficas selecionadas apresentam momentos da abertura do evento com autoridades políticas, seções que integravam a exposição, assim como nativos expostos nas diversas áreas expositivas. Além disso, há uma dedicatória do diretor técnico do evento que apresenta tal publicação como aquela “que mais expressivamente manterá a lembrança de um acontecimento que interessou profundamente todo o País”.¹

À primeira vista, fica a impressão de vivenciar fotograficamente todo o evento, inclusive para quem nem sabia da sua existência, como o meu caso. Entretanto, lidar com a monumentalidade fotográfica daquele suporte; a sua dedicatória tão enfática e sua assertiva afirmação que a fotografia era capaz de manter viva uma lembrança (ou seja, reconhecer naquele suporte a capacidade de ativar memórias e sentimentos) me provocaram inúmeras questões e reflexões que, de certo modo, estão desenvolvidas nessa dissertação, enquanto outras ainda existem, porque acredito serem mais profundas e precisam de tempo para ser amadurecidas.

No entanto, dentre as perguntas mobilizadas ao conhecer o álbum, a primeira talvez seja o por quê produzir uma exposição colonial, fotografá-la e organizar um “álbum para manter viva a lembrança”? Dentro dessa pergunta simples estão presentes também questionamentos acerca do que foi o evento fotografado, quem o produziu, os motivos e os desejos em torno da sua produção e os seus circuitos sociais, ou seja, por onde essas fotografias foram publicadas, consumidas, vistas e como apareceram na

¹ Henrique Galvão na dedicatória do álbum comemorativo da I Exposição Colonial Portuguesa de 1935.

época, assim como onde se encontram hoje também. Porque se reconhecemos que elas “mantém viva a lembrança”, o seu uso atual pode reforçar esse objetivo inicialmente pensado. Logo, essas perguntas podem ser vistas como as estratégias usadas, ao longo da pesquisa, para pensar qual seria o papel e função da fotografia dentro do colonialismo português. Afinal, do mesmo modo que o álbum e sua narrativa visual me provocaram questões e tentativas de respondê-las a partir das fotografias ali reunidas, este trabalho também buscou explicar o colonialismo português por meio das fotografias que ele produziu em um determinado momento.

Nesse sentido, as conversas e orientações com a professora Ana Mauad me ajudaram muito a tentar organizar as ideias difusas e as informações que encontrava ao longo dessa experiência. Pois, aos poucos, eu encontrava mais fotografias sobre os eventos coloniais produzidos pelo Estado Novo português, assim como fragmentos de outras produções visuais sobre as colônias também eram encontradas, como o cinema da época salazarista, a série postal “Modalidades desportivas”, ou as fotografias produzidas por intelectuais alinhados às ideias do Estado Novo. Nesse processo foi surgindo um tema completamente desconhecido por mim, mas extremamente interessante: a produção de fotografias em contexto colonial. Nesse *boom* de imagens visuais com essa temática, a fotografia me chamava a atenção porque possuía um papel dentro da estruturação da propaganda do regime salazarista. Pois aquelas imagens fotográficas, embora fragmentadas em lugares distintos, eram sinais de uma produção fotográfica, no mínimo, orientada pela ideologia do regime.

Ainda querendo saber se havia mais fotografias daquele evento, ou outras fotografias sobre as colônias portuguesas, tomei conhecimento de uma publicação histórica organizada pela historiadora Filipa Lowndes Vicente, que também tinha produzido um site de divulgação dos acervos fotográficos com temática colonial existentes em Portugal.² A partir desse site, um “mundo fotográfico” ficou evidente para mim. Não eram apenas as Exposições Coloniais e Universais que haviam produzido suportes monumentais, tampouco experiências localizadas que haviam mobilizado a visualidade para imprimir sua mensagem, mas uma série de atores e grupos organizados que pensaram, atuaram e propuseram recorrendo à fotografia. Esse cenário me despertou a necessidade de pensar a seguinte questão: Por que produzir tantas imagens fotográficas das colônias e desse mundo colonial? Uma pergunta, aparentemente,

² Cf. <http://www.fotografiacolonial.ics.ulisboa.pt/index.html#1>

simples, mas nem tanto. Já que essa problemática foi sendo elaborada, tensionada e pensada ao longo desse período de pesquisa, principalmente a partir da entrada no mestrado em 2017.

Diante da grande quantidade de material existente e a impossibilidade de trabalhar todos eles de forma satisfatória em um único trabalho, foi proposto o estudo das fotografias durante a formação da ditadura salazarista nos anos 1930 e 1940, ou seja, tomando como marco temporal o *Ato Colonial de 1930* e a *Constituição Portuguesa de 1951*, a qual extingue o referido ato que estipulava o desejo de uma nova política colonial. As duas décadas apontadas são entendidas (e considerando os caminhos anteriores de debates e maturação) como marcos constituintes de um regime político, uma forma diferente de lidar com a divulgação das informações sobre as colônias e uma reorganização política tanto nacional, quanto na cena internacional.

Mesmo assim, ainda seriam muitas questões para serem abordadas em pouco tempo, já que a pesquisa de mestrado é extremamente rápida e não haveria possibilidade de pensar como a fotografia foi apropriada nos diferentes espaços de ações do salazarismo, principalmente, quando se reconhece que o Estado Novo não se resumia apenas ao seu líder político: António Salazar.³ Tampouco, a construção da ditadura deixou de envolver personalidades em torno das estruturas governamentais, organizadas em grupos de interesses que disputavam e confrontavam as formas de ação política que o regime deveria desempenhar, ou seja, o seu projeto político hegemônico.⁴ Vale considerar que organizados não é sinônimo de possuírem um manifesto que os unia, mas sim ideias e práticas que os conformam em uma frente de atuação.

Logo, foi pensada uma alternativa: focar em dois polos de produção fotográfica (a produção do governo e a produção de intelectuais) e sua colaboração para o projeto colonial que emergiu com o Estado Novo a partir de alguns momentos específicos de produção da imagem fotográfica. Essas questões estariam inseridas num quadro de problemáticas que envolvem a produção fotográfica no mundo contemporâneo, em que a produção, a circulação e o agenciamento da imagem fotográfica são dimensões históricas da experiência fotográfica, ou porque não afirmar, dimensões fotográficas da

³ DOMINGOS, Nuno e PEREIRA, Victor. *Introdução*. In.: DOMINGOS, Nuno e PEREIRA, Victor (Org.). **O Estado Novo em questão**. Lisboa: Ed. Edições 70, 2010. P. 7-40

⁴ GRAMSCI, Antônio. **Cadernos do Cárcere**, vol. 3. *Maquiavel. Notas sobre o Estado e a política*. Rio de Janeiro; Ed. Civilização Brasileira, 2002.

experiência histórica⁵. Diante da forma de organização dos arquivos, como também dos novos rumos que a proposta foi incorporando, optou-se por tratar a conformação desses dois polos de produção fotográfica como *duas séries fotográficas* específicas e distintas dentro do quadro de ação política do regime. Isso porque as fotografias não fazem parte de um único fundo administrativo ou funcional, mas sim se encontram dispersas em várias instituições com lógicas distintas de organização e divulgação. Porém para efeito deste estudo foram unidas durante o processo de pesquisa por possuírem um eixo norteador que promove tanto um sentido, quanto uma unidade para elas.⁶

Essa dispersão arquivística, inclusive, confere, em muitos casos, um reforço de uma memória colonial “saudosista dos tempos do colonialismo” e “benéfica para os povos colonizados”, ou seja, aquela ideia que vê o colonialismo português como “harmonioso”, “tolerante” e “respeitoso” com os nativos, inclusive se relacionando com eles como se fossem membros de uma mesma nação. Isso fica em evidência quando observamos as poucas informações disponibilizadas junto com os documentos fotográficos e a própria apresentação da fotografia, em alguns casos. Esta forma de visualização atual as toma como um documento autoexplicativo que não estaria inserida em um contexto de produção, consumo e agenciamento. Pelo contrário, ela é exposta como um suporte visual de ilustração do passado salvaguardado nos arquivos e disponível para o público interessado. Logo, mais que um local de salvaguarda da documentação, o próprio arquivo colonial⁷ se apresenta como um agente histórico de formação e difusão da experiência colonial na metrópole, mesmo estando num período democrático que não possui laços coloniais formais com esses territórios.

Nesse sentido, é fundamental entender, como Ann Stoler, os arquivos coloniais como espaços de produção de conhecimento, monumentos de Estados e lugar propício para a realização de uma etnografia estatal. Observando que esses artefatos culturais, ali reunidos, estão inseridos numa ação mais engajada de produção do fato, de taxonomias em construção e de noções diferentes que compunham a própria autoridade colonial estabelecida. Nessa visão, os arquivos coloniais são tanto os locais do imaginário

⁵ MAUAD, Ana. **Imagens fotografadas: Fotografia Pública, possibilidade metodológicas**. Seminário *Fotografia Pública e a experiência histórica contemporânea*, Catálogo do Encontro Internacional de Fotografia do Rio de Janeiro 2014. Rio de Janeiro: FotoRio, 2014.

⁶ BELLOTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2004.

⁷ Arquivo colonial está sendo entendido aqui como os espaços que guardam documentos dessa experiência, os quais podem ser um arquivo que recebeu doações de particulares, uma fundação que comprou material com temática colonial ou mesmo uma instituição que guarda a documentação oficial desse período.

colonial quanto o lócus discursivo das instituições que produziam histórias ao ocultar, revelar e reproduzir o poder governamental em um território sob dominação colonial, já que para o pleno estabelecimento do poder político era fundamental também o controle efetivo dos seus arquivos.⁸

A dispersão de documentos, discursos e monumentos referentes ao colonialismo (os quais possuem uma autoridade atribuída pelo poder político estabelecido, dentro dessa perspectiva) apontam que reunidos não formam necessariamente um projeto colonial coerente, uno, homogêneo, articulado e exercido de modo contínuo. O colonialismo é marcado por tensões e heterogeneidades internas que não se abstiveram de utilizar os diversos conhecimentos disponíveis para a construção e elaboração de seu projeto político. Logo, antes de buscar uma coerência e uniformidade numa “política de controle colonial”, precisamos estar atentos para as formas, as estratégias e as ações utilizadas para formar a situação colonial, ou seja, reconhecer as dinâmicas sociais inseridas os agentes coloniais que construíram a coerção, impuseram a força e promoveram a ideia de uma ocupação efetiva, sem conflitos sociais, ou mesmo sem uma negociação desigual das partes envolvidas. Esta aparente ausência de conflito está presente numa dada leitura dos documentos arquivados que não se propõe a aprofundar a análise das camadas que formam a informação salvaguardada. Afinal, são os arquivos coloniais que guardam as desavenças políticas e sociais do colonialismo, armazenam as formas de pensar e identificar o território sob a jurisdição colonial, assim como são as plataformas de histórias que colocam em evidência a própria fragilidade e descontinuidades do império colonial.

Portanto, conceber o arquivo colonial como um espaço de tensões sociais e constituinte da própria experiência colonial ao produzir registros e narrativas da presença colonial naquele território, requer pontuar interrogações sobre o papel da fotografia dentro desse monumento do poder colonial. Afinal, como a fotografia produzida por ou para esse governo promovia a constituição do poder colonial? A partir de quais bases político-sociais a construção da imagem fotográfica foi produzida e reproduzida? Quais são as brechas existentes nesses acervos que permitem confrontar a perspectiva da fotografia enquanto repositório de informação para uma noção da imagem fotográfica como agente histórico fundamental na constituição da ideologia e da hegemonia colonial?

⁸STOLLER, Ann. *Colonial Archives and the Arts of Governance*. In: **Archival Science** 2, 2002. p. 87–109

Tais questões nortearão o desenvolvimento desse trabalho, associadas às imagens fotográficas selecionadas para integrar a argumentação aqui apresentada. Essas fotografias tiveram/têm uma atuação pública que deslocam a discussão para como se opera a sua ação histórica, e não apenas o que está visualmente presente no suporte documental. Nessa perspectiva se reconhece que a fotografia colonial se tornou pública por diversos caminhos e mecanismos, sem deixar de entender que essa fotografia estava totalmente inscrita nos meios de comunicação visual e nas mídias visuais disponíveis pelo regime em formação. Deste modo, ela estava configurada como um meio de consolidação e expansão da experiência colonial para outros espaços, em particular a metrópole, a qual experimentava, vivenciava e projetava o império colonial por meio da fotografia.

Nessa perspectiva, o público é tomado em suas múltiplas acepções, tanto como resultado de um investimento público em produzir imagens fotográficas com objetivos de propaganda governamental em suas diferentes facetas (apoiado pela intelectualidade alinhada ao regime salazarista), como também, um espaço de relação em que se aciona um conjunto de símbolos e valores para dinamizar a relação entre os indivíduos e o Estado, constituindo uma determinada comunidade de sentido comum dentro de certa organização social.⁹ Logo, coloca-se em perspectiva que essas imagens não são 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, cartazes, dentre outros; ou mesmo esperarem, catalogadas e identificadas em arquivos, até o momento certo para serem acionadas por determinada narrativa que confere significados para aquela imagem fotográfica.

Portanto, a caracterização da fotografia pública tem como base seu agenciamento público, a promoção de certo circuito social para essa imagem técnica, o acionamento e construção de sentimentos que identifiquem o indivíduo ao poder estabelecido, consolidando (através da capacidade de convencimento da imagem fotográfica) a hegemonia do grupo estabelecido no poder. Desse modo, a fotografia, como um documento histórico, guarda tensões, conflitos e disputas existentes dentro do seio da sociedade que a produziu.¹⁰ Tais questões conferem uma força de expressão para

⁹ HARIMAN, Robert and LUCAITES, John Louis. **No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy**, Chicago: Chicago University Press, 2007.

¹⁰ BENAJAMIN, Walter. *Uma pequena história da fotografia*. In: TRACHTENBERG, Alan. **Ensaio sobre Fotografia: de Niépce a Krauss**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. P. 219-238.

a fotografia que desloca a sua problematização para a própria constituição política do Estado e seus dispositivos de produção ideológica.¹¹

Vale ressaltar que essa fotografia também é pública por ter sido financiada, através das agências governamentais que comissionavam o trabalho de fotógrafos para registrar os eventos públicos e as ações do governo, ou mesmo a compra dos materiais fotográficos necessários para o desenvolvimento das missões científicas nas colônias, as quais também contaram com o financiamento do governo. Deste modo, esse tipo de prática fotográfica conferiu um estatuto diferenciado a essas imagens visuais, pois não foram geradas em uma lógica pessoal e particular, mas sim para serem consumidas por um público específico e ansioso por determinada temática que teve a sua produção, circulação e agenciamento promovidos pelos agentes do Estado Novo.

Nessa perspectiva, como propõe Ana Mauad, essas imagens visuais precisam ser pensadas a partir da identificação desses sujeitos sociais que as produziram, os seus vínculos institucionais, as suas práticas de registros e as suas experiências de ver e compor narrativas visuais públicas. Já que essas fotografias também se associaram à configuração de um espaço público de expressão coletiva e as instâncias de controle e exercício do poder estabelecido, se inscrevendo nas culturas visuais historicamente definidas.¹² Portanto, recuperar esse circuito social da imagem fotográfica desde sua produção até seu arquivamento significa questionar as bases do próprio arquivo fotográfico colonial, assim como as estratégias e mecanismos usados para pensar fotograficamente as políticas coloniais impostas.

Essa compreensão não reduz a fotografia apenas aos elementos visuais organizados e presentes no espaço fotográfico, mas a pensa como um resultado de uma ação/experiência que produziu um objeto consumido dentro de uma sociedade que lhe conferiu valor e significado.¹³ Além disso, reconhecer também, tal como Siegfried Kracauer, que o fotógrafo (ao fazer suas seleções) conferiu às suas imagens fotográficas estrutura e significado, as quais, ao mesmo tempo em que buscam reproduzir a natureza, também refletem a tentativa de assimilar e decifrar o mundo visível.¹⁴ Logo, a fotografia não é vista como um repositório da informação disponível para a pesquisa, ou mera

¹¹ TAGG, John. **The Burden of representation: essays on photographs and histories**. Mineapolis: University of Minesota Press, 1988.

¹² MAUAD, A. **Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica**. IN: **Revista Brasileira de História da Mídia**. Vol. 2, nº2, jul. 2013/dez. 2013

¹³ MAUAD, Ana. **Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografia**. Niterói: EdUFF, 2008.

¹⁴ KRACAUER, Siegfried. **Fotografia**. In: TRACHTENBERG, Alan. **Ensaio sobre Fotografia: de Niépce a Krauss**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. P. 267-2294.

ilustração do problema abordado, ela se apresenta como a própria problemática da investigação histórica.¹⁵

Ainda é necessário afirmar que, embora essa produção fotográfica estivesse inserida numa lógica de dominação e em uma situação cultural conflituosa, as tensões e conflitos não foram totalmente apaziguados nos textos firmemente controlados por essa relação de poder, pois, como pontua Carlo Ginzburg, há elementos que fogem ao controle e a coerção existente nos aparatos de censura. São essas brechas e fugas que precisam ser destacadas em questões e problemas a serem pensados dentro da própria produção da fonte histórica. Afinal, apesar de um documento oficial buscar produzir uma narrativa que corrobore a crença hegemônica e dê sustento ao poder estabelecido, os mesmos são produzidos e organizados em torno de códigos e chaves interpretativas que colocam em evidência as estruturas constitutivas do poder, os quais, a partir de uma leitura contrapelo (não assumindo naturalmente a narrativa expressa no documento, mas confrontando com outras informações e dados dispersos em outros registros), podem evidenciar essa porosidade da hegemonia e apresentar as bases de sustentação dessa visão hegemônica.¹⁶

Pois a história, tal como Walter Benjamin defende, deve estabelecer um diálogo com as referências passadas e atuais tendo em vista um horizonte futuro que promova uma nova relação com tempo histórico vivido. Esta deve colocar em evidência a fragmentação e descontinuidade do passado, apresentando seus sinais cifrados e as ruínas de uma experiência única que foi soterrada pela própria proposta dos vencedores históricos. Já que esse soterramento das experiências pretéritas de questionamento, debates e problematizações da hegemonia promoveriam uma contemplação da existência histórica como única e homogênea, não abrindo espaços para a reflexão das tensões e conflitos que formaram aquela experiência histórica, e conseqüentemente a sociedade que surgiu dessa história.¹⁷

Ambas as abordagens estão atravessadas na reflexão dos arquivos coloniais propostas nesse trabalho. Pois, além deles possuírem documentos produzidos numa relação conflituosa, também buscaram soterrar a experiência do colonizado promovendo

¹⁵ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Rumo a uma "História Visual"*. In: MARTINS, J.; ECKERT, C.; NOVAES, S.(orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EdUSC, 2005.

¹⁶ GUINZBURG, Carlo. *O Inquisidor como Antropólogo*. In: **Revista Brasileira de História**, V.1 n. 21: São Paulo, 1990. Pág. 09-20.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História*. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1994^a. pp. 222-232

a monumentalização desse controle colonial.¹⁸ Entretanto, mesmo produzidos, organizados e pensados para potencializar a dominação colonial, os registros históricos oficiais não se resumem a essa dimensão coercitiva do poder estabelecidos. Já que havia níveis de produção oficial, assim como mecanismos protocolados para a produção da informação confiável dentro desse regime, que permitem pensar o arquivo não como um repositório do conhecimento necessário para reconstruir historicamente aquela experiência, mas ele próprio como detentor das tensões sociais existente naquela relação historicamente constituída.

Nesse sentido, se torna fundamental propor a delimitação da noção dos dois tipos de prática fotográfica pública – governamental e científica – que promoveram as fotografias desses arquivos, como uma forma de pensar como se operou a produção fotográfica aqui analisada. A proposta de registro documental governamental estaria voltada para um projeto político determinado, no qual a sua utilização para a propaganda ideológica foi um dos seus espaços de circulação e consumo. Além disso, a prática fotográfica científica também se inscreveria em um projeto político voltado para a utilização das colônias como uma espécie de “laboratórios científicos”. Ambas estão inseridas e colaborando, de modos distintos, para a propaganda ideológica salazarista de “ressurgimento imperial”.

Deste modo, a produção fotográfica é refletida a partir das formas de produção, obtenção, circulação e consumo deste objeto, associando seu impacto na construção de narrativas, principalmente porque, na fotografia, a relação entre significados e significantes não é vista como uma forma de “transformação”, como aborda Barthes. Segundo o autor, um dos entendimentos mais populares sobre a imagem fotográfica é a noção de “registro de algo”, ou seja, a cena captada é entendida como uma ação mecânica e não humana por trás de sua produção. Essa ideia seria responsável pela promoção da confiança na objetividade fotográfica.¹⁹ Logo, reconhecendo a força dessa crença, essa objetividade teria sido mobilizada para criar as hierarquias raciais do império colonial, as geografias morais, as “etnias” e suas marcas de identificação, as ações do governo em torno da edificação da civilização nas localidades, a constituição da nacionalidade, enfim uma série de valores e concepções que serão debatidos ao longo desse trabalho.

¹⁸ Essa ideia será desenvolvida no terceiro capítulo.

¹⁹ BARTHES, Roland. Retórica da Imagem. In: TRACHTENBERG, Alan. **Ensaio sobre Fotografia: de Niépce a Krauss**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. pp. 295-310

Deste modo, as leituras e interpretações da fotografia constroem outras imagens e constituem a própria cultura visual da sociedade em questão, ao dialogarem com um conjunto de imagens visuais que são incorporadas ao longo da nossa vida.²⁰ Logo, se a fotografia é entendida enquanto prática e experiência, o seu impacto no receptor provoca também essa capacidade imaginativa que cria, forma e elabora leituras do mundo social a partir desse suporte visual que possui diferentes usos e funções na sociedade. Portanto, a tríade formada por emissor, receptor e mensagem possui diferentes espaços de reflexão e construção da fotografia, já que seu significado e valor se constroem ao longo do tempo.²¹

Assim, metodologicamente, o trabalho se organiza entorno de três diretrizes conceituais (cultura visual, ideologia e hegemonia) que estruturam a seleção, a criação de séries fotográficas e o argumento desenvolvido. A primeira está ligada às práticas e ao universo das imagens a elas associado que interagem com o sujeito e o educam visualmente. A segunda diz respeito às articulações que cada grupo propõe para as imagens dentro da sua produção e da atribuição de sentidos. A última está associada aos regimes de verdade, apagamento de outras possibilidades de sentido e a elaboração de uma única ordem discursiva inserida em propaganda governamental, ou em trabalho científico.²² Deste modo, a metodologia de trabalho se propõe a desenvolver uma discussão e reflexão a partir da visualidade promovida pelas fontes visuais, pois havia uma estrutura cultural baseada em um “conhecimento óptico” que se apropriou da fotografia para registrar aquilo que ela desejava ver e propagou esse desejo em seus objetos da cultura material.

Nessa perspectiva, devemos atentar para a fotografia como um ato inserido dentro de um jogo presente tanto na sua produção, quanto na sua recepção.²³ Essa ação está permeada por uma cultura, ou seja, um sistema de significações que uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada.²⁴ Portanto, as fotografias (enquanto um objeto fruto desse cenário cultural) são permeadas por relações complexas e descontínuas constituídas dentro de uma arena de tensão e

²⁰MITCHELL, W.J.T. *Showing Seeing: a critique of visual culture*. In: **What do Pictures Want? The lives and loves of images**. Chicago: Chicago University Press, 2005. pp. 336-356

²¹BERGER, John. *Compreender uma fotografia*. In: TRACHTENBERG, Alan. **Ensaio sobre Fotografia: de Niépce a Krauss**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. pp. 317-320.

²²MAUAD, Ana Maria. **Sob o Signo da Imagem: A Produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de Representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX**. Tese (doutorado). Niterói: UFF/Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 1990.

²³DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 2004.

²⁴WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

conflitos, sobretudo, quando analisada em suas intrínsecas relações com o poder, a dominação e a organização de grupos sociais que operam seus usos, funções e sentidos. Logo, a cultura visual, acima apontada, se torna uma dimensão fundamental desse processo, pois nela se opera a criação, o compartilhamento e a formação de um repertório visual que será experimentado e vivenciado socialmente pelos grupos sociais. Assim como a ideologia associada ao suporte visual formata os valores culturais em enunciados e discursos transmitidos pelos diferentes agentes históricos nas suas disputas pelo poder, enquanto o discurso hegemônico permite a manutenção do poder naquele grupo que detém os meios de produção simbólica.

Nessa configuração, se torna fundamental compreender que é a partir de um repertório cultural visualmente produzido e compartilhado nas esferas públicas de interação social que se torna possível pensar fotograficamente. Como também, a construção de um império fotográfico está estruturada por meio de discursos visuais articulados às lógicas do poder político e das ideologias que se tornam hegemônicas por meio do controle do Estado. Essa contenção produz uma imagem visual estabilizada que atuará na formatação de uma imaginação civil, no entanto os processos de construção de hegemonia em situação colonial, mesmo com uma violência real e concreta, não existem sem resistência e conflito, ou seja, não se realizam sem sua dimensão dialética. Portanto, as três diretrizes conceituais apontadas acima são convocadas em cada ação de construção do projeto colonial emergido com o Estado Novo.

Por conseguinte, esse processo de reconstrução histórica dos diversos usos e funções que a fotografia teve no circuito social colonial e a sua configuração enquanto um documento/monumento, parafraseando Le Goff,²⁵ permite tensionar a fotografia que promoveu a falsa unidade do mundo²⁶ e colocar o debate em torno da dominação, negociação e resistência que possibilitou a construção dessa imagem fotográfica no contexto colonial. Além de refletir como essas imagens visuais se inscreveram em uma proposta governamental que almejava construir sua hegemonia pautada no domínio do mundo colonial, o qual seria a “essência do português”.

Para isso é importante ter claro que a fotografia é um suporte polissêmico com usos e funções que não se restringem apenas a colaborar com o grupo hegemônico, elas também podem subverter, questionar e fugir aos objetivos previamente idealizados.

²⁵LE GOFF, Jacques. *Documento/monumento*. In: **Memória-História**, Enciclopédia Einaudi, vol. I. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.

²⁶SONTAG, Susan. *O mundo-imagem*. In: TRACHTENBERG, Alan. **Ensaio sobre Fotografia: de Niépce a Krauss**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. pp. 333-354.

Entretanto, para se realizar essa ação é necessário observar o arquivo fotográfico como fruto de uma ação racional e não como um espaço dado naturalmente, ou seja, o arquivo possui estratégias para acessar as informações ali reunidas que precisam ser tensionadas numa análise histórica. Pois, há questões presentes em sua constituição e perpetuação que promoveram a preservação e a produção de determinadas fotografias frente a outras, assim como a dissociação de documentos em diferentes espaços que podem dificultar uma interpretação mais ampla daquele material fotográfico, já que nem sempre os dados de identificação da fotografia se encontram no mesmo fundo, coleção ou série que o suporte visual se encontra atualmente.

Assim, na presente pesquisa, temos duas séries que serão denominadas como: a *série imperial* produzida pelos fotógrafos profissionais durante ou para a Exposição Colonial Portuguesa de 1934 e a Exposição do Mundo Português de 1940; e a *série científica* produzida nos trabalhos científicos produzidos sob a orientação do antropólogo português António Mendes Corrêa (1888-1960), tais como os trabalhos na Exposição colonial do Porto de 1934 e as Missões Antropológicas da Guiné (com duas campanhas entre 1946-1947) e de Moçambique (com seis campanhas em 1936, 1937/38, 1945, 1946, 1948 e 1955/56). Essas nomenclaturas foram pensadas a partir do eixo norteador da própria produção fotográfica de cada um dos conjuntos separados para a análise. Pois, os grandes eventos organizados pelo Estado Novo em território português buscava apresentar um grande país, “renascido” a partir da ação do líder, mas também imponente como nos tempos de glórias, logo a ideia de um império grandioso que atravessou cinco séculos de colonização e ainda contribuía para aquela experiência impactou a prática fotográfica daqueles fotógrafos profissionais que de diferentes lugares documentaram os nativos e os espaços expositivos. Enquanto isso, a prática fotográfica das missões tem como referencial central a produção de imagens fotográficas que dessem suporte para a pesquisa científica, ou seja, a fotografia possuía um papel assentado no realismo fotográfico que conferiria ao suporte a objetividade necessária e desejada dentro da pesquisa científica, deste modo, essa fotografia deveria estar de acordo com os protocolos e procedimentos da ciência praticada pelo grupo, conferindo o valor de prova ao argumento central dos intelectuais, assim como excluindo qualquer sinal de subjetividade do investigador na produção de sua obra.

Série Imperial

A *série imperial* é formada por fotografias produzidas por basicamente cinco fotógrafos: Álvaro de Azevedo (1896 – 1969), Domingos Alvão (1872-1946), Francisco Viana, Horácio Novaes (1910-1988) e Mário Novaes (1899-1967). Desses fotógrafos, somente Francisco Viana não foi contratado para documentar os eventos para o Estado Novo e é também aquele menos conhecido dentre o grupo, tanto que nenhuma informação sobre seu fundo fotográfico foi encontrada ou mesmo uma referência a sua prática fotográfica em livros que se debruçam sobre a fotografia portuguesa. Viana é um fotógrafo, dentre muitos outros, que não teve um trabalho mais detalhado de sua produção. Entretanto, foi Francisco Viana que fotografou a Exposição Colonial de 1934 para a revista *Civilização*.

As fotografias sobre o certame presente no periódico são, em sua maioria, de autoria de Francisco Viana. Elas, além de também circularem em formas de cartões-postais, foram usadas em reportagens jornalísticas e em outros suportes de comunicação visual. Há um conjunto de fotografias de Viana reunidas atualmente no Arquivo Municipal do Porto, as quais podem ser consultadas presencialmente, como também *online*. Embora esse material pertença a uma instituição arquivística, não existe informação sobre a autoria da fotografia ou mesmo sobre o fotógrafo, mesmo havendo fotografias com a sua assinatura, o que dificulta ainda mais uma apresentação mais detalhada dessa importante figura. Porém é na falta de informação que observamos como as fotografias de Viana também dialogam com a fotografia pública que os outros quatro fotógrafos contratados pelo regime desenvolveram e promoveram nos diferentes circuitos sociais que as imagens fotográficas circularam.

Domingos Alvão foi um dos mais destacados fotógrafos portugueses do seu período e representante do pictorialismo naturalista que marcou a fotografia portuguesa. Teve sua produção fotográfica ao longo de três regimes políticos – Monarquia, República e o Estado Novo –, conseguindo se afirmar como fotógrafo reconhecido e valorizado nos diferentes momentos políticos. Suas fotografias eram apontadas como “símbolos de beleza e nacionalismo”, tanto que eram encomendadas para serem expostas nas paredes das embaixadas portuguesas no estrangeiro e conferiram a Alvão o reconhecimento nacional de um fotógrafo nacionalista que conseguiria “revelar a beleza e intimismo da ruralidade portuguesa”, características que o Estado Novo tinha como ideal de português. Sua relação com o regime lhe proporcionou, além da sua representação na Exposição Universal de Paris de 1937, com imagens sobre o Douro

vinhateiro, e na Exposição do Mundo Português em 1940, a titulação de Cavaleiro da Ordem Militar de Cristo pelos serviços prestados na Exposição Colonial de 1934.²⁷

O estúdio fotográfico de Alvão foi criado em 1906 e teve diversos colaboradores e aprendizes, dentre eles, Álvaro de Azevedo. Ele se tornou chefe do estabelecimento em 1914 e sócio de Alvão, em 1924, promovendo inclusive a mudança do estabelecimento para Alvão e C^a; assim como as fotografias a partir de então ou eram assinadas por Domingos Alvão ou Casa Alvão, mesmo não sendo produzidas pelo próprio Alvão. Até porque a estética pictorialista do fotógrafo português também era reproduzida pelo seu sócio. Essa proximidade profissional e a assinatura comum colocam algumas fotografias da Casa Alvão sob um debate em torno do reconhecimento autoral de Azevedo, pela sua família atualmente, afirmando que a maioria das fotografias do *Álbum Fotográfico* seria de autoria de Azevedo, embora as condições de saúde de Alvão tenham melhorado e ele tenha participado da Exposição Colonial de 1934, mesmo com a doença que o levaria à morte em 1946.²⁸

A participação ativa de Azevedo na documentação fotográfica da Exposição Colonial pode ser vista nos registros do estande da Casa Alvão presente no Arquivo Histórico Ultramarino, que apresenta Álvaro de Azevedo como o responsável da instituição, assim como uma carta de Domingos Alvão solicitando um diploma para seu sócio, datada a 11 de novembro de 1934, na qual o fotógrafo direciona ao funcionário da Agência Geral das Colônias e diretor técnico adjunto, João Mimoso Moreira (1892-1978),

Desculpe V/Ex.^a a n/ constante impertinência, mas o receio de perdemos a Corôa [grifo do autor] do n/esforço de trabalho na Exp. Colonial, obriga-nos a lembrar a V/Ex.^a o Diploma que V/Ex.^a tão gentilmente prometeu ao meu sócio Álvaro e de Santarém m' o lembrou, pois que na barafunda dos seus afazeres, fácilimo será esquecer.

Tenha V/Ex.^a também a benevolência de nos perdoar esta insistência e aceitar os protestos do maior respeito e muita consideração dos Muito Gratos e Obrigado. Alvão.²⁹

Enquanto Alvão recebeu o grau de Cavaleiro da Ordem Militar de Cristo, em 1935, diretamente do Presidente da República de então, o General Carmona, Álvaro

²⁷ SERÉN, Maria do Carmo. **O Porto e seus fotógrafos**. Porto: Porto Editora, 2001. (Coleção Tripé da imagem)

²⁸ Essas informações foram obtidas a partir de um diálogo com a historiadora Maria do Carmo Serén durante a pesquisa realizada no Centro Português de Fotografia e outras também se encontram no seu livro. Cf. SÉREN, Maria do Carmo. **A Porta do meio: a Exposição Colonial de 1934: Fotografias da casa Alvão**. Porto: Centro Português de Fotografia, 2001.

²⁹ Carta de Domingos Alvão a João Mimoso Moreira com a seguinte data: Porto, 8 de novembro de 1934. PT/AHU/MU/MÇ 1934.

Cardoso de Azevedo só foi receber o mesmo título pelo governo português, em 1943. Mesmo com a morte de Alvão, Azevedo continuou a sua atuação fotográfica associando seu nome ao de Alvão³⁰. Diante desse fato, as fotografias serão nomeadas como produção da Casa Alvão, a mesma utilizada pelo Centro Português de Fotografia (C.P.F.), instituição onde se encontra atualmente o fundo fotográfico do estabelecimento.

Em seu site, o CPF apresenta uma trajetória de todo o espólio da Casa Alvão comprado pelo Instituto Português do Patrimônio Cultural (IPPC) de Arnaldo Soares (proprietário da Casa Alvão na altura), em 1982, depois de dois anos de negociações. O material ficou temporariamente depositado no Museu Nacional Soares dos Reis, o qual enfrentou problemas de conservação e tratamento do material fotográfico em seu espaço. Diante desse cenário, o material foi transferido para o Arquivo Nacional de Fotografia (ANF), em Lisboa, iniciando no mesmo ano (1988) os trabalhos de tratamento, identificação e conservação necessários. Com a extinção do ANF, o material foi transferido para o Arquivo de Fotografia do Porto, do CPF, em 1997. O fundo é transferido em três fases durante o ano de 1998 para o prédio provisório do CPF e é totalmente transferido, em 2001, para o antigo edifício da Ex-Cadeia da Relação, no Campo dos Mártires da Pátria, onde atualmente está instalado o CPF. O Centro Português de Fotografia produziu o tratamento das imagens fotográficas reveladas e sua divulgação, produzindo inclusive um estudo sobre a Exposição Colonial de 1934 que gerou uma exposição e um catálogo intitulado *A Porta do Meio*.³¹

Nesse fundo foram selecionadas fotografias produzidas durante a Exposição Colonial Portuguesa que estiveram presentes no *Álbum Fotográfico da I Exposição Colonial*, nas revistas e periódicos que publicaram matérias sobre o certame com fotografias da Casa Alvão ou aquelas que viraram cartões-postais. Além de algumas fotografias também produzidas na Exposição do Mundo Português de 1940. Vale ressaltar que, embora no primeiro evento a Casa Alvão tivesse exclusividade na documentação para o regime, no segundo evento, o Secretariado de Propaganda Nacional já estava mais estruturado e contratou outros fotógrafos para também documentar o certame sob a encomenda do órgão de propaganda governamental, este é o caso dos irmãos fotógrafos Horácio Novais e Mário Novais.

³⁰ Informações obtidas no histórico administrativo do fundo da Casa Alvão presente no site do Centro Português de Fotografia. Disponível em <http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=329> acessado a 23 de março de 2018

³¹ Idem.

Horácio é filho do segundo casamento de Júlio Novaes (1867-1925) e meio irmão de Mário Novais. Os irmãos eram oriundos de uma família de fotógrafos e tiveram trajetórias fotográficas distintas. Enquanto Horácio se afirmou como fotógrafo independente em colaboração com periódicos portugueses (“O Século”, “Diário de Lisboa”, “A Batalha”, “Ilustração” e “O Notícias Ilustradas”) no seu próprio estúdio fotográfico durante os anos 1930³². Seu irmão Mário se especializou na fotografia artística e de arquitetura, assim como na foto-reportagem e na fotografia publicitária com seu estúdio fotográfico (Estúdio Novaes) também montado nos anos 1930.³³ Os irmãos documentaram fotograficamente a Exposição do Mundo Português, assim como outros eventos com a participação do Estado Novo para o SPN.

O fundo do Estúdio Novaes foi adquirido pela Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), em 1985. Um material composto por mais de 80 mil documentos fotográficos, composto por negativos, diapositivos, interpositivos, p&b e cor, que abrange os 50 anos de atividade do estabelecimento. O espólio de Horácio Novaes foi adquirido tanto pelo CPF, em 1998, quanto pela FCG, em 1999. Algumas das fotografias produzidas por eles também estão presentes no fundo fotográfico do Secretariado Nacional da Informação, da Cultura Popular e do Turismo (SNI), nome posterior do Secretariado da Propaganda Nacional, do Arquivo Nacional Torre do Tombo.

No fundo do SNI, as fotografias estão organizadas por fichas de identificação específicas do órgão governamental, as quais eram de uso interno do próprio organismo estatal. Nessas fichas se encontram: o número da chapa, classificação, nome do fotógrafo, formato da fotografia, observações e legenda. Embora a instituição mude de nome ao longo dos anos de existência, a lógica arquivista voltada para a fotografia continuou semelhante. Inclusive a própria produção de um banco de imagens com cópias fotográficas para serem enviadas para as Casas de Portugal no mundo ou para serem vendidas para outras instituições e/ou publicadas em periódicos continuou existindo ao longo do seu período de vigência.³⁴

³² Informações retiradas do Fundo Horário Novais e Herdeiros presente no site do Centro Português de Fotografia. Disponível em <http://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=39176> acessado a 24 de março de 2018.

³³ Informações obtidas na Coleção Estúdio Mário Novais presente no site da Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em <https://gulbenkian.pt/biblioteca-arte/colecoes/colecoes-digitais/colecoes-digitais-fotograficas/> acessado a 24 de março de 2018.

³⁴ As informações sobre esse fundo foram obtidas no mês de janeiro de 2018, quando se realizou as pesquisas no Arquivo Nacional Torre do Tombo e dialogou-se com o responsável pelo setor fotográfico: Fernando Costa, a quem agradeço imensamente.

Por último, há fotografias selecionadas também no Arquivo Nacional Torre do Tombo, mais especificamente aquelas pertencente ao fundo da Companhia de Moçambique. A Companhia de Moçambique participou de diversos eventos coloniais como forma de demonstrar sua atuação e as atividades desempenhadas no território de Manica e Safala. A empresa majestática organizou tanto eventos na Beira (em Moçambique) como as exposições agrícolas de 1912, 1914 e 1919, quanto criou um museu na mesma cidade almejando reunir elementos da história natural, social e política do território, como também produtos agrícolas, industriais e a dita arte indígena. Sua propaganda também se estendeu para as exposições coloniais na Europa (Antuérpia, em 1930; Paris em 1932; Porto, em 1934; Semana Portuguesa, em Vigo, em 1935), como forma de divulgar seus produtos e suas ações no território colonial. Nas comemorações dos Centenários, a Companhia enviou famílias naturais dos territórios sob seu controle para serem exposta na Seção Colonial da Exposição do Mundo Português.³⁵

Nestes diferentes fundos, foram selecionadas fotografias da Exposição Colonial Portuguesa de 1934 e a Exposição do Mundo Português de 1940 para integrar a série que venho denominando de *Série Imperial*. Essas fotografias dispersas tanto em instituições distintas, quanto em fundos diferentes, estiveram associadas a uma propaganda imperial promovida pelo Estado Novo de diferentes formas. Sua reunião em uma análise que busca refletir os usos e funções da fotografia no cenário de formação e consolidação do regime salazarista, mais precisamente na ação de sua política colonial, se torna de fundamental importância, pois é nesta dispersão e envolvimento de diferentes espaços que a hegemonia colonial esteve estruturada. Logo para sua consideração e seu questionamento torna-se necessário reuni-los para pensar como ocorreu a incorporação da fotografia na propaganda colonial governamental deste período.

Série científica

A *Série Científica* é composta por dois fundos presentes em duas instituições distintas: o Museu da História Natural e da Ciência da Universidade do Porto (MHNC) e o Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT), que desde 2014 foi extinto e seu material integrado a Universidade de Lisboa. Essas duas instituições reúnem fotografias

³⁵ Informações obtidas na descrição da série Fotografias de Exposições e Representação em certames de propaganda colonial presente no site do Arquivo Nacional Torre do Tombo. Disponível em <http://digitarq.arquivos.pt/details?id=3682911> acessado a 24 de março de 2018.

tanto das Missões antropológicas, quanto as fotografias do fundo do Instituto de Antropologia da Universidade do Porto, onde atuaram os antropólogos António Mendes Corrêa, Joaquim R. Santos Júnior e Amílcar de Magalhães Mateus.

As fotografias do Instituto de Antropologia estão reunidas em livros com uma identificação alfanumérica que corresponde a uma lista com legenda das fotografias em um documento que também acompanha os livros. Essas fotografias eram de trabalhos desenvolvidos pelos antropólogos que integravam os quadros da instituição e possuem origens distintas (há fotografias produzidas pela Casa Alvão, enviadas por antropólogos estrangeiros ou disponibilizadas por arquivos de periódicos que registraram os trabalhos dos membros). Entretanto, todas têm uma identificação mínima e organização arquivística, dados que apontam uma importância delas dentro da pesquisa desempenhada por esses investigadores, visto que esta identificação foi produzida pelos próprios intelectuais.

As fotografias das Expedições Antropológicas estavam reunidas no setor fotográfico do Arquivo Histórico Ultramarino, desde quando ocorreu a extinção do IICT. Essas fotografias, assim como as pertencentes ao MHNC, se encontram em processo de tratamento, identificação e catalogação, porém algumas informações foram levantadas no processo de pesquisa.³⁶ Portanto, podem ser acrescentadas mais informações a esses arquivos com o avançar do tratamento e organização, as quais, obviamente, não estarão presentes aqui devido às impossibilidades da pesquisa na altura que foi realizada a investigação nos arquivos.

As fotografias produzidas no âmbito das expedições de campo possuem uma lógica de organização arquivista distintas. Enquanto as Expedições de Moçambique produziram um álbum fotográfico com algumas fotografias, mas sem legenda, as fotografias das Expedições da Guiné estão organizadas em fichas de identificação com o nome da expedição. Vale atentar para o fato que essa diferença se deve principalmente por ser produzida por grupos diferentes, os quais possuíam lógicas distintas de organização fotográfica, mas que não deixaram de pensar a fotografia, tampouco estabilizar as tensões e conflitos presentes na imagem técnica.

A organização do álbum segue uma identificação das campanhas que integraram a Expedição e os positivos presentes nas páginas do documento fazem referência aos

³⁶ Todas as informações desses fundos foram feitas a partir da minha observação durante a consulta ao acervo em janeiro de 2018, podendo haver alguns equívocos. Tenho muito a agradecer as responsáveis pela documentação Rita Gaspar e Catarina Mateus por permitirem tanto a minha consulta, quanto por serem solícitas comigo e ajudarem nas dúvidas sobre a documentação.

rolos de filmes que estão registrados nos negativos. Cada rolo é separado com uma etiqueta e as fotografias positivadas são organizadas de acordo com a ordem do rolo. Na identificação do rolo também tem uma data, a qual corresponde ao dia de uso do rolo e a consequente produção da fotografia.

Atenta-se que esta mesma identificação do rolo fotográfico com data também é encontrada na Missão Antropológica de Timor, também composta por investigadores da Escola Antropológica do Porto, produzida nos anos 1950 e que se encontram no MHNC, inclusive com as diferentes cópias positivadas organizadas em pequenos grupos que fazem referências aos rolos. Portanto, havia uma lógica de produção e identificação do material fotográfico que era compartilhado pelo grupo e era reproduzida nos diferentes trabalhos das missões científicas.

As fotografias das campanhas da Expedição da Guiné estão organizadas em caixas com as fichas da missão. Nelas estão as cópias fotográficas na frente e anotações sobre essas fotografias no verso da ficha. Essas fichas foram separadas por temas (tipos, adornos, habitações, pinturas murais, religião, vida na missão, paisagens, coreografia e diversos) pelo auxiliar técnico da missão, António da Almeida. Além disso, há também uma caderneta de anotação com as legendas das fotografias com o respectivo número da foto e do rolo do filme. Na primeira página da caderneta, há também informações da expedição e da máquina fotográfica utilizada (uma máquina Rolleflex e outra Voigthander de formato 6x6).

Pensando, em linhas gerais, acerca da organização realizada pelos intelectuais para separar as fichas com as fotografias em cada seção temática presente no arquivo da missão, retirou as seguintes interpretações: Tipos (fotografias de pessoas, nativos dos territórios); Adorno (algum adereço que o diferencie o nativo – cabelo, vestimenta, colares, amuletos); Habitações (casas, arquitetura e aldeias); Religião (cerimônias nativas e outras manifestações culturais); Pinturas murais (inscrição em paredes ou murais); Vida da missão (fotografias dos pesquisadores em ação, o lugar que se realizou os trabalhos científicos); paisagens (fotografias de áreas naturais e de trabalho nativo); Coreografia (registros de danças e adereços); Indumentária (a vestimenta dos nativos).

Há diferentes cópias das fotografias das expedições com diferentes tamanhos e formatos, em sua maioria, identificadas com alguma legenda.³⁷ A grande quantidade de

³⁷ Existe ainda uma caixa intitulada Mendes Corrêa. Esta caixa reúne provas de contato, diapositivos e negativos em vidros usados nas suas aulas e conferências. Eram fotografias previamente escolhidas com objetivos estabelecidos para as aulas e palestras proferidas pelo antropólogo, as quais também podem

cópias faz o acervo institucional ser constituído pelas mesmas fotografias. Entretanto apontam para uma questão significativa: a fotografia possuía distintos usos dentro da pesquisa e da própria divulgação científica. Por este motivo era necessário produzir muitas cópias do mesmo registro previamente selecionado para serem postas nos relatórios, nas fichas de identificação dos nativos, nos trabalhos publicados e no intercâmbio de imagens. Nem toda fotografia possuía cópias, logo algumas imagens fotográficas não tinham seu circuito social tão bem definido pelo grupo de pesquisadores, mas seu espaço no arquivo era assegurado.

Esse material era usado em relatórios, fichas de identificação, publicações científicas e palestras desses intelectuais. Estou denominando esta série como *Série Científica*, pois não só a sua origem é distinta e seu circuito social diferente daquele dos fotógrafos profissionais a serviço do regime, mas porque havia outros interesses em torno da mobilização das fotografias, que ficará mais evidente e será apresentado no decorrer da dissertação. Porém, elas também corroboraram para a política colonial emergida com o Estado Novo. Neste caso, uma tentativa de tornar os territórios coloniais como laboratórios para o avanço da ciência ocidental, a qual teve muito mais investimento a partir dos anos 1950, quando ocorreu uma mudança na legislação do Estado Novo e a ciência despontou como uma forma de contribuir para a demonstração pública de uma colonização distinta daquela questionada durante a Guerra Fria.

Assim, observa-se pelos diferentes itinerários da fotografia pública em contexto colonial, que a relação entre o produtor da fotografia e os órgãos e instituições que usaram aquela imagem visual é complexa e extremamente difícil de reconstruir totalmente, sem contar a dispersão e replicação dessas fotografias em diferentes espaços arquivista. Diante dessa questão, o primeiro capítulo se propõe a analisar o contexto português dos anos 1930 e 1940, voltado tanto para a emergência de um regime político alinhado a uma política colonial que foi incorporada como característica de seu nacionalismo, quanto para o desenvolvimento de uma propaganda ideológica assentada na utilização de métodos modernos de produção visual, dentre eles a fotografia. Esta possuía um papel dentro da estruturação e formação política do Estado Novo.

Já, no segundo capítulo, se propõe a promover a reconstrução histórica do circuito social de algumas das imagens fotográficas a partir da produção de séries e fotografias-questão, ou seja, fotografias que foram mobilizadas e produzidas para

apresentar outros usos e funções da imagem fotográfica na pesquisa científica desse intelectual. No entanto, esse material não será discutido no presente trabalho, mas vale ser mencionado.

promover a ideia de um império colonial pautado na visualidade e objetividade fotográfica. Esta ação projetava formas de pensar as pessoas em categorias racializadas, enquadrando-as em comunidades imaginadas³⁸, e os territórios coloniais a partir de duas noções conjugadas: a imaginação geográfica³⁹ e uma geografia moral. Esta última entendida como uma forma de definir e atribuir aos colonizadores, ou potenciais colonizadores, valores e características aos “outros”, dentro de uma lógica própria.

Entretanto, essa construção hegemônica possuía diversas porosidades que só podem ser vistas quando se enfrenta a imagem fotográfica e se avança na reunião da documentação que a produziu. Pois ao longo do seu circuito social (produção, circulação, consumo e agenciamento) lhe foram atribuídos múltiplos significados que só ficam claros quando reconhecemos a materialidade da fotografia e os seus caminhos trilhados dentro da comunicação visual estabelecida.⁴⁰ Dessa forma, o último capítulo busca apresentar as condições daquilo denominado por Ariella Azoulay como o contrato civil da fotografia⁴¹ em um contexto colonial, pontuando as formas e estratégias de negociação desigual presentes em uma lógica de dominação colonial.

Nessa busca de compreender como se produziu uma fotografia pública em situação colonial, sobretudo, explicando os mecanismos e os métodos que geraram e perpetuaram essa dominação na imaginação geográfica contemporânea e na atribuição de “características ontológicas” a indivíduos que vivem em determinados territórios. O presente trabalho busca confrontar e enfrentar a imagem fotográfica almejando não pactuar com a situação que gerou a fotografia, tampouco naturalizar a imagem fotográfica, mas sim colocar em perspectiva os conflitos e tensões que produziram determinada visão de império colonial português, as quais em seu processo de colonização foram descaracterizadas e estabilizadas para, conseqüentemente, conter as visões dissonantes que colocavam em evidência a porosidade da hegemonia do regime que se instaurava nas décadas de 1930 e 1940 em Portugal.

³⁸ ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: reflexes sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

³⁹ SCHWARTZ, Joan M. and RYAN, James R. **Picturing place: photography and the geographical imagination**. London/New York: I.B.Tauris. 2006.

⁴⁰ Sobre a materialidade das imagens fotográficas e suas biografias cf. EDWARDS, Elizabeth and HART, Janice. **Photographs Objects Histories: On the materiality of images**, London/New York: Routledge, 2004, principalmente a introdução e capítulo 4

⁴¹ AZOULAY, Ariella. **The Civil Contract of Photography**, New York: Zone Books, 2008.

Capítulo 1 - Pensando fotograficamente: Colonialismo e fotografia na emergência do Estado Novo



Imagem 2: Inauguração da Exposição do Mundo Português (23 de junho de 1940). PT/FCG/Estúdio Horácio Novais/CFT164.1155.

O fotógrafo Horácio Novais produziu a fotografia acima, no dia da inauguração da Exposição do Mundo Português, em 1940. Um dos importantes eventos públicos do Estado Novo. Na cena, há várias pessoas, umas observando um acontecimento que ocorria fora do quadro da foto e outras conversando também entre si. No centro da aglomeração, sentado, se encontra o Presidente do Conselho de Ministros, António de Oliveira Salazar (1889 – 1970), aparentando estar à vontade e apontando com o dedo para o alto em direção ao fato, enquanto conversa com o Presidente da República, General Óscar Carmona (1869 – 1951), que se encontra sentado ao seu lado. Observando o mesmo episódio que mobilizou os olhares, se encontra no canto esquerdo do espaço fotográfico o Cardeal Patriarca de Lisboa, Manuel Gonçalves Cerejeira (1888 – 1977), com o olhar fixo e atento para o lado direito, na mesma direção que Salazar e sem direcionar o olhar diretamente para o líder político do Estado Novo, como faz Carmona.

A fotografia, em tela, faz parte de um conjunto de imagens encomendadas a alguns fotógrafos profissionais pelo Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) para documentar a inauguração do certame. Assim como outras, dessa encomenda, essa fotografia destinava-se a um arquivo fotográfico, em que permaneceu com identificação e legenda. Nos arquivos fotográficos dos órgãos governamentais ou dos próprios

fotógrafos essas imagens esperavam a sua vez para circularem. Acondicionadas segundo regras de nomeação, catalogação, identificação, as fotografias assumiam nos arquivos também a função de registro que conferia sentido social à ação do governo e estavam prontas para ganharem/retomarem vida ao chamado público.

O SPN desejava imprimir fotograficamente no pensamento social formas de monumentalizar o Estado Novo, mais precisamente este regime materializado na figura do seu líder político: António Salazar. Portanto, produzir fotografias que pudessem reunir visualmente as diretrizes ideológicas do governo de uma forma simples e direta era um fator norteador da produção fotográfica voltada para a propaganda governamental, principalmente se tratando de uma ditadura, na qual o desejo de controle social e a coerção aos grupos opositores estariam presentes.

Logo, Salazar ao centro da fotografia deveria justamente reportar para a ideia de concentração de poder na figura de um líder. Aquele que define o caminho a ser seguido e trilhado pela população. Um percurso que se aproxima no horizonte e pode ser visto logo à frente. Para isso, organiza-se o espaço fotográfico de forma a valorizar o rosto e o corpo do destaque, colocando-o no centro da fotografia sem qualquer obstáculo para sua plena visualização, afinal é o único na cena fotográfica que não está cortado. No momento registrado, este político estava em diálogo com o chefe da República, figura importante na construção da ascensão política de Salazar dentro da Ditadura Militar portuguesa, sem deixar de estar reunido na mesma roda de figuras públicas com a pessoa símbolo (Cardeal Cerejeira) do acordo entre o Estado Novo e a Igreja Católica. Afinal, as relações entre o Patriarca de Lisboa e o presidente do Conselho de Ministros (advindas desde os tempos de estudante em Coimbra) foram fundamentais para a definição de muitas diretrizes do regime.⁴² Como, por exemplo, a assinatura, em maio de 1940 (um mês antes da inauguração), da Concordata e o Acordo Missionário com a Santa Sé de modo a nacionalizar a ação missionária nos territórios coloniais a fim de diminuir a presença de religiões estrangeiras.

Portanto, as mensagens de reestruturação política, união nacional e reestabelecimento dos tempos de glória imperial deveriam ser identificadas nas fotografias oficiais, assim como no grande evento que agitou a capital portuguesa em 1940. Desse modo, a fotografia foi estruturada de modo a colocar as três personalidades

⁴² Comunicação realizada no Seminário Estado Novo Português realizado pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, proferida pelo Dr. João Paulo Avelãs Nunes no dia 7 de novembro de 2017 e intitulada “As políticas sócio-laborais do Estado Novo Português”.

em destaque (Salazar, Carmona e Cerejeira) remetendo para a importância política que as figuras possuíam dentro do Estado Novo e centralizando em destaque o líder político do regime. As várias pessoas presentes na inauguração, além de estarem amontoadas no fundo da fotografia promovendo uma ideia de multidão que celebrava as conquistas e os feitos do regime, não impediriam a visualização dos três, pelo contrário, reforçariam a ideia de confiança da população portuguesa em torno de sua liderança política. Esta sintetizava certas ideias e valores constituintes desse país que renascia com regime salazarista, principalmente, a ideia de resgate dos “valores portugueses”, dentre eles, a fé católica.

Com esse cenário, o SPN parece ser o espaço privilegiado para pensar as disputas dentro da construção pública da imagem governamental e suas formas de inscrição nos recursos técnicos utilizados, já que era o responsável pela propaganda oficial do regime. No entanto, este órgão não contava em seus quadros com fotógrafos efetivos para a cobertura da ação governamental, mas sim, os contratava no mercado para cobrir fotograficamente a ação do regime e sua projeção em eventos internacionais. Portanto, observa-se que não havia uma agência oficial de produção fotográfica para o regime, principalmente porque o governo não contratou, nem criou uma estrutura que empregasse diretamente os fotógrafos para trabalhar para ele. Porém isso não impediu que suas instituições, como o próprio SPN, mantivessem relações com instituições, pessoas, estúdios fotográficos e veículos de informação para produzir suas fotografias.

Assim, criava-se uma teia de colaboração de agentes privados com o governo e os seus órgãos governamentais promovendo tanto o fortalecimento do poder de Estado, como desencadeavam, ao venderem as fotografias, a organização de arquivos fotográficos nos próprios órgãos governamentais que pudessem reunir e salvaguardar as imagens fotográficas como um estoque de memória futura.⁴³ O presente capítulo tem como objetivo apresentar o papel desempenhado pelas imagens na conformação de uma comunidade de sentido e de valores compartilhados e experimentados fotograficamente nos diferentes espaços do Mundo Português a partir de duas frentes de produção visual: a governamental e a científica. Deste modo, busca-se reconhecer como esses espaços de produção fotográfica definiram de diferentes modos uma forma de pensar

⁴³ O SNP é uma dessas instituições que comprava fotografias e organizava em um arquivo com catalogação e identificação interna, além de também possuir um banco de imagens disponíveis para a propaganda governamental, como demonstrado na introdução deste trabalho.

fotograficamente de acordo com o ambiente que circulavam as imagens fotográficas e os desejos do agenciador da imagem técnica.

1.1 – “A bem da nação”: A instauração do Estado Novo nos anos 1930 e 1940



Imagem 3: No Palácio de Cristal : 1.ª Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa : [António de Oliveira Salazar]. PT/AMP/F-ALB/13(6) –

A imagem 3 é um retrato de António de Oliveira Salazar. Nele, observamos o líder político de cabeça baixa verificando papéis localizados em sua frente. A câmera fotográfica localizada no final da mesa, com o foco no ditador, promove uma ideia de distância daquele que observa a imagem fotográfica e reforça a ideia de concentração, cuidado, sanidade e ordem presente no retratado. Afinal, todo o espaço fotográfico foi organizado para demonstrar como Salazar é um trabalhador calmo e atencioso com os documentos em suas mãos. Logo, esse retrato buscou conferir visualmente algumas das características tantas vezes afirmadas nos meios de comunicação sobre Salazar, as quais estiveram presentes na sua ascensão política dentro de um novo regime político em Portugal.

Descrever a imagem visual e entender como se organizou o espaço fotográfico para imprimir uma mensagem é o óbvio e muito importante em qualquer pesquisa sobre imagens fotográficas. No entanto, é fundamental ultrapassar o aparente e entender a fotografia enquanto um objeto dotado de questões. Deste modo, a sua descrição apenas

não é satisfatória. Portanto, é necessário nos questionarmos quais mecanismos estiveram presentes para produzir essa fotografia, e não outra do ditador, durante a Exposição Colonial Portuguesa de 1934, como indica sua legenda no arquivo? Por que associar essas ideias sobre Salazar a uma exposição colonial, logo após a instauração do regime e em uma cidade rebelde como o Porto?⁴⁴

Em 1926, Portugal passou por um golpe militar que colocou fim a experiência republicana que, mesmo com as instabilidades políticas e os conflitos entre as frações de classe portuguesa, vinha se consolidando no país desde 1910. O novo regime se colocou como o responsável por instaurar a ordem político-social e recuperar o país da grave crise econômica que assolava a população no momento. Para isso, nos anos seguintes ao golpe de Estado, foi nomeado António de Oliveira Salazar (professor de Direito da Universidade de Coimbra) para a pasta do Ministério das Finanças. O professor, logo, começou a sua política financeira, a qual promoveu certa recuperação inicial com as reformas postas em prática. Entretanto, com o passar do tempo, o jurista começou a construir sua ascensão ao poder dentro da própria estrutura governamental da ditadura se unindo a figuras importantes dentro do quadro político nacional e promovendo atos importantes como a publicação do Decreto nº 18.570, de 8 de Julho, mais conhecido como o *Ato Colonial de 1930*.⁴⁵

O *Ato Colonial de 1930* foi um documento publicado durante o período que Salazar estava assumindo interinamente a pasta do Ministério das Colônias e foi incorporado depois no texto da Constituição do Estado Novo de 1933, quando ele se tornou o presidente do Conselho de Ministros e a figura central do novo regime. Diferente de outros regimes de extrema direita europeu deste período, Salazar não promoveu um golpe que mobilizasse as massas ou desencadeasse uma guerra civil que envolvesse o país em torno de projetos políticos distintos. A sua progressão política ocorreu dentro da própria estrutura governamental, promovendo alianças com grupos políticos importantes e desenvolvendo junto com eles um projeto político conservador⁴⁶, a ponto de consolidarem a ideia que “Salazar não usurpou o poder, foi-lhe entregue”.⁴⁷

⁴⁴ 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.

⁴⁵ ROSAS, Fernando. *O Estado Novo (1926-1974)*. MATTOSO, José (Dir.). **História de Portugal, VII Volume**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

⁴⁶ Estou entendendo conservador, nesse estudo, enquanto um movimento político com determinado programa e práxis que buscaram enfrentar as rupturas sociais a partir de ação baseada em um horizonte de

Tese essa também defendida por Filipe Ribeiro de Menezes, quando analisa o período inicial do Estado Novo na biografia política de Salazar, o qual afirma que

Salazar não tomara o poder e, publicamente, não mostrava especial prazer em detê-lo, não existia nenhum partido forte por detrás do líder, forjado em tempos de oposição e possuindo a sua própria história e mártires, não havia nenhuma tentativa de atrair as massas, de comunicar diretamente com elas, como Hitler fazia em Nuremberg ou Mussolini fazia na varanda do Palazzo Venesia. Contudo, surgiram algumas interpretações interessantes e inovadoras, designadamente que o Estado Novo seria um “equivalente funcional” do fascismo, com a sua rede de agentes e grupos dominantes a desempenharem o papel assumido noutras paragens pelos partidos fascistas. Tal interpretação torna possível conceber a existência de uma escala móvel, na qual o regime, quando ameaçado, estaria disposto a assumir atitudes e métodos típicos de regimes fascistas. Sob este prisma, será mais fácil conciliar a oposição teórica de Salazar à violência do Estado com a sua existência na realidade.⁴⁸

Pensar, deste modo, a ascensão política de Salazar e a própria constituição do Estado Novo como um novo regime político, indica questões importantes, como: 1) a constituição de 1933 foi um produto dessa construção política; 2) o regime não se resume ao líder, pelo contrário, há diversas frações que são incorporadas na construção e na execução do seu projeto político; 3) há peculiaridades e especificidades do regime salazarista que necessitam a investigação histórica dos seus próprios desenvolvimentos e adaptações ao contexto político nacional e internacional; e 4) reconhecer também que o Estado Novo não foi igual e monolítico durante todo o seu período de existência, pois são quase 50 anos de intensas mudanças tanto nacionais, quanto internacionais, que impactaram o grupo político estabelecido.

Logo, podemos afirmar que o *Ato Colonial de 1930* teve uma importância na reorganização da política colonial portuguesa e na própria intelectualidade portuguesa que discutia o mundo colonial deste período. Esta lei, além de definir as formas de relacionamento entre a metrópole e as colônias portuguesas, baseando-se em princípios teóricos da inviolabilidade da integridade territorial, do nacionalismo imperialista e da missão civilizadora de Portugal, enquanto um país cristão e europeu, apontava também para uma “função histórica e essencial de possuir, civilizar e colonizar domínios

ordem e controle político almejando reduzir as mudanças sociais que a instauração e expansão dos ideais iluministas promoveram na Europa. Cf. MAYER, Arno. **A força da tradição: a persistência do Antigo Regime - Europa (1848-1914)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

⁴⁷ CRUZ, Manuel B. **O Partido e o Estado no Salazarismo**. Lisboa: Ed. Presença, 1988 P. 225.

⁴⁸ MENESES, Filipe Ribeiro de. **Salazar: uma biografia política**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2010. P. 188

ultramarinos” que pertenceria a Portugal.⁴⁹ Essa visão de um colonialismo místico e uma essência histórica portuguesa marcaram a propaganda colonial dos anos 1930 e 1940.

Este documento também determinava como seriam os tratamentos voltados para os nativos daqueles territórios na conformação da sociedade colonial, os chamados “indígenas”. Segundo o Ato Colonial, o governo deveria garantir “a proteção e defesa dos indígenas das colônias, conforme os princípios de humanidade e soberania”, punindo e castigando “conforme a lei todos os abusos contra a pessoa e bens dos indígenas”.⁵⁰ Portanto, a essência portuguesa também incorporaria a ideia de tutela e salvaguarda dos povos nativos dos territórios que historicamente pertenceria aos portugueses. Resguardar a humanidade dos povos sob seu controle, assim como a integridade daqueles territórios, eram os pontos centrais desta lei.

Logo, o ato unificava duas linhas fundamentais para a propaganda imperial que foi promovida nas décadas de 1930 e 1940. A primeira centrada na construção histórica de pertencimento dos territórios ultramarinos aos portugueses e sua total defesa perante qualquer ameaça. A segunda se assentava na promoção da ideia do indivíduo “não civilizado”, o qual necessitava da ajuda de uma nação externa e “civilizada” para alcançar outro patamar dentro da linha evolutiva do progresso social. Uma complementar a outra e justificaria a ocupação colonial lusitana destes territórios, principalmente porque o documento não apresentava nenhuma diferença jurídica dentro do império colonial,⁵¹ configurando as jurisdições de Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné, Estado da Índia (composta por Goa, Diu e Damão), Macau e Timor como colônias lusitanas, sem nenhuma diferença jurídica e estatuto diferenciado, e pertencentes ao “Grande Império Colonial Português”.

Nesse sentido, atentar para o golpe de 1926 como uma reorganização política empenhada em promover uma série de dispositivos legais que culminaram no *Ato Colonial de 1930* e na *Carta Orgânica do Império Colonial Português*. Esses documentos, além de levarem a uma maior centralização da administração colonial, também estabeleciam noções de “diferença de estado civilizatório” das “populações indígenas” integrantes do Império Colonial Português. Essas medidas almejavam

⁴⁹ ROSAS, Fernando. Op. cit.

⁵⁰ *Diário do Governo*, I.ª série, Lisboa: n.º 83 de 11 de Abril de 1933, pág. 650-652. Disponível em <https://dre.pt/application/file/255140> acessado em 14 de maio de 2017.

⁵¹ A não diferença entre as partes constituintes do Império, assim como outros pontos, foram debatidos no Congresso Colonial organizado pela Sociedade de Geografia de Lisboa, em 1930. As falas dos participantes foram reunidas nos seus boletins e podem ser consultados na própria instituição.

realizar a “nacionalização” dos territórios coloniais, seja em âmbito político-econômico, seja na dimensão cultural, pois nessa legislação os “indígenas” e os habitantes das colônias portuguesas integravam um grande corpo da “nação portuguesa” presente em vários continentes. Criando, desse modo, uma ideia de império que integrava a ideia de “nação”.⁵²

Entretanto, essa “essência lusitana” tutelar dos nativos é um paradoxo que em uma leitura anacrônica pode ser visto como uma semente do *lusotropicalismo* já nos anos 1930, coisa que não existia. Embora os graus diferenciados dos habitantes do império devessem ser respeitados e protegidos, como expresso na legislação, eles não indicavam uma característica de cuidado e zelo português. Essas leis estavam inseridas num cenário de modernização do colonialismo português, portanto são mecanismos criados para produzir um controle mais eficaz dos recursos físicos e humanos dos territórios coloniais, principalmente das suas maiores colônias (Angola e Moçambique). Afinal, colonizar também significava dominar recursos e discursos coloniais, os quais definem o próprio poder colonial estabelecido. Nesse sentido, observe as imagens a seguir.

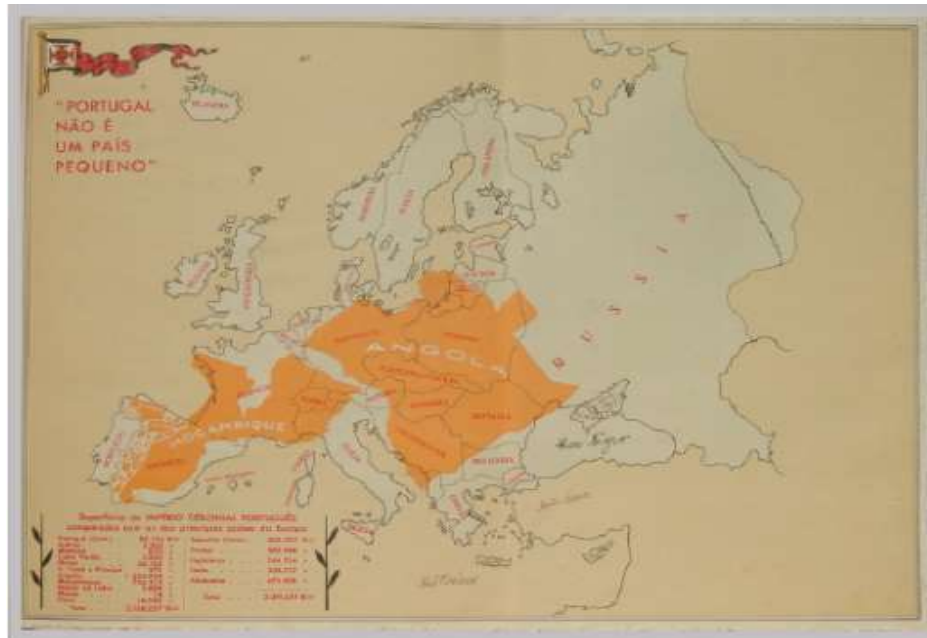


Imagem 4: Mapa “Portugal não é um país pequeno”

⁵² THOMAZ, Omar Ribeiro. **Ecos do Atlântico Sul: representações sobre o terceiro império português**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Fapesp, 2002.



Imagem 5: Cartões-postais dos mapas “Portugal n’est pas un petit pays” e “Portugal is not a small country”

As imagens 4 e 5 acima foram produzidos por organismos governamentais de propaganda no período de instauração do salazarismo. Elas apresentam um mapa da Europa e dos Estados Unidos sendo sobrepostos pelos territórios que constituíam o Império Colonial Português na altura. Essa montagem visual buscava dimensionar a semelhança da grandeza do império frente ao poder econômico das potências centrais (Estados Unidos, França e Inglaterra), inclusive como uma forma de reforçar a singularidade desse grande país distribuído em vários continentes e com longa tradição colonial. Essa mensagem fica clara, quando observamos que não apenas os territórios dessas nações estão em comparação com o território do império colonial, mas também as suas línguas (francês e inglês) foram usadas para imprimir a propaganda salazarista, até mesmo na forma de cartão-postal, a qual ampliava ainda mais a difusão da mensagem governamental e a própria produção de uma imaginação geográfica alinhada à visibilidade hegemônica.⁵³

Nesse período de modernização da política colonial, Portugal esteve se colocando como uma nação colonial, não igual às suas congêneres europeias, mas sim diferente.⁵⁴ Tanto que o próprio Salazar argumenta sobre a peculiaridade portuguesa

⁵³ No próximo capítulo será abordado as relações entre a fotografia e a produção da imaginação geográfica no contexto colonial português.

⁵⁴ Há uma forte crítica aos portugueses realizada por outras nações coloniais que não a identificam enquanto uma nação colonial, a qual demonstraria em suas ações a total diferença com relação às outras, seja em seu discurso de “tratamento diferenciado”, seja nas denúncias de brutalidade praticada em suas possessões. Cf. FRY, Peter. *Culturas das diferenças: sequelas das políticas coloniais portuguesas e britânicas na África Austral*. **Revista Afro-Ásia**, v. 29, n. 30, 2003. Pág. 271-316.

frente às outras nações durante a abertura do Primeiro Congresso da União Nacional, em 1934.

“Entre as características dominantes do nosso nacionalismo e que bem o distinguem de todos os outros adotados pelos regimes autoritários da Europa, está a potencialidade colonial dos portugueses, não improvisada em tempo recente mas radicada pelos séculos na alma da Nação. Ela constitui pela longa hereditariedade uma das maiores forças componentes do nosso ideal coletivo, ligada, demais, ao fim humanitário da evangelização e à nossa independência peninsular. Foi sempre assim; a mais só temos hoje o redobrado amor que nos leva a trabalhar pela causa do império legado pelos nossos maiores”.⁵⁵

Logo, a nacionalidade portuguesa era identificada também com a lógica de possuir territórios coloniais (presente no *Ato Colonial*). Essa ideia não foi “forjada numa temporalidade recente”, mas sim durante séculos de presença lusitana nessas localidades e em relação com os seus habitantes. É óbvio que a retórica da presença longa era contrastada com a escassa, ou mesmo a inexistente, marca de uma administração colonial nesses territórios defendidos pelo governo salazarista. Portanto, para contrariar esse argumento das outras potências imperialistas, a produção de elementos visuais como as fotografias, ou mesmo o mapa acima exposto, serviam como base de sustentação do argumento governamental.

Pois, vale ressaltar que, desde o final do século XIX, havia grupos em Portugal que entendiam a independência do país a partir da posse de territórios coloniais, os quais sem eles, a nação seria apenas um pequeno território que poderia ser anexado pela Espanha. No entanto, as formas de aplicar governamentalmente esse pensamento entravam em conflito com os diversos grupos políticos durante o período republicano, mas essas tensões não deixaram de existir e impactaram, de diferentes modos, o movimento de ascensão do regime salazarista. Portanto, embora a defesa das colônias tenha sido uma importante frente de atuação do Estado Novo, a construção de uma identidade nacional assentada na posse de territórios ultramarinos não foi sua invenção. Essa nacionalidade foi elaborada dentro de um longo processo histórico, marcado por conflitos e quedas de regimes políticos, que culminou numa construção de nacionalidade amparada numa dada história nacional.⁵⁶

Nesse sentido, a história era acionada pelo regime salazarista como um mecanismo de reafirmação do seu domínio colonial e a sua permanência no hall das

⁵⁵ *O discurso do sr. presidente do Conselho* publicado no jornal *O século* de 27 de maio de 1934. p.1-2

⁵⁶ ALEXANDRE, Valentim. **Velho Brasil, Novas Áfricas: Portugal e o Império 1808-1975**. Porto: Afrontamento, 2000.

potências imperialistas. Afinal, os benefícios concedidos à humanidade através do “desbravamento do mundo” eram muito superiores à falta de riqueza material identificada pelas metrópoles coloniais europeias. Pois, todos os impérios coloniais eram assentados nessa “epopeia lusitana”, como o jornal *O Século* apresentou dias antes da inauguração da Exposição Colonial Portuguesa.

“Mas o que nos ficou, depois de termos dado origem a tantos países, que são cada vez mais honra e glória da humanidade, é ainda tanto e de tamanho calor, que nos impõe ao respeito, à consideração e de quando em vez a cobiça daqueles povos e daqueles países, que por terem vindo tarde de mais não puderam navegar como nós navegamos nem talhar com a sua espada e com a sua coragem, na face bárbara da terra, os reinos, os impérios e as feitorias, que a raça portuguesa talhou enquanto tantas outras raças ou não existiam ainda ou dormitavam, aguardando resignadamente a sua ressurreição. Foi sobre as ruínas e sobre os escombros da epopeia colonial portuguesa que se fundaram nacionalidades, que presentemente nos excedem em força e em riqueza [sic]. Portugal descobriu e conquistou tanta terra, fez flutuar o seu pavilhão glorioso à superfície de tantos mares, que teve para si e para os outros. E é desse facto principalmente, que deve provir o prestígio que a história lhe não nega, apesar de não ter faltado quem queira falsificar grosseiramente a história.”⁵⁷

Assim, a incorporação de Portugal nos quadros das nações imperialistas perpassa pela afirmação de uma “essência histórica colonial” que constituiria os portugueses e estava mencionada no *Ato Colonial* de 1930. Logo, é necessário atentar para o fato que este documento pode ser configurado em, ao menos, três características fundamentais para o salazarismo no momento de sua instauração: 1) a modernização do colonialismo lusitano demarcando uma ruptura legislativa com a política colonial desenvolvida no período republicano; 2) a instrumentalização do colonialismo como via de acesso ao poder; e 3) a produção discursiva portuguesa de seu império, característica desempenhada por França e Inglaterra neste período também.⁵⁸

O primeiro ponto, ao longo do capítulo, ficará mais claro, mas podemos já apontar a aliança com a Igreja Católica, a centralização da administração colonial e a recusa da alienação do território do império para terceiros⁵⁹. O segundo ponto estava justamente nos mecanismos de abrir um espaço para a discussão sobre a política

⁵⁷ Jornal *O Século* de 15 de maio de 1934.

⁵⁸ LÉONARD, Yvés. *O império colonial salazarista*. In: BETHENCOURT, Francisco e CHAUDHURI, Kirti. **História da Expansão Portuguesa: Último Império e Recentrimento (1930-1998)**. Lisboa: Círculo de Leitores e Autores, 1998. p.10-30

⁵⁹ A presença de empresas majestáticas, ou seja, responsáveis pela administração e desenvolvimento do território colonial português foram poucas, talvez a Companhia de Moçambique seja aquela que melhor configura como uma tentativa de terceirizar a colonização. Sobre a Companhia e esse novo cenário com o Ato Colonial, veja o capítulo 2.

colonial (a qual ocorreu no III Congresso Colonial Nacional, em Lisboa, na Sociedade de Geografia, a partir de oito de maio de 1930) de modo a reunir figuras importantes no cenário colonial e que poderiam ser cooptadas pelo regime que se construía então. Esse ponto se relaciona com o terceiro, pois é justamente nesse cenário de debate que as nomenclaturas de “império colonial” ou “províncias ultramarinas” são apontadas como contraditórias, sendo a primeira não condizente com a “essência portuguesa”, mas uma cópia do figurino inglês.⁶⁰

A expressão “Império Colonial Português” como definição constitucional, traida dos logares [sic] comuns da Imprensa Diária, é contrária ao nosso Direito Político tradicional, e comporta, na doutrina do Projecto, uma dualidade perigosa que a nossa tradição unitária com origem secular na Carta de Regência passada por D. Afonso V a favor de seu filho o príncipe D. João em 1475, e mantida através de 5 séculos até à Constituição de 22, Carta de 1826 e a Constituição da República, structuralmente repudia.

Continente e Além-Mar formaram sempre uma unidade política e administrativa dividida em Províncias, sob a égide moral duma mesma e benévola Soberania.

O nosso Direito Político não admite a dualidade perigosa agora afirmada no Acto Colonial 3º e 5º.

“Nação portuguesa ou Metrópole, e Império Colonial Português”.⁶¹

Os opositores do projeto de lei, como Francisco da Cunha Leal (1888 – 1970), reforçavam a necessidade de realizar ajustes no documento de modo a adequá-lo as características históricas portuguesas e não o aceitarem enquanto um bloco imposto sem nenhum debate, principalmente porque não via nele o peso da tradição colonial portuguesa.⁶² Mas havia outros, como Henrique Galvão (1895 – 1970), que saudavam os princípios da legislação e defendiam sua aprovação integral, pois reconheciam o documento como um avanço importante na modernização do colonialismo lusitano. Este debate, embora se debruce sobre uma dada “essência colonial portuguesa”, estava inserido em um contexto internacional de definição da política imperial europeia e as suas justificativas no pós I Guerra Mundial (1914-1918). Afinal a década de 1930 seria a materialização de uma “política imperial” já saudada, desde 1926, pelos britânicos através da *Commonwealth* e os franceses com as “virtudes da maior França”.⁶³ Esta última esteve presente na construção e estruturação da propaganda apresentada na

⁶⁰ LÉONARD, Yvés. Op. Cit.

⁶¹ Ata da discussão do projecto do “acto Colonial” em 14 de maio de 1930. p. CCXVI. Acervo da Sociedade de Geografia de Lisboa. [grifo do documento]

⁶² Ata da Sessão extraordinária do 3º Congresso Colonial Nacional. Discussão do projeto do “Acto Colonial” realizado em 13 de março de 1930.

⁶³ LÉONARD, Yvés. Op. Cit.

Exposição Colonial Francesa de 1931, a mesma que serviu de inspiração para a Exposição Colonial Portuguesa de 1934 (evento que produziu a fotografia usada na abertura desta seção).

Portanto, muito antes que uma discussão interna de frações políticas e a definição de uma política colonial, os dirigentes políticos portugueses estavam definindo como os portugueses atuariam nesse novo cenário político internacional, no qual as nações imperialistas redesejavam sua dominação colonial pós I Guerra Mundial (1914-1918). Logo, as colaborações para o desenvolvimento da civilização humana e as ações coloniais estavam sendo tomadas em comparação com as outras potências imperialistas, tanto que em um comunicado direcionado a António Mendonça (administrador de uma Casa de Portugal em Londres) podemos observar o seguinte comentário sobre o mapa.

Mapa “Portugal não é um país pequeno”: O preço que V. Ex.^a. indica parece-me razoável. A ideia expressa no mapa que me enviou é que me parece inferior. Creio que ficará mais expressivo no desenho que lá lhe deixei e do qual se colhe uma ideia comparativa mais completa e perfeita.⁶⁴

A produção da grandiosidade do Império Português precisava ser reforçada e criada pelos aparelhos de difusão da propaganda salazarista, inclusive nos espaços de sociabilidades dos portugueses como as Casas de Portugal. Nesse sentido, a propaganda se assentava, a todo o momento, na comparação como forma de demonstrar visualmente a importância de Portugal, sua força e a sua “ideia perfeita”, como visto no comunicado. Pois, a unidade política portuguesa se espalhava “do Minho ao Timor” sob a mesma autoridade política e era inviolável em qualquer hipótese. Pois, como afirma Leonard, o império colonial tinha um papel central dentro da visão geopolítica de Salazar. Afinal, era devido à sua existência, que Portugal se afirmava na cena internacional e questionava as visões daqueles que a consideram enquanto uma nação periférica. Logo, com as mudanças na cena internacional no pós-II Guerra Mundial, as manifestações públicas de exaltação da mística imperial começariam também a serem vistas como um problema para a sua manutenção e os ajustes na legislação (que muitas vezes eram

⁶⁴ Comunicado de 14 de dezembro de 1934 enviado do Porto a Londres. Acervo Arquivo Histórico Ultramarino.

superficiais e não abalavam os fundamentos da política imperial)⁶⁵ precisariam ser mais profundos para possibilitar uma maior continuidade do regime. Nesse sentido, as alterações que culminariam na extinção do *Ato Colonial* em 1951, estiveram totalmente envolvidas com as dinâmicas imperialistas internacionais, do mesmo modo que a sua criação outrora esteve.⁶⁶

Portanto, o *Ato Colonial de 1930* foi um marco nas mudanças das diretrizes da política colonial portuguesa implementadas pelo Estado Novo. Sem contar que, em torno desta lei, estiveram um conjunto de atores sociais interessados em expandir os negócios nas colônias, tornar a presença lusitana mais efetiva para enfrentar os conflitos com outras potências colonizadoras, desenvolver os seus trabalhos científicos adotando práticas recorrentes em outros países da Europa e apresentar um “novo Portugal”, mais “moderno” e totalmente envolvido nas dinâmicas europeias de colonização. Deste modo, a reorganização política envolvia justamente o desenvolvimento de práticas modernas de propaganda que dessem suporte ao novo regime, que mobilizassem a população metropolitana e possibilitassem a demonstração pública das ações governamentais para uma população majoritariamente analfabeta⁶⁷.

Pois, embora se promovesse a ideia do líder unindo toda uma nação, havia frações políticas distintas integrando e criando o projeto político que emergiu com o Estado Novo, cada uma colaborando a sua maneira para a construção e elaboração do salazarismo deste período. Sem contar a própria existência da censura que havia se instaurado logo após o golpe militar de 1926 e já começava a se institucionalizar com o Estado Novo. Sua organização esteve envolvida na criação de um corpo policial especializado em informação e repressão política, denominado de Polícia de Vigilância e de Defesa do Estado (PVDE), antecessora da Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE), criada em 1945.⁶⁸ Essa instituição era fundamental para conter as críticas mais radicais e perigosas para a formação do novo regime político.

⁶⁵ O Ato Colonial passou por duas mudanças superficiais, em 1935 e 1945, que não eram suficientes para os críticos da descolonização, segundo Léonard. Diante da importância das colônias para o salazarismo não poderiam correr o risco de forçar uma emancipação e colocar em risco o fim do regime.

⁶⁶ LÉONARD, Yves. *O Ultramar Português*. In: BETHENCOURT, Francisco e CHAUDHURI, Kirti. **História da Expansão Portuguesa: Último Império e Recentramento (1930-1998)**. Lisboa: Círculo de Leitores e Autores, 1999. P. 31-50

⁶⁷ Maria Filomena Mónica afirma que, em 1930, havia cerca de 70% da população portuguesa era analfabeta. Esse grande número de pessoas não escolarizadas era, inclusive, tema de debates ao longo do Estado Novo. Para compreender melhor sobre o analfabetismo em Portugal e os seus debates, veja: MÓNICA, Maria Filomena. *Deve-se ensinar o povo a ler? – A questão do analfabetismo (1926-1939)*. In: **Análise Social**, Vol. XIII, n.º 50, 1977. p. 321-353

⁶⁸ ROSAS, Fernando. Op. Cit.

Portanto, como sinaliza Fernando Rosas, o salazarismo, nos anos 1930 e 1940, buscou desenvolver certa ideia mítica de nação com determinado interesse nacional e empenhada em “resgatar as almas” dos portugueses. Estas estariam unificadas sob a orientação unívoca de organismos estatais de orientação ideológica que seriam responsáveis por educar os portugueses de acordo com o pensamento moral que nortearia a Nação. Em suma, o propósito central dessa política consistia no estabelecimento de uma “essencialidade portuguesa”, transtemporal e transclassista, que o Estado Novo tomaria como objetivo a partir do momento que pôs fim ao “século negro” do liberalismo em Portugal⁶⁹ e se utilizaria de diversos meios para “reeducar” uma população nos quadros de uma nação regenerada e reencontrada consigo própria, com a sua essência eterna e seu destino providencial.⁷⁰

Assim, a construção da “essencialidade portuguesa” empregou e serviu-se de mecanismos modernos de propaganda, como também promoveu a incorporação de intelectuais para o desenvolvimento da sua proposta política. Nesse sentido, reconhecendo que ocorreram ações distintas dentro dessa construção essencialista apontada nas duas décadas de consolidação do regime, buscaremos analisar a ação da fotografia em dois espaços específicos: na propaganda governamental em dois eventos grandes (a Primeira Exposição Colonial Portuguesa de 1934 e a Exposição do Mundo Português de 1940) e nos trabalhos desenvolvidos e orientados pelo antropólogo português António Mendes Corrêa (1888-1960). A partir desses casos tentaremos apresentar as linhas gerais da propaganda imperial e da ciência colonial desse período, as quais incorporaram a fotografia de diferentes modos na sua difusão pública, conferindo-lhe usos e funções específicas para os seus objetivos.

1.2 – A Propaganda Imperial: Entre as exposições e as fotografias

A ideia de educar moralmente a população esteve presente nos diversos eventos públicos desenvolvidos pelo regime, principalmente aqueles que, de certa forma, expunham a ideia mítica da nação e o interesse nacional, como, por exemplo, a

⁶⁹ O "Século negro" do Liberalismo é o período entre a vitória de D. Pedro IV contra as tropas absolutistas de seu D. Miguel, em 1833, e a ascensão de Salazar ao poder, em 1932.

⁷⁰ ROSAS, Fernando. *O salazarismo e o novo homem: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo*. In: **Análise Social**, vol. XXXV (157), 2001, p. 1031-1054.

Primeira Exposição Colonial Portuguesa de 1934, realizada no Palácio de Cristal⁷¹. Este foi um dos primeiros eventos públicos do recém-instaurado Estado Novo e nas palavras de Henrique Galvão, diretor técnico da Exposição,

A I Exposição Colonial Portuguesa, que no Porto se vai realizar de Junho a Setembro do próximo ano de 1934, pretende ser a lição de colonialismo que ainda não foi dada ao povo português - lição que procurará rigorosamente apresentar expressões, não só de ordem moral, política e espiritual, mas também de ordem económica. [Porque] Não podem amar-se as Colónias sem se conhecerem e não se podem conhecer através de simples palavras quentes ou duma catequese sentimental.⁷²

Logo a Exposição Colonial Portuguesa tinha o objetivo de atrair todo o público português, sobretudo àqueles não escolarizados, sem deixar de receber também visitas internacionais, como o príncipe de Gales.⁷³ Suas mensagens de propagandas possuíam um duplo objetivo: 1) valorizar a dimensão civilizadora do projeto colonial, que se direcionava diretamente para a população metropolitana que deveria ser educada para o vasto e os propósitos do Império Colonial Português; assim como 2) demonstrar a inflexível defesa do projeto colonial do regime recém instaurado.⁷⁴ Portanto, o evento se orientou numa “lição do colonialismo”⁷⁵ que almejava apresentar as aldeias indígenas, as obras coloniais, os habitantes dos territórios ultramarinos, as empresas que atuavam e colaboravam na construção do império colonial e a própria demonstração pública que o Estado Novo agia em diferentes frentes para desenvolver aquele território, inclusive na promoção da ciência colonial com a realização do Primeiro Congresso de Antropologia Colonial durante o certame, organizado pelo antropólogo português António Mendes Corrêa (1888-1960), quem também, junto com seus colaboradores, desenvolveu os seus estudos de antropologia física nos africanos expostos durante os meses do evento.

⁷¹ Os Palácios de Cristais foram um símbolo das Exposições Universais. Inicialmente criado por Joseph Paxton para a Exposição Universal de 1851, na Inglaterra, e logo depois ser desmontado, o monumento foi visto como, Werner Plum afirmou, “símbolo do funcionalismo de uma civilização projetada para um grande momento e, ao mesmo tempo, em alegoria de uma monstruosa arquitetura-de-esbanjamento da época moderna”. Logo, a construção rapidamente se teve réplicas em vários países, inclusive em Portugal (1865), na cidade do Porto. Este foi espaço de várias exposições e foi demolido quase um século depois, em 1952, para dar lugar a um Palácio de Esportes. (TURAZZI, 1995)

⁷² GALVÃO, Henrique. *O que será a Primeira Exposição Colonial Portuguesa*. In: **Regulamento Geral da Primeira Exposição Colonial Portuguesa**. Porto, 1933. p. 7

⁷³ Há fotografias sobre essa visita e divulgação nos meios de comunicação.

⁷⁴ MARRONI, Luíza. *“Portugal não é um país pequeno”: a lição de colonialismo na Exposição Colonial do Porto de 1934*. IN: **Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto: História**. Porto, IV Série, vol. 3 - 2013, pp. 59-78

⁷⁵ A expressão “lição do colonialismo” está presente no Regulamento Geral da Primeira Exposição Colonial Portuguesa como apresentado no trecho acima.

O tom pedagógico marcante do evento esteve inserido na ideia central da organização: promover a “lição do colonialismo” para todos os visitantes. Esta função didática da Exposição estava em diálogo com a proposta de “transformação” da sociedade portuguesa que o regime salazarista se propôs a realizar nos anos de consolidação do governo, principalmente educando uma população para atuar alinhada ao projeto colonial que emergia com o Estado Novo.⁷⁶ Deste modo, o regime lusitano se empenhou em produzir um “novo Portugal”, grandioso como no passado, e criar um “novo português”, capaz de agir de acordo com os desígnios e ideias que estruturavam o salazarismo. Este marcado pela “ordem política”, “tradição cristã” e “desenvolvimento econômico-social” que estavam presente em toda a história de colonização portuguesa.

Este movimento não era de retorno ao passado, como se fosse possível retornar no tempo do relógio, mas sim desenvolver o país a ponto dele assumir uma posição entre as potências imperialistas, “lugar de excelência de Portugal”. Para isso, era necessário atualizar sua forma de fazer política com as estratégias de poder e domínios imperialistas, que perpassava tanto desenvolver eventos-espetáculos, como as Exposições Coloniais e Universais, quanto incorporar intelectuais para desenvolver pesquisas científicas nos seus territórios coloniais, semelhante às outras potências coloniais europeias.

Essas duas frentes conjugadas promoviam uma ideia de grandiosidade e controle imperial, assim como indicava a colaboração do país para os avanços da ciência a partir de uma ocupação científica do ultramar. Ações postas em prática dentro do quadro da política imperialista das outras nações europeias ao longo do avanço do colonialismo moderno durante o século XIX e presentes também no início do século XX. Logo, antes do que uma política de propaganda colonial, Portugal buscava também desempenhar ações feitas por outros países europeus, adaptando-as e ajustando-as para as condições histórico-sociais lusitanos.

As exposições coloniais e universais foram eventos muito comuns na Europa e nos Estados Unidos entre 1840 e 1940. Elas eram plataformas de divulgação dos avanços tecnológicos dos países organizadores, vitrines das “benesses do capitalismo” e também o lugar da demonstração pública do “atraso”, da “barbárie” e da “selvageria” que viviam alguns povos que habitavam os territórios coloniais. Os eventos coloniais promoviam um espaço de “zoológico humano”, onde traziam nativos dos territórios que

⁷⁶ Secretariado da Propaganda Nacional. **O Império Colonial Português**. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1942.

controlavam colonialmente, e apresentavam como a presença da metrópole era fundamental para a superação daquela “situação atrasada”.⁷⁷ Essa proposta tinha o objetivo de promover uma síntese da modernidade Ocidental em tons pedagógicos capaz de colocar em evidência as transformações que o avanço industrial promoveu nos países industrializados e a possibilidade de ampliá-las nos territórios coloniais. Deste modo, ocorria a promoção, a organização e a mobilização de toda uma indústria do entretenimento, que, além de recriar lugares que ocupavam o imaginário social, sejam aqueles coloniais ou nacionais, também proporcionavam espaços de lazer para as pessoas que consumiam e visitavam as áreas expositivas.⁷⁸

Ao analisar as relações entre a fotografia e as exposições durante o século XIX, Maria Inez Turazzi indica como o desenvolvimento da fotografia acompanhou o processo da celebração dos progressos da humanidade que as exposições universais queriam imprimir didaticamente. Nesse sentido, a autora afirma que, após a Exposição Universal de Paris de 1855, houve cada vez mais a presença da concessão de cobertura fotográfica nas exposições do século XIX, o que demonstrava tanto a importância, quanto o acirramento de interesses que a fotografia vinha se transformando ao longo do seu período de expansão. Além disso, demonstra que, na Exposição Universal da Filadélfia de 1876, a *Centennial Photographic Company* propôs a construção de um espaço dentro do recinto, onde desenvolvia trabalhos fotográficos (esse stand era composto por uma sala de recepção, um salão de pose, vestiários, oficinas, laboratórios e uma galeria com os trabalhos produzidos). Se por um lado a concessão havia sido cara para esse estabelecimento, por outro, o retorno financeiro foi grande, como afirma a autora. Assim, aos poucos, a fotografia foi também se tornando um dos *souvenirs* mais populares para o divertimento das pessoas que visitavam os diferentes certames desse caráter produzidos pelos países.⁷⁹

Além disso, as exposições internacionais também eram o espaço privilegiado para os países se afirmarem como nação e demonstrar, frente a outros países, suas

⁷⁷ Há todo um investimento de produção de literatura, filmes, materiais educativos e, até mesmo, a exibição de “figuras exóticas” (como Sarah Baartman, a “Vênus Negra”, que embora não seja numa exposição, foi exibida em um espaço criado para tal). Essas ações, de diferentes modos, buscavam enquadrar e justificar a presença colonial nesses territórios, demonstrando que para superar aquele grau de “barbárie”, os povos precisavam da ajuda Ocidental. Inclusive, quando durante a Guerra Fria e o questionamento do colonialismo já tinha espaço, filmes como *África Addió* (1966) eram produzidos para apresentar os perigos e violência no continente africano, caso não houvesse a presença europeia.

⁷⁸ SILVA, Fortunato Carvalhido da. **Representações do outro em Exposições Coloniais**. Porto: Universidade do Porto. Tese de doutorado em Museologia, 2012.

⁷⁹ TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Rocco, 1995.

especificidades nacionais. Pois, quando uma nação não podia ser o exemplo do avanço industrial, ela poderia apresentar-se a partir daquilo que a tornava mais singular, logo até mesmo os países periféricos e menos industrializados também utilizaram aqueles espaços como um braço da construção da sua própria nacionalidade, elegendo os símbolos nacionais e promovendo sua difusão ideológica em um cenário internacional.⁸⁰

Portanto, esses eventos não estavam dissociados da emergência do nacionalismo do século XIX, muito menos das dinâmicas das criações de tradições usadas para unir habitantes de um território ou grupo social⁸¹. Mas, diferentemente do território nacional, as exposições funcionavam como uma vitrine com elementos selecionados para os estrangeiros que visitassem seus espaços expositivos ou fossem convidados a integrar com seus stands. Elas eram o espaço de exibição, criação e invenção da própria nação em um cenário internacional, selecionando, imaginando e projetando uma nacionalidade a partir de determinados parâmetros escolhidos pelos grupos hegemônicos.

Essa seleção era feita sem apresentar o processo social desigual que sustentava essa projeção nacional e fundamental para estabilizar as tensões e conflitos presentes na sociedade, principalmente aquelas criadas na dominação colonial. Portanto, organizando a primeira exposição colonial portuguesa, o novo regime não apenas apresentava para a população portuguesa o “ressurgimento” da política colonial realizado pelo Estado Novo, mas também se inscrevia no grupo de países imperialistas que desenvolviam eventos semelhantes e se aproximava também de atores sociais interessados no desenvolvimento de uma política colonial que contribuísse para os seus desejos e projetos de expansão naqueles territórios.

Não é à toa que várias empresas estiveram presentes com stands e produtos na exposição colonial, a divulgação do evento na imprensa portuguesa foi intensa, instituições (como a Sociedade de Geografia de Lisboa) estiveram na organização de salas expositivas e vários intelectuais que desenvolviam estudos coloniais marcaram presença no Primeiro Congresso de Antropologia Colonial. Todas essas questões apontam tanto para a incorporação de grupos interessados na construção e elaboração do projeto colonial, quanto destacam como o colonialismo foi um fator de coesão entre diferentes grupos sociais nos anos de consolidação do regime salazarista.

⁸⁰ ALVES, Vera Marques. **Arte popular e Nação no Estado Novo: a política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2013.

⁸¹ HOBSBAWM, E. *Introdução: a invenção das tradições*. In: HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (Org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-23



Imagem 6: Exposição Colonial de 1934: Figuração da vida missionária, Nave central do Palácio das Colónias. PT/CPF/ALV/004980



Imagem 9: Exposição Colonial de 1934: Alegoria do futuro do Império(no palco, ao fundo da nave). PT/CPF/ALV/004994



Imagem 7: Exposição Colonial de 1934: Figuração da vida missionária, Nave central do Palácio das Colónias. PT/CPF/ALV/004983



Imagem 10: Exposição Colonial de 1934: Nave central, Expositores do grupo dos caminhos-de-ferro. PT/CPF/ALV/004995



Imagem 8: Exposição Colonial de 1934: Figuração das campanhas de sanidade em África, Nave central do Palácio das Colónias. PT/CPF/ALV/005044



Imagem 11: Exposição Colonial de 1934: Nave central do Palácio das Colónias. PT/CPF/ALV/004996



Imagem 12: Exposição Colonial de 1934: Pormenor da nave central com de António de Oliveira Salazar inscrita na parede.
PT/CPF/ALV/004993



Imagem 13: Pavilhão da Fábrica de Esmaltagem Mário Navega, Exposição Colonial no Palácio de Cristal, Porto.
PT/CPF/ALV/013020.

A coesão política também estava presente em fotografias produzidas durante o evento. A série acima apresenta justamente essa ideia a partir da projeção fotográfica que o regime queria imprimir. Essas imagens fotográficas integram o conjunto da reportagem fotográfica encomendada a Casa Alvão.⁸² Nas cenas fotográficas separadas nesta série podemos observar como a contribuição de pessoas na estruturação e consolidação do colonialismo estava presente na seção da História (retratada nas 7 primeiras fotografias) e em suas paredes estavam dizeres que reforçavam a orientação ideológica salazarista, seja com frases do ditador registrada na Imagem 12 – “Portugal pode, se nos quisermos, ser uma grande e próspera nação. Sê-lo-á” –, seja com mensagens elogiando as suas ações, como a frase presente na Imagem 9: “o ressurgimento da política imperial é uma realização do Estado Novo”; ou a mensagem no fundo da Imagem 6: “Damos aos indígenas as melhores condições de trabalho”. Esta última buscava imprimir, ainda, que a civilização era alcançada através do trabalho, as quais os indígenas não estavam tendo esse direito negado pelo colonialismo praticado.

Esta sala, que havia sido organizada pela Sociedade de Geografia de Lisboa, não deixava de ressaltar a presença católica no colonialismo português, educando os nativos e convertendo-os a fé católica, assim como a assistência médica e as campanhas de sanidade implementadas em algumas colônias que também esteve presente nessa obra. Mais que existência efetiva, a narrativa construída nessa seção precisava ganhar a cena pública projetando certa veracidade. Para isso a fotografia foi utilizada de modo a

⁸² As imagens 6 e 11 foram publicadas no quinzenário *Ultramar: Órgão Oficial da I Exposição Colonial*, nº 12 de 15 de julho de 1934 e republicadas na edição de nº 15 de 1º de setembro de 1934. A imagem 9, na edição do *Ultramar*, nº 13 de agosto de 1934.

produzir a monumentalização de um discurso a partir de enquadramentos mais abrangentes que demonstrariam a grandiosidade da ação colonial (Imagem 10 e 11), assim como da tutela do colono em contato com o colonizado que eram retratadas em cenas fotográficas mais focadas nessa ação (Imagens 6, 7 e 8), e não apenas na sala da História retratada nas fotografias acima, para reforçar esse sentimento de grandiosidade e tutela com os nativos naqueles que interpretassem a imagem fotográfica.

A sala da História da Exposição Colonial Portuguesa de 1934 segue uma tendência museológica, ou seja, uma tentativa de ensinar a “lição do colonialismo” (como nas palavras de Galvão) ao público do certamente sobre o contato entre os portugueses e o mundo colonial ao longo do tempo, selecionando objetos, imagens e mensagens significativas dessa relação. Essa sessão foi organizada pela Sociedade Geografia de Lisboa, a qual, durante o início do século XX, era o lugar de depósito de muitos objetos coletados, adquiridos e roubados das expedições científicas que patrocinou. Esse material era apresentado como relíquias do império colonial em Lisboa, as quais ainda hoje podem ser vistas na instituição. Esses artefatos reunidos eram vistos, muitas vezes, como bases para a construção de museu colonial na metrópole lusitana. Essa ideia foi defendida por várias pessoas (com perspectivas distintas) empenhadas na construção do colonialismo português, como veremos mais a frente.

Logo, se por um lado havia intelectuais colaborando para a narrativa da “lição do colonialismo”, as empresas não deixavam de estar presentes também com seus stands e representantes. Elas inclusive buscavam apresentar “características coloniais” para serem vistas como parte integrante da Exposição Colonial e ganhar também o registro fotográfico, como visto na Imagem 13 que retratava a Fábrica de Esmalteria do industrial Mário Navega.

A pequena construção apresentava nas suas pontas dois desenhos de soldados negros em tom figurativo junto com a decoração da fachada que misturava elementos geométricos com imagens de negros guerreiros e máscaras, acompanhadas dos azulejos portugueses com embarcações na base. A construção remetia para certa ideia do que seria o continente africano e os seus habitantes, os quais estavam alusivamente protegendo o estabelecimento através dos dois soldados negros, conhecidos como *landins* (soldados negros de Moçambique). A fotografia desse stand também foi publicada na revista *Civilização*, que definiu os *landins*, como: “negros de bronze, altos, atléticos, hirtos, que marcham como autómatos, cheios de elegância e garbo [...] que o

sol escaldante dos vátuas anima e a disciplina contém”⁸³, denotando a forma como tais imagens circulavam e instituíam como a violência colonial (aqui com o eufemismo de “disciplina”) era capaz de levar esses indivíduos à civilização. A imagem visual de tropas negras estava presente, inclusive, em outras nações, como a França, com o chamado *Tirailleurs* (soldados negros do Senegal).

Portanto, não era apenas a incorporação de pessoas distintas nesse projeto colonial que emergiu junto com o Estado Novo, mas também a sua apresentação para o público em forma de fotografia, projetando visualmente as ideias e valores salazaristas na cena pública. Este mecanismo ampliava os canais de comunicação do regime e inscrevia na população o ideário salazarista em forma fotográfica. Logo, não era apenas o evento público que educava, mas também as fotografias produzidas sobre o evento, que projetavam nos metropolitanos, e nas populações coloniais que as consumiam, uma geografia moral visualmente fundamentada de acordo com os parâmetros do recém-instaurado Estado Novo.

A Exposição Colonial de 1934 não foi o único evento desse formato que o Estado Novo preparou durante esse período. Portugal esteve na organização e participação de espaços semelhantes também, como: 1) a Exposição Colonial de Paris de 1931; 2) a Exposição Universal de Paris de 1937; 3) a Exposição Internacional de Nova York de 1939; além da 4) Exposição Industrial de Lisboa de 1932; e 5) a Exposição do Mundo Português de 1940. A promoção da imagem portuguesa sob o salazarismo se utilizou desses espaços para realizar a sua propaganda governamental, utilizando para isso modernos métodos de comunicação, como o desenvolvimento de “espaços de entretenimento”, o desenvolvimento de filmes educativos e a produção de fotografias para serem publicadas, replicadas e consumidas durante e/ou após o certame. Assim a promoção da ideologia salazarista era materializada para o público que visitava as exposições, ou mesmo consumia notícias sobre os eventos indiretamente através da imprensa periódica ou de publicações patrocinadas pelo governo.

Nesse sentido, os materiais visuais mobilizadas por esses braços governamentais buscavam materializar visual a propaganda hegemônica do Estado Novo de modo a produzir uma visualidade colonial, ou seja, numa forma de compreender visualmente as relações e hierarquias coloniais baseada em determinados protocolos. Essas poderiam ocorrer, em ao menos, duas operações: uma pautada na

⁸³ Matérias sobre os Landins na Revista Civilização, junho de 1934. P. 97.

semelhança do observador e aquilo observado pelos seus olhos educados para tal ato; a outra no rito da observação, na qual aquele que vê adentra o campo em que vive a imagem para consumi-la, conferindo sentido, valor e significado.⁸⁴ Nessa concepção podemos observar as duas imagens a seguir.



Imagem 14: Aldeia Lacuste Bijagóz (Guiné) - Álbum Fotográfico da I Exposição Colonial Portuguesa



Imagem 15: Ilustração do Jornal Acção Colonial (número comemorativo da Exposição Colonial Portuguesa) inspirada na fotografia de Domingos Alvão.

⁸⁴ MENESES, Ulpiano. *Op. Cit.* 2005.

Uma é uma fotografia produzida pela Casa Alvão que integra o *Álbum fotográfico da I Exposição Colonial Portuguesa*. Nessa fotografia observamos quatro pessoas no centro do espaço fotográfico no meio de árvores, na chamada Ilha da Guiné (espaço recriado na Exposição). Esse diálogo entre indivíduos e natureza promove a sensação de estarmos observando essas pessoas no meio de uma mata tropical, mesmo tendo sido produzido na cidade do Porto. Além disso, observamos também habitações próximas às pessoas em outro plano. Enquanto isso, a outra imagem consiste numa ilustração de Eduardo Malta, baseada justamente nessa fotografia oficial, publicada na revista *Acção Colonial*.

A primeira vista podemos interpretar que havia um compartilhamento de protocolos de registros visuais entre a ilustração e a fotografia nesse momento em Portugal. Mas reconhecendo a importância que o desenho teve no início do século XX no país⁸⁵ e a produção numerosa de fotografias pelo regime salazarista presente nos diversos arquivos fotográficos, compreendemos de outro modo essa semelhança. Afinal, a modernização na propaganda defendida pelos organismos governamentais pressupunha não apenas a alteração desse registro visual, mas também o controle das possíveis críticas ao regime que poderiam vir através da ilustração, como ocorria no período republicano. Deste modo, não apenas a propaganda do governo ganhava mais veracidade se baseando no realismo fotográfico, como também ampliava-se os mecanismos de difusão da informação para a população dentro do controle ideológico do regime.

Nesse sentido, quando a ditadura salazarista criou o Secretariado da Propaganda Nacional (em 1933) e António Salazar afirmou que “politicamente só existe o que o público sabe que existe”, durante a cerimônia de posse do diretor da instituição António Ferro (1895 – 1956)⁸⁶, apontava justamente para essa necessidade de aprofundamento e intensificação da propaganda governamental e da divulgação controlada das informações sobre o Estado Novo. Logo, Ferro e outros integrantes da ditadura deveriam produzir uma mudança nas formas de propagandas realizadas em Portugal, as quais alterariam e aproximariam o país dos métodos praticados por outros regimes autoritários, ou mesmo democracias liberais, que não deixaram de utilizar da fotografia e o cinema para promover sua propaganda hegemônica; assim como, deslocariam os

⁸⁵ Para entender melhor sobre o papel das caricaturas no cenário político português, veja OLÍMPIO, Ana Filipa P. M. **Uma caricatura de país**. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (dissertação de mestrado), 2013.

⁸⁶ ROSAS, Fernando. Op. Cit.

grupos que mais discutiam a política governamental no país, colocando um meio de comunicação assentado na produção técnica.

Para André Rouillé, o aparecimento da fotografia esteve inserido nas dinâmicas da nascente sociedade industrial, pois teria sido ela que assegurou o aparecimento, o desenvolvimento tecnológico e serviu da imagem fotográfica para seus objetivos. Pois, segundo o autor, a fotografia teria sido a melhor resposta para as suas necessidades, mais precisamente aquela voltada para informar a população. Afinal, como argumenta, a fotografia contribuiu para a adaptação do domínio das imagens aos princípios da nova sociedade industrial se apresentando enquanto intermediária da informação e se beneficiando do *status* de documento. Nesse sentido, ao colocar uma máquina óptica e química para produzir imagens visuais e substituindo as mãos, os olhos e as ferramentas de desenhistas, gravadores e pintores, a fotografia redefine a relação que existia entre a imagem, o real e o corpo do artista.⁸⁷

Pois, como argumenta Rouillé,

“Os lápis, os buris ou pincéis são ferramentas tão rudimentares, e tão tributárias da mão, que não passam de simples prolongamentos dela. O artista adere às ferramentas e às suas imagens, e é precisamente essa unidade entre o corpo-ferramenta e a imagem manual que a fotografia vem quebrar, para selar um novo elo: entre as coisas do mundo e as imagens. Enquanto as imagens manuais emanam dos artistas, longe do real, as imagens fotográficas – que são impressões luminosas – associam o real à imagem, longe do operador. A antiga unidade homem-imagem dá lugar a uma nova unidade real-imagem.”⁸⁸

Essa ruptura provocada pela imagem fotográfica se ajustou aos anseios da sociedade portuguesa de então que desejava consumir imagens de um mundo distante, mas que afirmavam ser seu (o mundo colonial). Portanto, o efeito de verdade das fotografias se torna fundamental para construir os elos entre o metropolitano e esses territórios distantes. Por esse motivo, a imagem fotográfica foi mobilizada para produzir a visibilidade da letra da lei, dos decretos, do discurso oficial, ou seja, de todo aquele aparato mobilizado pela recomposição da política colonial empregada nos anos 1930. Logo, essa política que buscava modernizar o colonialismo, tornava também aqueles territórios não mais como degredo como outrora, mas sim como espaços para exploração colonial pautados em hierarquias civilizacionais. Essas questões atravessavam as imagens visuais produzidas nesse período, as quais de diferentes

⁸⁷ ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.

⁸⁸ Idem. p. 34

formas buscavam criar, estruturar e difundir as bases desse colonialismo que emergiu com o Estado Novo. Nesse sentido, podemos observar a imagem a seguir.



Imagem 16: Intérpretes do folclore de Cabo Verde junto à estátua de Afonso de Albuquerque, rua de Tete, Exposição Colonial no Palácio de Cristal, Porto. PT/CPF/ALV/013100

A imagem 16⁸⁹ apresente um grupo de cabo-verdianos que foram para a I Exposição Colonial Portuguesa. Podemos observar cinco mulheres com vestidos e chapéus, ou lenços, na cabeça, mais atrás temos dois homens de terno, sendo um negro e outro branco (o único que possui um papel e se porta como se tivesse lendo, demonstrando o seu grau diferenciado frente aos outros). Além disso, observamos também a estátua de Afonso de Albuquerque, importante figura na história portuguesa.⁹⁰ Todos se encontram organizados no espaço fotográfico e sinalizando suas diferenças civilizacionais, afinal, as mulheres se encontram em um local abaixo dos homens, enquanto todos são diminuídos frente ao monumento também fotografado.

⁸⁹ Essa fotográfica integra o álbum fotográfico com a legenda de “Grupos de indígenas da colônia de Cabo Verde junto da estátua de Afonso de Albuquerque” e no arquivo a identificação apresentada acima. Só pensando essas duas já apresentam mais questões sobre quem seriam essas pessoas e o por quê estão organizadas desse modo. Porém, para esse trabalho, buscou se restringir apenas a questão hierárquica que se apresenta fotograficamente; as outras questões acerca do papel da legenda no arquivo, o texto e a sua relação com a imagem fotográfica; assim como a construção de personagens fotográficas serão trabalhos nos capítulos subsequentes.

⁹⁰ Afonso de Albuquerque (1461?- 1511) conquistou diversas cidades das costas da África e da Ásia, inclusive Ormuz, na entrada do Mar Vermelho, por onde passava todo o comércio do Oriente no início do século XVI. Mas sua importância na história portuguesa se encontra, principalmente, porque comandou e conquistou a cidade de Goa, vista como uma das maiores glórias lusas no ultramar. Ele também foi nomeado vice-rei e governador da Índia Portuguesa, desenhando uma política de expansão para o Oriente e responsável por consolidar o império luso na região.

As estátuas em homenagens aos primeiros colonizadores estiveram presentes na Exposição e, muitas vezes, próximas aos ambientes que os nativos estavam expostos. Essa organização propunha demonstrar que, embora fosse distante territorialmente, o império era único, homogêneo e o seu exotismo, uma marca própria do colonialismo português. Acompanhado disso, os feitos realizados em qualquer parte desse império pluricontinental contribuíram para algo maior: a própria permanência ao longo dos séculos dos portugueses nos diferentes continentes.

Esta fotografia está presente no álbum e, dentre algumas interpretações, podemos apontar que ela buscava diminuir os indígenas de Cabo Verde frente à grandiosidade daquele exemplo de português dotado de uma dada essência colonial (presente na propaganda salazarista). Um homem que não mediu esforços para expandir a nação e utilizou o seu conhecimento ao serviço do Império de modo a colaborar para a permanência dos lusitanos naquelas localidades. Entretanto, seu exemplo era tão grandioso para os portugueses do semanário humorístico *Maria Rita* que se tornava vergonhosa a proximidade da estátua aos negros de todas as qualidades, porque “homens daquele tamanho não são para se ver de tão perto”.⁹¹

Embora esta fala aparente uma crítica velada aos cânones do “empreendimento colonial português”, esse comentário corrobora com uma série de ideias que já estavam presentes na sociedade portuguesa e que produziam o próprio riso do outro. Dito de outro modo, a crítica promovida a partir de uma sátira pode muitas vezes reforçar preconceitos existentes na sociedade, principalmente porque ela se debruça justamente no senso comum de modo a produzir o riso⁹². Logo, a crítica política que muitas caricaturas, charges e sátiras promoviam, também reforçavam as ideias coloniais de inferioridade, infantilidade e exotismo⁹³. Afinal, o riso, neste caso, configura tanto como uma crítica ao dirigente político, quanto um reforço dos valores e ideais que são mobilizados para a ação colonial.

Portanto, essa “essência portuguesa” gestada nesse período também se alimentava e crescia com as produções humorísticas, as quais formavam e reinventam o senso comum metropolitano acerca das colônias e dos seus habitantes. Principalmente

⁹¹ Jornal humorístico *Maria Rita*, na edição de 4 de agosto de 1934

⁹² Para entender melhor como o riso se relaciona com a política, assim como decifrar esses elementos permitem compreender o contexto de sua produção, veja: DARNTON, Robert. **O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultura francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

⁹³ Existe uma série de charges e sátiras sobre os africanos que debruçam justamente nesses estereótipos, inclusive algumas circulavam junto com essas fotografias nas revistas, jornais do período. Porém, como já havia uma grande quantidade de materiais para analisar nesse trabalho, escolheu-se não apresentar nesse momento.

quando reafirmavam que os indígenas eram intelectualmente inferiores e/ou infantilizados quando comparados com os povos civilizados e avançados, os quais os portugueses também faziam parte desde quando se havia lançado na aventura colonial por mares nunca antes navegados.

É importante sinalizar que a construção humorística do jornal estava em diálogo com essa fotografia produzida pela Casa Alvão e presente no *Álbum fotográfico*. Pois, a imagem fotográfica construiu os nativos em um tamanho reduzido frente à estátua e o homem branco presente no meio deles. Logo, o monumento se apresenta também em grande destaque dentro do espaço fotográfico, enquanto o homem branco contrasta com os nativos demarcando a leitura como um meio de diferenciação entre sua cidadania e a dos outros. Mesmo o homem negro próximo, em grau diferenciado também, não possui essa marca de diferenciação tão fundamental para a estruturação do Império Colonial Português.⁹⁴

Nesse sentido, a fotografia se apresenta enquanto uma forma de produzir uma visibilidade moderna, como destaca Rouillé. Para o autor, a máquina fotográfica tinha um papel central na sociedade moderna, pois ela era a responsável por produzir as formas de ver adaptadas à nova época. Essa visibilidade não estava preocupada em representar coisas novas, mas sim promover um esclarecimento das coisas, ou seja, produzir uma maneira de ver e de mostrar a evidência. Logo, a imagem fotográfica produzia estava em diálogo com os princípios modernos que orientavam as sociedades desse período. Princípios baseados em redefinir, em uma direção moderna, “as condições do ver: seus modos e seus desafios, suas razões, seus modelos e seu plano”.⁹⁵

Assim, um mundo imaginado e experimentado a partir de um mundo real fixado como comprovação de existência, alterou completamente as concepções de espaço-tempo e a própria inserção do ser humano, a qual passa a ser vivenciada a partir da visibilidade que a apreensão da imagem técnica permite na sociedade moderna. Para pensar mais sobre essa centralidade da fotografia nesse cenário, vamos observar as duas fotografias a seguir. Ambas estão representando a abertura da Exposição Colonial Portuguesa pelo General Carmona, acompanhado de outras autoridades portuguesa. Todas essas autoridades enfileiradas estão com os olhos atentos e esperando o corte

⁹⁴ Sobre a cidadania, as hierarquias e o uso da fotografia dentro da propaganda governamental do império, veja o capítulo 2.

⁹⁵ ROUILLÉ, André. Op. Cit. p. 39

simbólico da faixa para aquela cerimônia que mobilizou a cidade do Porto e as diversas partes do Império Colonial.



Imagem 17: O Sr. Presidente da República, entre os Srs. Ministro das Colônias e o Director Técnico da Exposição, procedendo ao acto inaugural – Revista Civilização, junho de 1934.

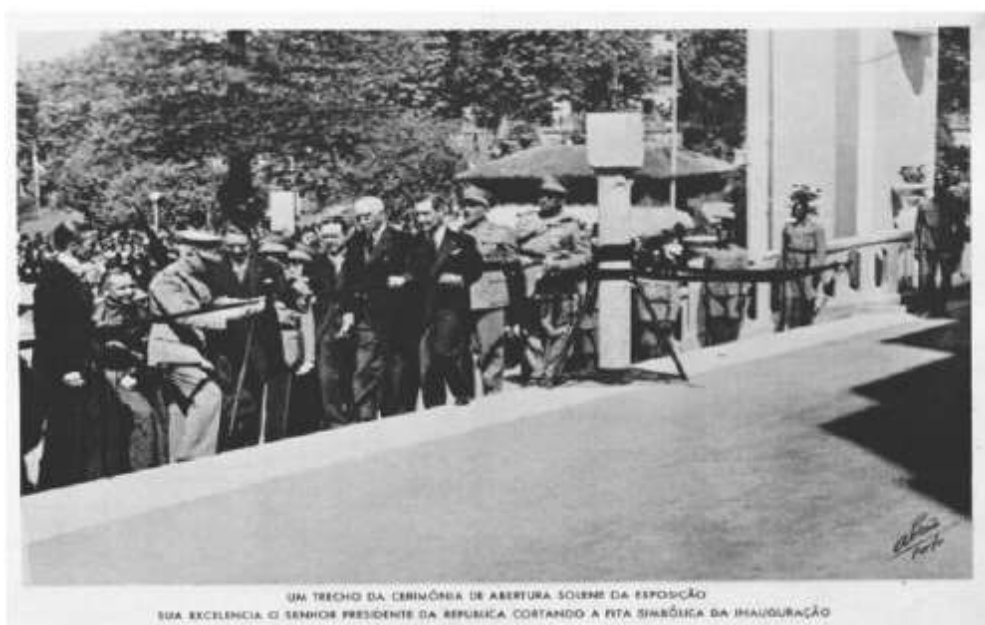


Imagem 18: Um trecho da cerimônia de abertura solene da Exposição: sua excelência, o senhor presidente da república cortando a fita simbólica da inauguração - Álbum Fotográfico da I Exposição Colonial Portuguesa

As fotografias parecem ser a mesma, embora haja uma diferenciação por causa de uma ampliação promovida durante a sua reprodução no suporte que circulou. Entretanto, as assinaturas presentes na mesma e a posição diferente de um militar

portando óculos – atrás do ministro das colônias de então, Armindo Monteiro (1896 – 1955) – evidenciam que foram feitas por fotógrafos distintos e em posições diferenciadas. Uma fotografia foi feita por Francisco Vianna e foi publicada na revista *Civilização*, enquanto a outra, pela Casa Alvão e esteve presente no *Álbum fotográfico*. Embora de origens diferentes, a captação do registro pelos fotógrafos demonstra como havia uma maneira moderna de organizar o evento público que perpassa construir na abertura o símbolo de uma nova era para a política colonial. A fotografia, dentro das narrativas visuais que promovia, seja na revista, seja no álbum, organizou o mundo visível em suportes de consumo. Esses fragmentos ganhavam sentido e valor a partir do diálogo com outros vestígios visuais (fotografias, ilustrações, filmes) de modo a produzir uma forma de pensar fotograficamente (ao se inscreverem na cultura visual historicamente definida) a própria política colonial empregada pelo salazarismo.

António Sena atenta para uma questão importante entre os fotógrafos e o regime salazarista. Ao longo dos anos 1930 e 1940, a fotografia foi utilizada como meio de comunicação do Estado Novo, principalmente sendo utilizado nos diversos eventos organizados pelo nascente regime: a Exposição Industrial de Lisboa, em 1932, a Exposição do Ano X da Revolução Nacional, em 1936, a Exposição do Mundo Português, em 1940, a comemoração dos 14 anos de Política do Espírito, em 1948. Isso sem contar os eventos coloniais que a fotografia também foi utilizada, como a Exposição Colonial Portuguesa, em 1934, e a Exposição-Feira de Angola, em 1938; ou então a viagem presidencial de Óscar Carmona às colônias africanas que teve o acompanhamento do fotógrafo Firmino Marques da Costa (1911-1992), ou a viagem às colônias realizada pelo ministro das Colônias Armindo Monteiro, em 1932.⁹⁶ Essa relação de proximidade com os fotógrafos promoveu a incorporação dos fotógrafos com atividades profissionais no Sindicato Nacional dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos, passando estar diretamente subordinado ao Ministério das Corporações, em 1949.⁹⁷ Deste modo, a colaboração dessa categoria para o regime também passavam

⁹⁶ As viagens de governantes ou representantes políticos às colônias não foi uma novidade do anos 1930 em Portugal. Em 1907, a monarquia portuguesa promoveu a viagem do príncipe herdeiro da coroa portuguesa D. Luís Filipe com uma cobertura fotográfica e a publicação das imagens fotográficas pela imprensa periódica do período. Cf. VICENTE, Filipa Lowndes e GOMES, Inês Vieira. *Tensions of empire and monarchy: the African tour of the Portuguese crown prince in 1907*. In.: ALDRICH, R. and MCCREERY, C. (Eds.). **Royals on tour: politics, pageantry and colonialism**. Manchester: Manchester University Press, 2018, pp. 146-168.

⁹⁷ SENA, António. **História da imagem fotográfica em Portugal (1839-1997)**. Porto: Porto Editora, 1998.

pela fiscalização das suas atividades laborais a partir de um órgão do próprio governo salazarista.

Nesse sentido, podemos reforçar como a modernização dos veículos de comunicação seja governamental, ou não, estavam acontecendo nesse período. Os protocolos de registros dos eventos do regime estavam presentes nos trabalhos dos fotógrafos que acompanhavam o certame. Portanto, mesmo que não houvesse uma estrutura para incorporar os fotógrafos enquanto profissionais do governo, as formas desejadas para produzir a monumentalização do Estado Novo estavam presentes naqueles fotógrafos que poderiam prestar serviços, ou mesmo vender suas fotografias para os aparelhos de propaganda governamentais, como o recém-criado Serviço de Propaganda Nacional.



Imagem 19: Propaganda da Kodak para a Exposição Colonial Portuguesa, em 1934

Porém não era só o governo que desejava produzir imagens fotográficas para ampliar sua comunicação com a população e difundir a imagem de “renovação” que o Estado Novo queria imprimir, a população precisava emplacar a ideia de produzir fotografias do evento e para isso tinham o apoio de uma empresa fundamental para a popularização do consumo de fotografias: a Kodak. A imagem 19 indica justamente

como o incentivo a produção de imagens fotográficas esteve presente no evento de 1934, afinal, como o mesmo cartaz afirma: “Exposição Colonial do Porto [é] o documentário do progresso e grandesa [sic] do Império Colonial Português [logo] conserve-o em fotografias com o vosso ‘Kodak’”.

Para reforçar esse desejo de guardar e colecionar essa “grandeza” o cartaz recorreu a uma imagem de homens tocando tambores enfileirados. Nessa organização visual, a música e a dança são vistas como sinais de selvageria que precisavam ser conservados por aqueles que visitavam o evento. Pois, o que eles só ouviam falar em relatos de viagens ou notícias nos veículos de comunicação, se encontrava ali presente nos jardins do Palácio de Cristal em um ambiente recriado e imaginado pelo regime salazarista. Nesse sentido, a fotografia promovia um espaço para si dentro do espetáculo da exposição colonial, tendo fotógrafos profissionais contratados para documentar o evento que agitava a cidade do Porto. Enquanto outros fotógrafos, amadores e profissionais, desfrutavam de seu momento de lazer produzindo registros fotográficos para serem guardados ou participavam dos espaços voltados para a arte fotográfica existentes no evento, como o concurso de fotografia⁹⁸ que premiou, inicialmente, cinco classes diferentes: “Paisagem”, “Etnografia” (sendo esta dividida em duas: “Etnografia propriamente dita” e “Etnografia artística”) “Caça”, “Aspectos Econômicos” e “Diversos”, ainda foi criada uma sexta classe intitulada “Assuntos da Exposição”. Francisco Viana (fotógrafo portuense que produziu diversas fotografias para a Revista Civilização) recebeu quatro prêmios por suas fotografias na classe de “Etnografia artística” (2º e 3º lugar) e “Assuntos da Exposição” (1º e 2º lugar).⁹⁹ A fotografia premiada (Mulher de Bronze, atribuída a Francisco Oliveira) foi publicada no veículo oficial do regime.¹⁰⁰

Além disso, há ainda o *Álbum fotográfico* produzido pela Casa Alvão com 101 fotografias encomendado pela própria organização do evento e lançado no ano seguinte com uma dedicatória do diretor técnico do certame, Henrique Galvão. Nela, o militar apresenta a publicação, como

“aquela que mais expressivamente manterá a lembrança de um acontecimento que interessou profundamente todo o País, e perante o qual milhão e meio de portugueses, dentro das mais impecáveis ordens política,

⁹⁸ Cartas enviadas pelo Secretário Geral dos Juris aos premiados, datada a 12 de setembro de 1934. PT/AHU/MU/MÇ 1934-1935.

⁹⁹ Ultramar: Órgão oficial da I Exposição Colonial, nº 16, 15 de setembro de 1934.

¹⁰⁰ Ultramar: Órgão oficial da I Exposição Colonial, nº 17, 15 de outubro de 1934.

social e espiritual, compreenderam que não eram habitantes de um país pequeno. [...] A esse sentimento renascido juntou-se uma conquista de utilidade prática imediata: A obra do Estado Novo – que é uma obra generosa digna de país grande – foi mais sentida e compreendida por aqueles em quem renascia o orgulho de serem grandes.”¹⁰¹

Desse modo, a eternização do evento em 101 fotografias selecionadas possuíam alguns objetivos fundamentais para o regime, como a monumentalização do seu “esforço colonial”; a construção de uma narrativa visual da presença portuguesa em territórios coloniais capaz de educar e colonizar os metropolitanos a fim de torna-los agentes coloniais; a incorporação de uma nação periférica, como Portugal, no “hall das potências imperialistas” (Inglaterra e França); e a demonstração pública que a ascensão de Salazar, assim como a instauração de um novo regime, já demonstrava benefícios para aquela população. Logo, assegurar a produção e circulação de fotografias em diversos suportes visuais era fundamental para a política governamental.

Os periódicos do norte de Portugal também promoveram notícias e informações sobre o evento colonial que alguns ajudaram na própria organização. O jornal *O comércio do Porto*, por exemplo, não apenas teve um “stand” no evento, mas também divulgou notas sobre as construções dos espaços, promoveu entrevistas com os organizadores, apresentou em suas páginas a programação das atividades que ocorreriam durante os meses de exposição, produziu uma edição especial que era gratuitamente distribuída na exposição e provocou na população local a curiosidade colonial, principalmente com as suas notícias sobre os nativos que chegavam a Portugal e já demonstravam seus costumes “como se estivessem nos sertões de seus países” nos jardins do Palácio de Cristal.¹⁰²

As imagens a seguir apresentam algumas matérias sobre a Exposição Colonial que apresentavam informações sobre a chegada dos nativos para o certame, assim como os preparativos para a inauguração do evento. A periodicidade das matérias e as fotografias publicadas nas notícias já criavam a curiosidade e o próprio evento antes mesmo dele ser inaugurado, afinal nem sempre as imagens fotográficas eram referentes à própria matéria, como abordaremos no capítulo 2, e elas mesmos já produziam ideias do que seriam encontrado nas seções da Exposição, como “os negros realizando seus trabalhos favoritos” (a primeira matéria), as representações humanas em cada seção das colônias (como nas segunda e terceira matérias) ou a própria monumentalização de um

¹⁰¹ Henrique Galvão na dedicatória do álbum fotográfico da I Exposição Colonial Portuguesa.

¹⁰² Jornal *O comércio do Porto* de 12 de maio de 1934.

evento antes da sua inauguração, como expressa na última matéria: “uma grande iniciativa em marcha”.



Imagem 20: Jornal *O comércio do Porto*. “Exposição Colonial Portuguesa: Os negros nos seus trabalhos favoritos”. 24 de maio de 1934.



Imagem 22: Jornal *O comércio do Porto*. “Na Exposição Colonial: A aldeia de Moçambique, agora povoada”. 29 de maio de 1934.



Imagem 21: Jornal *O comércio do Porto*. “Na Exposição Colonial: Moçambique e a Índia já tem representação”. 29 de maio de 1934.



Imagem 23: Jornal *O comércio do Porto*. “Uma grande iniciativa em marcha: A Exposição Colonial, a inaugurar em 16 do corrente”. 6 de junho de 1934.

A produção das notícias através das revistas e jornais proporcionou uma circulação pública para as fotografias produzidas dentro da exposição, que não necessariamente eram as imagens fotográficas oficiais, mas que ampliavam a divulgação da propaganda imperial presente no evento para outras regiões do país, já que muitas matérias buscavam ressaltar as curiosidades e os espaços da Exposição Colonial. Logo, paralelo ao investimento governamental da criação de um circuito social para essas imagens fotográficas, os periódicos serviram como um meio de promoção da vida social e pública dessas fotografias, como também, sinalizavam para a incorporação de outros estratos políticos dentro do projeto colonial que emergia, como os empresários interessados nos negócios coloniais.

Esses grupos também estavam empenhados em construir um repertório visual consumido e compartilhado através dessas imagens fotográficas, as quais buscavam se inscrever na cultura visual historicamente definida ao estarem presentes também em outros objetos de consumo, como jornais, revistas, cartões-postais, entre outros, como observaremos no próximo capítulo. Esse dado é significativo para perceber como a fotografia foi mobilizada para dar a ver aquela “essência” portuguesa que os escritos, as leis e os atos governamentais afirmavam existir e esses eventos públicos coloniais tentavam reproduzir em território continental. Deste modo, a sua utilização pela propaganda salazarista se tornava fundamental também para educar uma população que deveria pensar e conhecer o mundo através de imagens visuais.

Filipa Vicente atenta para o caráter narrativo da Exposição que, ao construir uma ode às possibilidades futuras nas colônias, construía também o império colonial enquanto um objeto de desejo. Nesse sentido, apresenta que as exposições de nativos e, principalmente, de nativas serviam como uma “erotização do império onde a virilidade lusa devia voltar a semear riqueza”. Essas metáforas de gênero não eram exclusividade do discurso colonialista português, mas também eram compartilhados também por ingleses e franceses, que descreviam a conquista territorial com o vocabulário da conquista sexual. Era o colonizador branco dotado de uma masculinidade imperial europeia que iria dominar e controlar os espaços coloniais feminizados, selvagens e feitos de uma natureza desordenada.¹⁰³ Nessa perspectiva observe a imagem a seguir.

¹⁰³ VICENTE, Filipa Lowndes. *"Rosita" e o império como objecto de desejo*. In: **Público** de 25 de agosto de 2013. Disponível em <https://www.publico.pt/2013/08/25/jornal/rosita-e-o-imperio-como-objecto-de-desejo-26985718>. Acessado a 26 de janeiro de 2018.



Imagem 24: Capa da Revista *Civilização*, junho de 1934.

A Imagem 24 apresenta a capa da revista *Civilização* trazendo uma jovem guineense com o dorso desnudo e as mãos na cabeça, a qual se tornava sexual na foto-imaginação que esse suporte projetava. Afinal, as fotografias também permitiam um consumo privado que a moral cristã não permitia publicamente, principalmente aqueles desejos sexuais que a imagem visual poderia causar no observador. Esse dado é reforçado quando observamos que a jovem recebeu um nome cristão (“Rosinha”) e seu corpo foi retratado em várias fotografias do certame, inclusive ganhando menção nas publicações pela sua beleza, e destaque em caricaturas (Imagens 25 e 26), que apontavam para uma “inveja” das mulheres brancas portuguesas que não toleravam aquela beleza da jovem balanta (etnia a que pertencia Rosinha). Inclusive, em uma de suas ilustrações, ela é apresentada com uma placa escrita: “Rosita: ‘A bela’.” que reforçam ainda esse desejo privado do consumidor da imagem visual.

Como pode ser observado na Imagem 26, tal inveja se evidenciava nas seguintes afirmações: “‘Maria Rita’ farta de ouvir elogiar a Rosinha, apresenta ao ilustre organizador da Exposição as suas impecáveis formas”. Como também, na Imagem 25, o forte apelo sexual que a exibição da moça provocava nos portugueses brancos, que pode ser observado nas exclamações dos homens: “Pelo que vês, o futuro está nas

colônias!...”. Esta fala encontra-se também uma metáfora de investimento e crescimento que as colônias podem trazer, assim como a “atração física” seria por pessoas bonitas e esbeltas como Rosinha.



Imagem 25: Charge no jornal *O Comércio do Porto*. 10 de junho de 1934.



Imagem 26: Capa do semanário humorístico *Maria Rita*, junho de 1934.

Deste modo, Rosinha personificava não apenas o império disponível para o controle colonial que geraria a riqueza e independência da nação, mas também tinha sua imagem ampliada para satisfazer desejos sexuais dos homens brancos que viam nas mulheres das colônias a possibilidade de realizarem as aventuras que o catolicismo da metrópole não permitia¹⁰⁴. Pois, como Patrícia Ferraz de Matos aponta, nesses eventos, o exótico e o erótico emergiam como uma “mercadoria”, expressa explicitamente no interesse dos homens brancos pelas negras seminuas e das mulheres brancas pelos negros esbeltos e saudáveis ali expostos¹⁰⁵.

Se a figura humana e o exotismo presente no certame eram uma mercadoria de consumo para o público frequentador ou consumidor de notícias, fotografias e similares, o tom histórico da narrativa do evento era instituído junto com essa mercadoria. Nela, a presença portuguesa no ultramar era delineada de forma contínua e homogênea, não

¹⁰⁴ Sobre essa relação entre aventura sexual e o papel da fotografia, veja o capítulo 3.

¹⁰⁵ MATOS, Patrícia Ferraz de. *As “côres” do Império: Representações raciais no Império Colonial Português*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 1º edição, 2006.

valorizando as diferenças temporais de ocupação colonial, tampouco os diferentes estatutos existentes dentro do próprio império colonial, pois este era uno e indivisível¹⁰⁶. Alinhava-se, deste modo, aos ideais gestados e expostos no *Ato Colonial de 1930*, no ano seguinte a sua incorporação à Constituição Portuguesa de 1933, utilizando diversos meios modernos disponíveis para materializar a política salazarista capazes de educar uma população dentro dos quadros ideológicos do regime que emergia.

Já a Exposição do Mundo Português, em 1940, foi um evento maior que a Exposição Colonial de 1934 e que agitou a capital portuguesa durante seis meses (junho a dezembro) em plena II Guerra Mundial (1939-1945)¹⁰⁷. Basta observar que, enquanto a Exposição do Porto tem entorno de um milhão de pessoas e decorreu durante três meses, a Exposição de 1940 teve cerca de três milhões de pessoas e durou seis meses¹⁰⁸. Portanto, a ideia de tornar Lisboa: “A capital do império”¹⁰⁹ esteve envolvida nessa construção e elaboração do certame.

Sua organização esta inserida nas comemorações dos centenários da Fundação da Nacionalidade (1140) e a Restauração Portuguesa (1640), a data foi utilizada pelo Estado Novo, a partir do Secretariado de Propaganda Nacional, para expor mais uma vez sua ideia mítica de nação, junto com o Brasil, único país convidado para integrar a organização do evento. Além disso, as comemorações centenárias buscava-se posicionar o país no cenário internacional enquanto uma nação grandiosa tanto no passado, devido à ação dos “homens portugueses visionários” que construíram aquele grande país, quanto no presente, graças ao esforço e empreendimento do Estado Novo e seu líder, António Salazar. Isso fica evidente no discurso inaugural do presidente da República

Celebramos dois centenários, mas em verdade essa comemoração abrange toda a vida da Nação através de oito séculos bem cheios e intensamente vividos. Há oito séculos bem cheios que a Nação existe; nenhuma outra na Europa pode dizer-se em mais antigo braço, nem definiu mais cedo os seus limites geográficos e criou um espírito nacional, uma individualidade inconfundível.

[...]

Há oito séculos que o povo português caminha na História. Que impressionante, estranho cortejo: os grandes e os humildes, os que

¹⁰⁶ A forma como a fotografia atuou na homogeneização territorial, assim como na promoção de uma igualdade jurídica dos nativos, não apontando para as diferenças de cidadania existente na constituição imperial, serão retomados segundo capítulos.

¹⁰⁷ Foram dois anos de preparação, obras e organização da Exposição do Mundo Português que abalaram e transformaram a região de Belém, onde ocorreu o certame. Para saber mais sobre os efeitos na região, cf. NOBRE, Pedro. **Belém e a Exposição do Mundo Português: cidade, urbanidade e património urbano**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (dissertação de mestrado), 2010.

¹⁰⁸ MATOS, Patrícia Ferraz de. Op. Cit. 2006.

¹⁰⁹ Título da matéria “A capital do Império” do jornal O Século edição de 8 de junho de 1940.

defenderam as fronteiras, os que sulcaram os mares, os que lavraram a terra, e cultivaram a ciência ou arte, ou propagaram a fé! Mas este cortejo não em grandeza apenas pelas unidades que o compõem e pela diversidade de qualidade e aptidões dos que o constituem; em grandeza pela elevação das suas aspirações e pelos feitos que realizou. Viveu, desenvolveu-se, e projetou mesmo, em traços imorredoiro, a expressão do seu gênio na vida do Mundo.

[...]

Estamos em 1940, há oito séculos que existimos e a mesma fé dos nossos maiores anima e inspira os nossos atos. Desejamos ser elo útil e construtivo na cadeia das gerações, e queremos que o contributo que pudermos prestar fortaleça o nosso País e seja também prestimoso aos outros povos.¹¹⁰

A Exposição do Mundo Português pode ser vista como a exaltação do regime e símbolo da excepcionalidade portuguesa. Afinal, o Estado Novo não apenas se apresentava como o responsável por encaminhar a continuidade e a grandeza histórica da missão civilizadora de Portugal, como também o regime capaz de driblar as adversidades que o conflito mundial havia imposto nos outros países, inclusive o próprio realizador do evento. Nesse sentido, a Exposição de 1940 não apenas foi o ápice da mística imperial, mas também a demonstração pública da integração do colonialismo na ideologia nacionalista empregada pelo salazarismo. Pois, o seu vigor e a sua força internacional estavam presentes na sua “essência de possuir e colonizar territórios”, como expresso no *Ato Colonial*, tanto que o evento demonstrava o Mundo Português enquanto frações espalhadas por diversos espaços do mundo.

Portanto, produzir objetos e espaços monumentais que demonstrassem essa pujança lusitana estava nas diretrizes da organização do evento, assim como na própria realização do certame. Além disso, a exibição de filmes e documentários dentro dos parâmetros ideológicos do regime¹¹¹, a reunião de intelectuais para discutir assuntos nos *Congressos do Mundo Português*, ou então, o investimento de atividades para as pessoas visitarem e se divertirem não deixou de estar nos horizontes dos organizadores da Exposição do Mundo Português.

Assim, semelhante ao evento de 1934, os recursos técnicos também foram mobilizados para a produção da imagem do regime, das suas ações e dos resultados obtidos durante esse curto período de existência a fim de promover o ideário salazarista em diferentes frentes. Mas desta vez, a estruturação da propaganda governamental estava mais organizada no seu órgão público principal, o Secretariado de Propaganda

¹¹⁰ Discurso do presidente da República de abertura das Comemorações Centenárias publicado no jornal *O século* de 3 de junho de 1940

¹¹¹ O filme *O Feitiço do Império* de António Lopes Ribeiro foi exibido durante a inauguração da Exposição do Mundo Português, ou seja, no mesmo dia que foi produzida a fotografia que abriu esse capítulo.

Nacional, na direção do jornalista António Ferro. Essa característica demarca um papel concedido à difusão da propaganda dentro do Estado Novo, assim como um espaço melhor estabelecido para os meios modernos de produção da imagem visual, mais precisamente a fotografia e o cinema, principalmente porque o seu diretor era um grande investidor e entusiasta dessa área.¹¹² Como ocorrido no evento de 1934, a Exposição do Mundo Português também produziu fotografias e filmes oficiais dentro dos parâmetros ideológicos salazaristas com os irmãos Novais (Horário e Mário Novais), a Casa Alvão e o cineasta António Lopes Ribeiro (1908 – 1995).

Matérias jornalísticas também foram produzidas sobre as comemorações centenárias que ocorriam em Lisboa. Jornais, como *O Século*, traziam as entrevistas com pessoas que organizaram o evento, os discursos oficiais das autoridades políticas, as inaugurações dos espaços expositivos, o detalhamento das obras para a sua construção, as notas sobre a colaboração da comunidade portuguesa no Brasil e do governo brasileiro (a qual inclusive doou uma estátua de Pedro Álvares Cabral dentro do âmbito da Exposição do Mundo Português¹¹³) e as notícias sobre o *Congresso do Mundo Português* e suas conferências. Os periódicos e as publicações oficiais também foram um circuito social das imagens fotográficas produzidas no evento e ampliava, assim, o arco de comunicação de propaganda do Estado Novo tal qual o evento de 1934.

Porém, diferente da Exposição Colonial, a Exposição não teve a centralidade na política colonial portuguesa e reservou o espaço do Jardim Colonial para a reconstrução da “vida colonial” e algumas comunicações nos Congressos do Mundo Português voltado para o colonialismo. O espaço dedicado à etnografia colonial, como era referenciado nos documentos da organização, também contou com a colaboração de Henrique Galvão. Nessa seção, além de alguns nativos expostos em áreas inspiradas numa ideia dos territórios coloniais e algumas salas com informações sobre as colônias, ocorreu também a produção de enormes cabeças dos tipos físicos que compunham o

¹¹² MARTINHO, Francisco. *O Pensamento Autoritário no Estado Novo Português*. In: **Locus: revista de história**. Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 9-30, 2007.

¹¹³ Esta estátua foi posta na Avenida Pedro Álvares Cabral, em Lisboa, e existe até hoje no mesmo lugar. Segundo o jornal *O Século*, a estátua da autoria do escultor Rodolfo Bernardelli foi doada pelo governo brasileiro. No momento de sua inauguração, durante as comemorações centenárias, estiveram algumas pessoas e representantes do governo português e brasileiro, sendo um deles Gustavo Barroso que realizou um discurso no momento, no qual afirmava que “este monumento que o Brasil oferece hoje a Portugal, por intermédio do seu ilustre embaixador é um padrão de bronze destinado a assinalar uma amizade e uma gratidão tão vivas, tão profundas e tão grande como o Oceano que une as duas pátrias.” (Jornal O Século, 1º de dezembro de 1940)

Império Colonial com base em documentação e fotografias do Instituto de Antropologia da Universidade do Porto.¹¹⁴

Porém, sua participação foi diferente do evento anterior, já que não teve tanta autonomia para agir e pôr em prática sua proposta de exposição sendo dificultado tanto pela própria organização da Comemoração dos Centenários que criou obstáculos para a sua atuação, quanto pelas dificuldades financeiras do período que estipulava uma redução das verbas destinadas para o evento e conseqüentemente atingiram também a proposta inicial elaborada para o Jardim Colonial. Essas tensões devem ser vistas como disputas dentro da construção desse projeto colonial. Afinal, embora houvesse certo consenso entorno da manutenção do império, o mesmo não havia dos mecanismos usados para viabilizar a sua manutenção.

Todos esses casos foram reunidos e enviados diretamente para Salazar através de uma carta e um relatório intitulado “Relatório Henrique Galvão”. Na carta, o capitão se posicionava como partidário dos ideais da nação e se colocava ao lado do “verdadeiro interesse colonial”. Essas apresentações eram mobilizadas para solicitar a imediata exoneração do Comissário Geral, figura que em sua visão estava atrapalhando o andamento dos trabalhos planejados para o evento e a segurança de poder continuar exercendo seu trabalho para a plena realização durante as comemorações centenárias¹¹⁵. A carta junto com relatório Henrique Galvão pertence ao fundo Salazar do Arquivo Nacional Torre do Tombo e ambos apresentam uma série de ideias planejadas por Galvão para a seção colonial da Exposição do Mundo Português.

Essa documentação foi produzida num contexto de aproximação do evento e a própria observação de Galvão que seu projeto corria o risco de ser pouco expressivo dentro da Exposição. Logo, recorreu através de sua influência para encontrar algum meio de reverter a situação com a organização do certame e impedir um corte mais drástico da verba disponível para a construção do Jardim Colonial. Para isso, apontou e expôs os benefícios do seu projeto para o ideário do regime, assim como a necessidade de manter o investimento naquele espaço que poderia atrair ainda mais público para o espaço expositivo. Galvão afirmava que

a Seção Colonial será, não pelo seu brilho especial, nem pela grandeza, nem pela riqueza, nem pelo valor espiritual (porque em tudo isso valerá se esta

¹¹⁴ THOMAZ, Omar. Op. Cit. 2002.

¹¹⁵ Excerto do Conselho de Ministro de 14 de setembro de 1939. Arquivo Salazar, PC-22, cx. 524, capilha 15. PT/TT/AOS/D-M/8/1/15.

vier a concluir-se a tempo), mas pelo seu pitoresco específico, a grande atração da Exposição do Mundo Português e o setor que lhe assegurará importantes receitas se a exploração geral for bem organizada.¹¹⁶

Galvão justificava sua defesa no investimento a partir do entendimento que haveria uma curiosidade e interesse da população portuguesa em torno do assunto colonial. Este era um grande atrativo de público para a Exposição, o que poderia promover ainda mais o sucesso propagandístico do regime. Sem contar que o “pitoresco específico” apontado pelo militar estava referido à ideia que o jardim poderia mudar as concepções acerca da África em Portugal, muito ligadas ainda a uma ideia de desterro e exílio político, o que afastava a migração para as colônias.¹¹⁷ Além disso, a experiência da Exposição Colonial ainda era muito recente no país e as pessoas lembravam-se ainda da vinda de nativos para o território metropolitano e, em sua visão inicial, era necessário promover algo maior do que foi a proposta do Porto, já que o regime se encontrava em uma situação de consolidação e necessitava ampliar o seu investimento na ação de propaganda governamental.

Ao afirmar essa questão, Galvão relembra os lucros que a Exposição Colonial de 1934 trouxe para o Estado Novo, assim como a popularidade que o certame promoveu na região norte do país com diversas caravanas de diferentes partes de Portugal para visitar a exposição e preços promocionais dos comboios em determinados dias com o destino a cidade do Porto.¹¹⁸ A curiosidade era tanta que muitas pessoas foram para o evento apenas para saber como viviam e eram os nativos das colônias portuguesas, os quais ouviam falar e consumiam as ilustrações sobre eles, mas nunca tinham visto ao vivo. Tanto que alguns jornalistas da época apontaram uma falha no evento justamente porque as pessoas visitavam a Exposição apenas para ver as populações coloniais, não estando preocupada com os potenciais econômicos desses territórios, muito menos com as empresas coloniais que eles poderiam trabalhar.¹¹⁹

Galvão também selecionava o que era lembrado nesse momento, pois as críticas desses jornalistas à organização e a sua posição autoritária no combate as divergências durante o evento de 1934, não era pontuada. Muito menos, a demissão do jornalista Hugo Rocha (1907 – 1993) da publicação *Ultramar*, que dirigia, e os problemas enfrentados com o periódico *O comércio do Porto*, o qual, além de parar de

¹¹⁶ Relatório Galvão. Arquivo Salazar, PC-22, cx. 524, capilha 15. PT/TT/AOS/D-M/8/1/15.

¹¹⁷ Essa ideia será retomada no próximo capítulo, relacionando o papel da fotografia nessa reconfiguração da ideia de África em Portugal.

¹¹⁸ Relatório Galvão. Arquivo Salazar, PC-22, cx. 524, capilha 15. PT/TT/AOS/D-M/8/1/15

¹¹⁹ AZEVEDO, Ercílio. **Porto 1934: A Grande Exposição**. Porto: Edições do autor, 2005.

produzir o jornal *O comércio do Porto-Colonial* dentro da Exposição, ainda expôs uma nota em sua publicação diária explicando o ocorrido: “Tendo a Direcção Técnica da I Exposição Colonial imposto uma censura a O Comércio do Porto-Colonial, além da censura oficial, resolveu a Direcção deste jornal suspender a publicação dele”.¹²⁰ Esses problemas enfrentados na organização do evento de 1934 não eram apontados para valorizar a sua ação colaborativa com o regime, mesmo que a censura fosse também uma prática do governo salazarista.

Nesse mesmo relatório, Galvão ainda propõe a construção de um Museu Colonial em Portugal com o conjunto de objetos e documentos que estariam expostos no Jardim Colonial, desejo já expresso também no certame de 1934. Este espaço de celebração do colonialismo português seria instalado no mesmo lugar do Jardim, ou seja, junto aos Jerónimos e à Torre de Belém, local onde ocorrera também a Exposição do Mundo Português. Para ele, este seria o “Museu Popular das Colônias”, “uma atração permanente em Lisboa”, pois a técnica da Exposição utilizada por ele era “perfeitamente original; não [se] repete nem se parece com nenhuma outra; [pois] o conjunto tem unidade de forma e pensamento; e a sua idade poderia ser muito longa se se adotasse o projeto de transformação em um Museu”.¹²¹

Dentro de mais uma justificativa do seu projeto expositivo e buscando amenizar os cortes, Galvão apontava ainda que a narrativa proposta para o Jardim Colonial era funcional tanto para analfabetos quanto para bacharéis que visitassem o espaço, semelhante àquela usada no evento de 1934. Sem contar também que o projeto estava alinhado com as diretrizes salazaristas pensadas para o futuro da nação, tal qual o festejo das Comemorações dos Centenários. Logo, em sua defesa o capitão tratou a seção colonial como central para o evento, tanto quanto a centralidade existente das colônias dentro da estrutura política do regime salazarista, ou mesmo da visão geopolítica de Salazar, como apontado anteriormente.

A defesa de um espaço na capital que fosse capaz de exemplificar toda a presença lusitana nas colônias, assim como dimensionar a variedade de “tipos e costumes” dos nativos e as “potencialidades dos territórios” do Ultramar para a colonização branca, esteve presente também num esforço comandado pelo Ministro das Colônias neste período, Francisco Vieira Machado (1898 – 1972). O ministro organizou uma comissão para visitar os Museus Coloniais de Paris, de Bruxelas (Tervüren), de

¹²⁰ Abud In. Idem. P. 125

¹²¹ Relatório Galvão. Arquivo Salazar, PC-22, cx. 524, capilha 15. PT/TT/AOS/D-M/8/1/15.

Amsterdã, o Volkerkund Museum de Berlim e o museu Deutches Museum de Munique. E um dos membros dessa comissão, Joaquim R. dos Santos Júnior (discípulo do Antropólogo Mendes Corrêa) reuniu uma série de propostas para a elaboração de um Museu Colonial Português, a qual foi pronunciada no Congresso Colonial em 1940.

O Museu Colonial aparece como um exemplo histórico da construção desse horizonte de expectativas sob o salazarismo. Pois, a gama de ações possíveis num futuro se encontrava justamente nos exemplos de outras potências coloniais, as quais também monumentalizaram seu colonialismo em uma estrutura fictícia (museu) com objetos vindos dos seus territórios coloniais. Portanto, a sua configuração, em diferentes lugares a partir de figuras distintas, pressupõe que a hegemonia foi construída e elaborada pelos diversos intelectuais que integraram e organizaram o grupo no poder, não estando completamente fechada, muito menos contínua, mas sendo sempre adaptada, ajustada e negociadas com esse grupo responsável por formar a ideologia que produzia o sentido e a coesão da coletividade que integrava o bloco hegemônico.¹²²

1.2 – A Escola Antropológica do Porto e a construção de uma ciência colonial



Imagem 27: Mensurações nos indígenas da Exposição Colonial (Gravuras cedidas pelo *Jornal de Notícias*). – Instituto de Antropologia/Universidade do Porto. Livro1C-Folha174

¹²² GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do Cárcere*, vol. 2. *Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo*. Rio de Janeiro; Ed. Civilização Brasileira, 2002.



Imagem 28: Mensurações nos indígenas da Exposição Colonial (Gravuras cedidas pelo *Jornal de Notícias*). – Instituto de Antropologia/Universidade do Porto. Livro1C-Folha175

As duas fotografias em tela apresentam antropólogos do Instituto de Antropologia da Universidade do Porto realizando mensurações em nativas que vieram para serem expostas na Exposição Colonial que então se realizava na cidade do Porto. Nelas, podemos observar o antropólogo usando equipamento específico para medir a largura do ombro, em uma fotografia, enquanto na outra o tamanho do ombro. Em ambas, ele se encontra de costa para o fotógrafo e as nativas de frente, mostrando sua cara de incômodo com a situação, minimamente estranha para elas, mas também de uma violência simbólica extrema.

Embora o seu questionamento daquele momento estivesse inscrito no seu corpo, a legenda da fotografia buscou estabilizar esse conflito presente no suporte visual reforçando a ação do intelectual (mensurações nos indígenas da Exposição Colonial). Essas imagens foram produzidas pelo *Jornal de Notícias* e cedidas para o Instituto de Antropologia, onde hoje se encontram no conjunto de fotografias armazenado em seu acervo. Logo, seu circuito social não foi restrito apenas à área científica, já que os periódicos que cobriam o evento também estavam interessados em publicar notícias sobre os trabalhos científicos desenvolvidos no certame. Porém, o que é mais interessante nessas fotografias é o seu uso pelo coordenador dos trabalhos em uma comunicação (que foi publicada e apresenta a presente legenda para as fotografias) durante o Congresso Colonial que ocorreu no último mês da Exposição Colonial¹²³.

¹²³ O I Congresso Nacional de Antropologia Colonial ocorreu entre os dias 22 e 26 de setembro de 1934, logo nos últimos dias da Exposição Colonial.

Mendes Corrêa utilizou essas fotografias e outras para ilustrar a publicação *O Instituto de Antropologia da Universidade do Porto e a investigação científica colonial*. Esta comunicação apresentada durante o Congresso Colonial reuniu informações sobre o instituto, as investigações desenvolvidas pelos seus integrantes, o seu acervo científico, as colaborações para a sociedade portuguesa e a necessidade de investimento na área para que pudessem ser ampliados os estudos então realizados. Ao longo da publicação, há inúmeras fotografias¹²⁴ que acompanham o texto, sem realizar alguma referência direta, mas promovendo outro sentido para o que está escrito. As imagens 27 e 28 estão presentes justamente na parte que são apresentados os dados obtidos pelos antropólogos com o trabalho realizado no evento de 1934.

Na Exposição Colonial o pessoal do Instituto, com a colaboração dos alunos e de outras pessoas, tem-se consagrado ao estudo antropológicos dos indígenas das colônias reunidos ali. Observaram-se caracteres descritivos, caracteres antropométricos, grupos sanguíneos, metabolismo basal, alguns caracteres fisiológicos e psicológicos. [...] Se compararmos esta documentação – na amplitude dos temas estudados e no número de indivíduos observados – com aquela que Deniker¹²⁵ & Laloy¹²⁶ recolheram na Exposição Universal de Paris de 1889, e lhes serviu de base a importantes sistematizações antropológicas¹²⁷, a diferença é em nosso favor.¹²⁸

Como observado na comunicação, a comparação com pesquisas realizadas no estrangeiro também existiu, no caso com a França, e demarcavam a importância dos trabalhos desempenhados na altura por aqueles intelectuais. Afinal, as inspirações tanto da Exposição, quanto dos antropólogos do Instituto eram francesas¹²⁹. Logo, demonstrar que os portugueses estavam ampliando os estudos antropológicos e colaborando com a área dos estudos coloniais não deixavam de estar nos horizontes desse grupo, como também observado na mesma fala.

¹²⁴ A fotografia de Fonseca Cardoso é uma que aparece no texto, afinal o militar era uma referência para o antropólogo português.

¹²⁵ Joseph Deniker (1852-1918) era naturalista e antropólogo francês conhecido pelas suas tentativas de estabelecer classificações dos povos usando métodos da antropologia física.

¹²⁶ Louis Laloy (1874-1944) era musicólogo, escritor e sinólogo francês. Chegou a ser professor da Universidade de Sorbonne e do Conservatório de Paris, além de secretário geral da Ópera de Paris.

¹²⁷ Essas sistematizações apontadas por Mendes Corrêa estão no livro produzido pelos intelectuais. Cf. DENIKER, J.; LALOY, L. **Les races exotiques à l'exposition universelle de 1889**. Paris: G. Masson, 1890.

¹²⁸ O Instituto de Antropologia da Universidade do Porto e a investigação científica colonial (notícia apresentada ao Congresso). In: Anais do I Congresso Nacional de Antropologia Colonial. p.15 Acervo da Biblioteca da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto.

¹²⁹ Uma das principais influências de Mendes Corrêa era o antropólogo físico Paul Broca (1824-1880). Semelhante ao antropólogo português, Broca também era formado em Medicina, mas ganhou reconhecimento na área da Antropologia, principalmente por ter fundado a Sociedade Antropológica de Paris (1859), a Revue d'Anthropologie (1872) e a Escola de Antropologia de Paris (1876), além de ser um dos pioneiros nos estudos da Antropologia Física.

Ao todo são 145 indivíduos contra 305 (fora [19] crianças) observações feitas no Porto, com maior amplitude, visto que, por exemplo, na parte antropométrica, Deniker & Laloy tiraram 16 mensurações ao passo que no Porto foram tiradas nada menos de 59.

Recordando o fato de, em 1889, se haverem podido efetuar esses belos estudos (na sua justa expressão), o ilustre antropólogo francês prof. Vallois lamenta que os dirigentes da Exposição Colonial de Paris de 1931 não tenham permitido a utilização dos indígenas ali reunidos, então em maior número, para estudos análogos. Não seguiu felizmente essa orientação a direção da Exposição Colonial Portuguesa de 1934, e assim reuniu-se uma documentação antropológica superior a de muitas importantes missões científicas estrangeiras e à da Exposição de Paris de 1889, sem que os antropologistas portugueses tivessem de se deslocar da metrópole para as coloniais ou de enviar ali os seus coletores – hipóteses infelizmente pouco viáveis com a escassez de recursos financeiros dos nossos institutos científicos.¹³⁰

A necessidade de ampliar os investimentos na área científica esteve presente ao longo do Congresso Colonial, principalmente no discurso do coordenador: António Mendes Corrêa. O importante antropólogo português da primeira metade do século XX, que atuou na organização do campo antropológico português e colaborou com o regime salazarista, semelhante a outros intelectuais que também produziram sob o salazarismo¹³¹. Mendes Corrêa orientou e coordenou trabalhos científicos realizados por antropólogos, como Joaquim R. Santos Júnior (1901 – 1990) e Amílcar Magalhães Mateus, e é uma referência da chamada Escola Antropológica do Porto.¹³²

Assim como outros intelectuais que também estiveram associados às investigações desenvolvidas na Universidade do Porto, Mendes Corrêa também esteve envolvido com várias pesquisas coloniais, se colocando, inclusive, como um profissional a serviço da ação imperialista de cunho científico e propondo parâmetros para uma ciência a serviço do governo colonial. Portanto, a construção da hegemonia salazarista a partir deste grupo se deu em outra frente de ação.

Esse grupo de intelectuais alinhados ao projeto salazarista se enquadrava no processo de investimentos econômicos no desenvolvimento de sistemas educacionais nacionais com o objetivo de promover o aperfeiçoamento científico analisado por Eric

¹³⁰ Idem. P.17-19

¹³¹ Manuel Loff afirma haver uma minoria intelectual e militante que colaborou para o regime, mas não conseguiu ter uma completa institucionalização e/ou constituição formal dentro dos quadros governamentais, tais quais os regimes fascistas dos anos 1930. Cf. LOFF, Manuel. *Salazarismo e Franquismo: Projecto, adaptação e história*. In: **Revista de História das Ideias**. Vol. 31 (2010). P. 449-498.

¹³² Cf. MATOS, Patrícia Ferraz de. **Mendes Correia e a Escola de Antropologia do Porto: contribuição para o estudo das relações entre antropologia, nacionalismo e colonialismo (de finais do século XIX aos finais da década de 50 do século XX)**. Lisboa: Universidade de Lisboa, Instituto de Ciências Sociais (tese de doutorado), 2012.

Hobsbawm. Segundo o historiador, dentro do cenário de expansão colonial do século XIX, essas contribuições no desenvolvimento científico apoiavam-se na crença que o mundo era previsível e racional. Logo, dominando a ciência e suas lógicas estruturais, consequentemente, também teria sob o seu controle os demais povos do planeta, sem a necessidade de promover nenhuma guerra, apenas recorrendo à aplicação de um conhecimento científico específico para o controle e domínio colonial.¹³³ Deste modo, incorporar intelectuais em torno de uma ação colonial também era uma estratégia imperialista dentro do quadro de ações levadas a cabo pelas potências coloniais.¹³⁴ Assim, Portugal, para se identificar no rol das nações imperialistas, também buscou se inserir nessa lógica.

Claro que desde o século XIX, existiram experiências científicas que buscavam estudar os territórios coloniais portugueses, como as campanhas dos militares Fonseca Cardoso, Henrique Dias de Carvalho, Alexandre de Serpa Pinto, Roberto Ivens, Hermenegildo Capelo.¹³⁵ Entretanto, essas ações limitavam-se as iniciativas individuais e com quase nenhum investimento governamental no seu desenvolvimento, mas investimentos de instituições privadas, como a Sociedade de Geografia de Lisboa que investiu nas missões de Dias Carvalho, Serpa Pinto, Capelo e Ivens.

O Estado Novo provocou uma mudança dentro dessa concepção, pois a política científica colonial começou a sofrer algumas alterações, principalmente, com a constituição da Junta das Missões Geográfica e Investigação Colonial (JMGIC), instituição governamental responsável pelo desenvolvimento de pesquisa nas colônias em 1936, e a produção de espaços científicos dentro dos eventos governamentais voltados para a discussão de uma ciência capaz de colaborar para as políticas coloniais e que atuassem de forma colaborativa com o regime. Um exemplo dessa mudança na lógica de relacionamento entre a ciência e o Estado foi o Primeiro Congresso de Antropologia Colonial que ocorreu durante a Exposição Colonial Portuguesa em 1934.

Assim como a Exposição Colonial, o Congresso teve a atuação e organização de Mendes Corrêa. Durante o evento o antropólogo ficou responsável por desenvolver e orientar estudos com os nativos expostos no Palácio de Cristal (como apresentado nas fotografias). Já no Congresso, ele foi responsável por reunir intelectuais que desenvolviam estudos coloniais para juntos construírem um programa científico para o

¹³³ HOBSBAWM, Eric. **A Era do Capital (1848-1875)**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2010.

¹³⁴ GRAMSCI, Antônio. Op. Cit.

¹³⁵ ROQUE, Ricardo. **Antropologia e Império: Fonseca Cardoso e a expedição à Índia em 1895**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2001.

recém-instaurado Estado Novo. No seminário em questão, Mendes Corrêa caracterizou o evento como o local onde os antropólogos físicos buscariam colocar a pesquisa científica a serviço da “revalorização das colônias”.¹³⁶ Destacando a importância do investimento em uma ciência capaz de contribuir para os objetivos defendidos por aqueles que lutaram para a realização do evento referido e totalmente disponível para a coleta de informações fundamentais para a proposição de uma nova política colonial, assim como a incorporação de Portugal no cenário científico internacional no mesmo patamar de França e Inglaterra.

Como apresenta Roque, o Congresso de Antropologia Colonial foi um marco para a construção heroica da figura de Fonseca Cardoso (referência para Mendes Corrêa), assim como um esforço de um grupo de antropólogos universitários para dimensionar a importância da antropologia das colônias no meio acadêmico português. Nesse momento, esses intelectuais se organizaram de modo a promover encaminhamentos e reforçar a centralidade da área para a promoção de uma nova política colonial. Portanto, quando observamos Mendes Corrêa e outros antropólogos físicos, na década de 1930, elegendo o militar como o fundador de uma nova especialidade científica (a “antropologia colonial”) devemos observar a criação de uma tradição de pesquisa de campo científico, na qual as “viagens científicas modernas” continuavam a promover a descoberta de riqueza presentes nos territórios coloniais, assim como buscavam também unificar uma série de práticas das “antropologias” das colônias que então se realizava em Portugal.¹³⁷

Logo, Mendes Corrêa era responsável por encaminhar sugestões e direcionamentos de uma ciência capaz de pôr em prática os desejos daquele grupo, como também sinalizar para o governo os ganhos possíveis a partir do financiamento dos seus estudos e investigações nos territórios coloniais, os quais não trariam apenas ganhos científicos, mas também políticos e econômicos para o novo governo, tanto no cenário nacional, quanto internacional. Deste modo, esta ciência prestaria um serviço público para o regime que não se restringiria ao meio científico, mas poderia contribuir para o desenvolvimento de políticas de interesses do próprio governo colonial.

¹³⁶CORRÊA, A. A. Mendes. *Discurso inaugural do Primeiro Congresso Nacional de Antropologia Colonial*. In: **Trabalhos do 1.º Congresso Nacional de Antropologia Colonial**. Porto. Setembro de 1934, vol. I, Tipografia Leitão, Porto, 1935.

¹³⁷ROQUE, Ricardo. *A antropologia colonial portuguesa*. In.: CURTO, Diogo Ramada (dir.). **Estudos de sociologia da leitura em Portugal no século XX**. Lisboa: Fund. Caloust Gulbenkin, 2006. P. 789-822.

Segundo Raewyn Connel, a constituição das Ciências Sociais como campo científico, esteve estreitamente associada às questões referentes aos domínios coloniais dos países ocidentais (França e Inglaterra). Para a socióloga, esta ciência foi forjada em uma cultura imperial que impactou e condicionou as primeiras produções científicas e orientou os trabalhos daqueles responsáveis pela constituição do campo científico naquelas localidades, incorporando-os como uma resposta intelectual para a situação colonial que constituía as nações industrializadas, e não para os problemas que a industrialização vinha causando naquelas sociedades.¹³⁸

Essa questão destacada pela socióloga pode ser observada justamente na defesa de Mendes Corrêa por uma ciência que fosse capaz de responder às demandas e problemas dos territórios coloniais portugueses. Tanto que, durante o *Congresso Nacional de Antropologia Colonial*, o antropólogo analisa a situação portuguesa da seguinte forma,

As nossas Universidades e escolas vivem geralmente num mundo abstrato em que parecem ignoradas as colônias, a não ser por vezes ao comentarem-se literariamente algumas estrofes dos Lusíadas ou quando se entra em conta com alguns pobres mapas, suspensos das paredes e mais visitados pelas moscas indiscretas do que pelos olhares verdadeiramente interessados da mocidade dum país dotado duma consciência imperial.¹³⁹

Em sua fala, Mendes Corrêa não apenas ressaltou a importância de uma intervenção real nas colônias a partir das pesquisas científicas realizadas nas universidades, mas incorporou também em seu discurso o projeto do colonialismo mítico defendido no *Ato Colonial de 1930*, afinal a “consciência imperial era parte da essência portuguesa”. Atentava ainda para a necessidade de formar quadros jovens que mantivessem suas atenções no Ultramar para que, assim, o país não perdesse a sua condição de Império Colonial, conseqüentemente, a sua essência imperial não fosse abalada, tampouco o seu nacionalismo. Portanto, desejar as colônias para não perdê-las, passava por possuir um conhecimento efetivo daqueles territórios sob seu domínio, o qual viria a partir da contribuição especial das pesquisas científicas:

Entre as disciplinas que nos últimos anos têm sido estudadas com certa intensidade entre nós, no domínio das pesquisas respeitantes às colônias

¹³⁸ CONNELL, Raewyn. *O Império e a criação de uma Ciência Social*. In: **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, v. 2, n. 2, 2012. Pág. 309-336

¹³⁹ CORRÊA, A. A. M. Discurso Inaugural no I Congresso Nacional de Antropologia Colonial. **Extracto das Actas do Congresso**. Porto: Edições da 1º Exposição Colonial Portuguesa, 1934, p. 8.

portuguesas, figuram a Antropologia física, a Pré-história e a Etnografia, havendo já alguns trabalhos publicados em tais matérias [...]. Enfim, o estudo científico da população das nossas colônias sob os mais variados aspectos não é menos importante e imprescindível do que o das maiores riquezas do subsolo ou do revestimento vegetal daqueles territórios. Pelo contrário, é mais urgente e mais imperioso do que qualquer outro, pois, se apresenta incontestável interesse econômico e nacional, a par do seu interesse científico, não possui menor valor nos pontos de vista político e humanitário.¹⁴⁰

As Ciências Sociais caracterizadas por Mendes Corrêa são colocadas em equiparação de importância com a exploração das riquezas das colônias. Pois, segundo o antropólogo, para além dos interesses econômicos apontados em primeiro lugar, também estariam presentes aspectos científicos e humanitários. Enquanto o primeiro estaria relacionado com a exploração da mão-de-obra dos nativos das colônias, instituindo deste modo a civilização através do trabalho, o segundo responderia a demandas do debate científico internacional, interessada em dominar as diferentes expressões da vida humana. Sem contar que este posicionamento do antropólogo também se enquadrava nos parâmetros estabelecidos pelo *Ato Colonial de 1930*, voltados para a tutela dos povos nativos a partir de um sentimento humanitário que também fazia parte da essência portuguesa. Logo, a ciência não se encontrava apartada do mundo social e dos problemas enfrentados por aquele regime recém-instaurado, mas se colocava em outra frente colaborativa.

Esta produção de um conhecimento específico a serviço do controle e exploração de territórios em condição colonial está sendo denominada neste estudo como *ciência colonial*. Pois muito antes de pertencer apenas a uma área do conhecimento, esses intelectuais transitavam nos diversos campos científicos, utilizando de referências e recursos distintos, mas tendo no horizonte a colaboração com o desenvolvimento de um conhecimento que estivesse à serviço do governo colonial, principalmente apontando a “diferença temporal” que marcaria a metrópole e as colônias, a qual funcionava como um mecanismo de justificativa da presença estrangeira nestas localidades.

Connell aponta, ainda, que o tempo assumia a função de marcador da diferença global nos estudos das Ciências Sociais. Ele demarcaria, em uma lógica linear, “a diferença entre a civilização da metrópole e outras culturas cuja característica principal

¹⁴⁰ CORRÊA, A. A. M. Missões Antropológicas às Colônias. Separata do **Jornal do Médico**, VII (149): 11-12, Porto: Costa Carregal, 1945^a, pp. 5-9.

era seu primitivismo”.¹⁴¹ Esta diferença era apresentada a partir de um discurso das “origens” que funcionavam tanto como formas racionais e científicas para justificar a autoridade colonial, quanto para reafirmar a superioridade das nações industrializadas frente aos outros povos. Aos poucos esta noção funcionaria como uma narrativa científica ensinada e aprendida em diversos espaços educativos, onde contribuiriam tanto para sua capilaridade nas sociedades industriais, quanto para envolver novos adeptos e pessoas disponíveis em agir entorno do projeto colonial defendido.

A perspectiva temporal era fundamental no desenvolvimento dessa ciência colonial, assim como na organização narrativa dos grandes-eventos promovidos pelo Estado Novo. Pois, o tempo organizado numa linha de desencadeamento promovia tanto a ideia do “atrasado” e do “moderno”, quanto a sua presença em diferentes áreas desde os “costumes” até a “organização social” dos indivíduos expostos. Porque se por um lado tentava “animalizar” os nativos nos espaços expositivos, a partir de elementos considerados “não civilizados”; por outro a promoção do Estado Novo, com monumentos e prédios que apresentavam a grandiosidade do regime e a narrativa mística que estruturava os eventos, davam o tom do “moderno” em contraposição ao “atraso”, o “civilizado” frente ao “bárbaro”. Formando, deste modo, um jogo duplo que expunha didaticamente essa “diferença temporal” para uma população que deveria ser ensinada pelo regime, e não deixou de usar fotografias para ampliar sua difusão.

A incorporação de intelectuais nas políticas do Estado Novo era de fundamental importância para a construção da hegemonia do novo regime, afinal era necessário construir o argumento base desse ideal místico da nação propagada nas leis e decretos presente no período de consolidação do regime. Portanto, se aproximar das instituições que estes intelectuais atuavam, englobando-as nas diretrizes do regime, foi uma característica das décadas de 1930 e 1940 e podemos observar na atuação seja da Sociedade de Geografia de Lisboa (sob a presidência do Conde Penha Garcia), seja de António Mendes Corrêa, na organização da Exposição Colonial de 1934. Promovendo tanto a sua contribuição na elaboração da sala da história do evento (Sociedade de Geografia de Lisboa), quanto no desenvolvimento dos estudos de antropologia física (Mendes Corrêa e seus discípulos) com os nativos que eram expostos no jardim do Palácio de Cristal.

¹⁴¹ CONNELL, R. Op. Cit.

Como afirma Thomaz, Mendes Corrêa se apropriou dos princípios inscritos no *Ato Colonial* e no sistema do indigenato ao definir as suas bases científicas. Pois, estas apontavam e considerava a “diversidade natural” dos povos do império português, assim como o não abandono da essência fraternal cristã que demarcava a relação colonial desde a expansão lusitana. Foi orientado por essa ciência colonial que o antropólogo afirmava a superioridade do elemento metropolitano e defendia a incorporação dos diversos povos que integravam o território, desde que não abalasse a continuidade histórica e antropológica do povo português. Logo política e conhecimento se uniam para preservar a tradição colonial portuguesa e os “usos e costumes dos nativos” de modo a propiciar a reprodução hierárquica da desigualdade e, conseqüentemente, à perpetuação do império.¹⁴²

Nesse sentido, como Roque atenta a união entre conhecimento antropológico e poder colonial não estava na emergência de inscrições antropológicas em sobreposições a projetos imperiais de controle, mas sim nas possíveis utilizações que seus produtos poderiam proporcionar. Pois, os programas e práticas dos antropólogos possuem um caráter descontínuo, disperso e heterogêneo, não aparentando ao primeiro momento um projeto coerente e monolítico de controle social e cultural. Sem contar que, como o mesmo autor afirma, o poder do texto está na função dos outros que o sucedem, assim como dos leitores que o utilizam e o transformam.¹⁴³ Logo, essa relação entre conhecimento antropológico e governo colonial não se apresenta de forma homogênea, mas se reafirma ao longo do tempo, principalmente nos seus monumentos de poder produzidos, na qual a produção da etnicidade é uma dessas marcadas, afinal esta se apresentou enquanto um mecanismo fundamental para criar os grupos étnicos do império definindo valores, características e costumes em comum sob o mesmo signo.

Nesse sentido, a contribuição e colaboração dos intelectuais portugueses alinhados com a ideologia salazarista não foram restritas a participar de eventos organizados pelo regime, desenvolver estudos científicos e participar de eventos internacionais como forma de apresentar os avanços de Portugal, principalmente na área dos estudos coloniais. A reorganização da Junta das Missões Geográficas e Investigações Coloniais (JMGIC), a partir da substituição da Comissão de Cartografia, em 1936, foi uma tentativa de incorporação desses intelectuais dentro dos organismos governamentais do regime, assim como uma atualização da própria política científica

¹⁴² THOMAZ, Omar. Op. Cit. 2002.

¹⁴³ ROQUE, Ricardo. Op. Cit. 2001.

desenvolvida no país. Assim sendo, o colonialismo defendido por esses intelectuais ganhou espaços e foi se estruturando dentro do salazarismo. Aos poucos, a ocupação científica dos territórios coloniais, com estudos científicos capazes de desenvolver as regiões coloniais, foi tomando forma e estrutura, como também a própria ciência colonial despontou, em alguns grupos políticos, como um mecanismo importante para o exercício do domínio colonial nas localidades sob sua administração ou influência política.

Castelo atenta para o fato que, embora houvesse uma grande propaganda em torno do projeto imperial desenvolvido pelo Estado Novo na década de 1930, somente em meados da década seguinte, a JMGIC ficou regularmente constituída com capacidade de poder realizar os trabalhos de investigação que a sua lei de criação lhe atribuía. Já que, além dos conhecimentos geográficos, a instituição deveria também expandir para outras áreas como a geologia, a botânica, a zoologia, a antropologia física e a etnografia. Mas sem o financiamento necessário, a instituição não poderia colocar em prática os planos de atividades do seu plano quinquenal. Embora, ainda tenha realizado algumas campanhas no âmbito das Missões Geográficas de Angola, Moçambique, Guiné e Timor; Missões Hidrográficas de Angola e Moçambique; Missão Botânica de Moçambique; Missão Zoológica da Guiné; e Missão Antropológica de Moçambique.¹⁴⁴

Para entender essa mudança é importante pontuar a reforma administrativa da JMGIC, em 1945. Essa alteração foi fundamental para construir efetivamente um órgão governamental voltado para a investigação colonial com investimento econômico, estruturação e contratação de pesquisadores, além do estabelecimento e elaboração de um quadro de atividades científicas para desenvolver em um período de tempo nas colônias portuguesas. Essa transformação também estava relacionada ao contexto da Guerra Fria e a tentativa portuguesa de alterar a sua política imperialista no cenário de contestação e defesa da autonomia dos povos logo após a II Guerra Mundial.¹⁴⁵ Dentro destas alterações, a Junta passava a ter, além das relações com suas congêneres internacionais, as determinadas funções de:

¹⁴⁴ CASTELO, Cláudia. *Investigação científica e política colonial portuguesa: evolução e articulações, 1936-1974*. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.19, n.02, 2012, p.391-408.

¹⁴⁵ CASTELO, Cláudia. **“O modo português de estar no mundo”: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa, 1933–1961**. Porto: Afrontamento, 1998.

Promover, custear ou subsidiar estudos na metrópole ou nas colônias, contratar pessoal de investigação, nacional ou estrangeiro, publicar trabalhos científicos das suas atividades, e os seus Anais, “organizar missões para trabalhos no ultramar”, cuidar do seu material, “elaborar e publicar as cartas geográficas e hidrográficas coloniais e outras de feição científica”, conservar as cartas em depósitos, “estudar os problemas relativos aos assuntos geológicos, biológicos, antropológicos, etnológicos e geográficos, e bem assim os de geodésia, incluindo geofísica, hidrografia e meteorologia coloniais” [...] “Estudar as questões de ordem diplomática ou de natureza técnica respeitantes aos limites territoriais e às fronteiras das colônias e outros assuntos de carácter internacional que caibam no âmbito da geografia política e sobre os quais sejam consultada”.¹⁴⁶

Este panorama de atividades que a JMGIC deveria desempenhar não se limitava apenas essas questões.

Competia-lhe ainda uma colaboração minuciosa com organismos e serviços coloniais, para a melhoria de produtos cultivados e pecuários, para orientar e coordenar atividades respeitantes à proteção da natureza nas colônias, bem como inventariar as espécies singulares sujeitas ao regime de proteção total ou parcial, parques nacionais, reservas e coutadas, propor a proteção necessária concernente, intervir na instituição de parques nacionais e reservas naturais “de harmonia com os congêneres de feição científica e em conformidade com os interesses económicos da colónia”; e também: “promover a organização de centros universitários de estudos coloniais e de cursos temporários para exposição dos resultados da investigação científica no Ultramar”; organizar o Museu Colonial Português; coordenar a investigação científica dos organismos metropolitanos do Ministério das Colônias (designadamente do Instituto de Medicina Tropical e do Jardim Colonial); criar, para as suas atividades, comissões, institutos e centros especializados; manter estreita colaboração com os museus de história natural das colônias.¹⁴⁷

Essas mudanças foram colocadas em práticas um ano antes de Mendes Corrêa se tornar o presidente do órgão científico. Logo, na presidência da instituição científica do regime, as suas propostas para uma ciência colonial ganhavam ainda mais força e hegemonia dentro do campo científico português. Afinal, sua posição apontava tanto para sua importância dentro da constituição da Antropologia portuguesa, quanto para a sua proximidade e sintonia com o programa ideológico do Estado Novo, já que a instituição que deveria desenvolver estudos coloniais estava sob sua administração. Esse destaque condicionava não apenas a formação de protocolos e formas de elaboração das pesquisas desenvolvidas nos territórios coloniais, mas também a legitimidade para questionar tentativa de investigações alternativas, as quais pudessem colocar em dúvida

¹⁴⁶ INSTITUTO de Investigação Científica Tropical. **Da Comissão de Cartografia (1883) ao Instituto de Investigação Científica Tropical (1983): 100 anos de história**. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1983. P. 136

¹⁴⁷ Idem. P. 136

a própria perspectiva hegemônica da ciência colonial, mais precisamente na sua vertente antropológica, como o caso do trabalho de Elmano da Cunha e Costa, que o antropólogo avaliou o trabalho como fruto de amadorismo e não alinhado com os modernos procedimentos de pesquisas etnográficas.¹⁴⁸

Além do exemplo que iniciou a discussão das relações entre a ciência colonial e o colonialismo desse período, podemos observar mais um caso interessante exemplo a partir da imagem a seguir.



Imagem 29: Páginas do livro escrito por Mendes Corrêa intitulado *Ultramar Português: Síntese de África* (1949)

A imagem 29 apresenta a comparação entre dois hospitais construídos no continente africano: o Hospital Central de Luanda e o Hospital principal do Estado em Bulawayo, Rodésia do Sul. Esta comparação se encontra em um livro encomendado, nos anos 1940, pelo então Ministro das Colônias Marcelo Caetano (1906 – 1980). Mendes Corrêa foi convidado para produzir uma coletânea científica sobre o Ultramar Português, mas não conseguiu realizar todo o empreendimento devido a sua morte em 1960. Porém produziu dois livros, sendo o primeiro apresentado enquanto uma “síntese da África”, como o próprio subtítulo apresenta. Nessa obra, há uma relação constante entre a “África com presença portuguesa” e a “África com os outros colonizadores”. Para reforçar ações do colonialismo português para o desenvolvimento civilizacional nessas localidades.¹⁴⁹ Nesse sentido, as fotografias são contrapostas nas páginas para se observar as semelhanças e estabelecer as comparações, principalmente quando se

¹⁴⁸ Cf. CASTELO, Cláudia, e MATEUS, Catarina. “*Etnografia Angolana*” (1935-1939): histórias da coleção fotográfica de Elmano Cunha e Costa. IN: VICENTE, Filipa Lowndes (Org.). **O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)**. Lisboa: Edições 70, 2014. pp. 85-106.

¹⁴⁹ CORRÊA, Mendes. **Ultramar português I: Síntese de África**. Lisboa: Agência Geral das Colônias, 1949.

relacionam a ações dos colonizadores europeus que contribuíram para o desenvolvimento civilizacional da África, como é o caso dos hospitais na imagem apresentada acima.

Mendes Corrêa, não apenas desenvolveu estudos e utilizou largamente imagens fotográficas nos seus trabalhos, mas as fotografias assumiam várias funções nos seus escritos, nas suas aulas, palestras e publicações encomendadas, assim como, também eram produzidas e usadas pelos seus discípulos e colaboradores nos diferentes trabalhos desenvolvidos sob sua orientação. Sendo assim, observa-se certo padrão no seu uso que poderia ser referenciada como uma ilustração ao texto, amplificando visualmente a informação escrita, criação de significados a partir da apresentação de evidências visuais, ou então, reunida ao final de relatórios promovendo uma narrativa visual dos trabalhos realizados pelos intelectuais sob sua orientação, ou por ele próprio.

Desse modo, associada às expedições de campo organizadas através da Junta das Missões Geográficas e Investigação Colonial e ao desenvolvimento dos estudos, catalogação dos dados coletados e organização dos relatórios realizados no Instituto de Antropologia, na Universidade do Porto, encontramos uma vasta produção fotográfica sob a orientação de Mendes Corrêa. Entretanto, no âmbito desse estudo foram separadas as Missões da Guiné (com duas campanhas entre 1946-1947), chefiada por Amílcar de Magalhães Mateus, e de Moçambique (com seis campanhas em 1936, 1937/38, 1945, 1946, 1948 e 1955/56), chefiada por Joaquim R. Santos Júnior, analisadas em diálogo à produção fotográfica governamental.¹⁵⁰

1.4 – O Museu Colonial e a monumentalização do colonialismo português

Os intelectuais portugueses associados ao projeto de uma ciência imperial, comungavam e colaboravam com o desenvolvimento e consolidação da ideologia do regime salazarista no plano científico. Seus trabalhos não estavam fora ou mesmo distante da mística imperial que marcava esse período. Pelo contrário, eles também

¹⁵⁰ Há trabalhos que abordam como esse campo científico atuou em Portugal e como a fotografia era utilizada nele. Cf. MATOS, Patrícia Ferraz de. *A fotografia na obra de Mendes Correia (1988-1960): Modos de representar, diferenciar e classificar da “antropologia colonial”*. IN: VICENTE, Filipa Lowndes (Org.). **O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)**. Lisboa: Edições 70, 2014. pp. 45- 66; ROQUE, Ana Cristina. *Missão Antropológica de Moçambique (1936-1956): a fotografia como instrumento de trabalho e propaganda*. VICENTE, Filipa Lowndes (Org.). **O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)**. Lisboa: Edições 70, 2014. pp. 107- 106; MARTINS, Ana Cristina. *Fotografias da Missão Antropológica e Etnológica da Guiné (1946-1947): entre a forma e o conteúdo*. VICENTE, Filipa Lowndes (Org.). **O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)**. Lisboa: Edições 70, 2014. pp. 117 – 140.

atuavam na construção da “cultura do império” que Omar Thomaz atenta, pois ajudavam na formação de um produto baseado em uma determinada ideologia e tradição do poder colonial lusitano que buscava traduzir o que o império deveria ser e de que forma deveria atuar nas suas terras, interferindo tanto na vida dos nativos, quanto condicionando a mentalidade e as ações do colono português¹⁵¹. Um exemplo dessa colaboração pode ser visto justamente na defesa da construção de um Museu Colonial Português defendido por Santos Júnior, mas que também foi o desejo de Henrique Galvão, em 1934 e 1940, e do Conde de Penha Garcia, um dos fundadores do Grêmio Português de Fotografia e ex-presidente da Sociedade de Geografia de Lisboa, no início do século XX.

O museu proposto por Santos Júnior seria tanto a materialização e monumentalização do império português na metrópole, símbolo da sua importância dentro da história da colonização europeia, quanto deveria assumir uma função pedagógica capaz de educar os portugueses para os desígnios do império que o pertenciam e demonstrar as possibilidades de imigração que existiam nos domínios africanos, principalmente Angola e Moçambique, como também deveria estar associado a um instituto científico colonial. Segundo o antropólogo

O Museu Colonial Português contribuiria para que aqueles que o visitassem, levassem uma certa ideia justa da extraordinária facilidade de instalação e adaptação do branco na grande maioria das regiões das nossas colônias, especialmente de Angola e de Moçambique, que, pela sua vastidão, são aquelas que carecem de maior número de portugueses da metrópole. [...] Em paralelo com o Museu Colonial Português existiria o Instituto Colonial, exclusivamente votado [sic] à investigação científica.¹⁵²

Nas diretrizes apontadas na conferência, o Museu estaria de acordo com a política salazarista de “resgate das almas” dos portugueses a partir de certa “lição do colonialismo”. Portanto, o espaço museológico não era apenas de contemplação dos visitantes, mas estaria também ao serviço do governo que almejava potencializar a imigração portuguesa para as colônias e não para outros países, como acontecia naquele período, criar os laços de pertencimento dos metropolitanos e os territórios sob a administração de Lisboa, além de estar em plena colaboração com o desenvolvimento e divulgação científica que seria realizada no Instituto Colonial. Uma proposta reafirmava

151 THOMAZ, Omar. “O bom povo português”: *usos e costumes D’Aquém e D’Além-mar*. In: **Mana**, 2001. P. 55-81.

152 SANTOS JÚNIOR, Joaquim R. **Museu Colonial: Comunicação apresentada no Congresso Colonial**. Lisboa, 1940.

novamente como os intelectuais estavam em colaboração ativa com o regime, impactando e conformando a “cultura do império” que marcou o período de consolidação do Estado Novo.

Santos Júnior já havia realizando duas missões antropológicas a Moçambique quando produziu essa conferência e reafirmava nela a necessidade de tornar público os avanços científicos que o grupo envolvido com a ciência colonial vinha desenvolvendo. A preocupação com a divulgação do conhecimento científico para um público mais amplo que o acadêmico esteve também presente na sua proposta de museu. Essa ideia não apenas reforçava a importância deles na disseminação do conhecimento colonial ao serviço do Estado Novo, mas também colocava em questão a política de financiamento e investimento nas investigações coloniais desempenhada pelo regime.

Para que dos progressos realizados no conhecimento científico dos nossos domínios ultramarinos não ficasse tendo notícia apenas uma minoria de pessoas mais cultas, a vulgarização far-se-ia em conferências públicas, em palestras rádio-difundidas, e, especialmente, por meio de um boletim a publicar e a distribuir largamente pelas bibliotecas públicas e pelos estabelecimentos de ensino técnico, secundário e superior.¹⁵³

As ações apontadas para divulgação do conhecimento científico já eram realizadas pela Escola Antropológica do Porto, principalmente através de conferências e participações em congressos. O próprio Mendes Corrêa já tinha um destaque no campo antropológico português desse período e possuía diversos contatos internacionais¹⁵⁴. Além dele, Santos Júnior também produziu conferências durante as campanhas de Moçambique para os administradores coloniais e habitantes das regiões estudadas¹⁵⁵ e publicou os seus primeiros relatórios das missões através da edição da Sociedade de Geografia de Lisboa, distribuindo-as para algumas bibliotecas públicas do país.¹⁵⁶

Ampliar a divulgação dos resultados das pesquisas já estava na pauta desses antropólogos, mas eles queriam que fosse uma atitude assegurada pelas instituições governamentais, inserindo principalmente essa prática como um princípio norteador da

¹⁵³ Idem.

¹⁵⁴ MATOS, Patrícia Ferraz de. *A vida e a obra do Professor Mendes Correia (1888-1960): articulações entre antropologia, nacionalismo e colonialismo em Portugal*. In: MARTINS, Ana Cristina (Orgs.). **Mendes Correia, 1888-1860: entre a ciência, a docência e a política**. Lisboa: ACD Editores, 2011. Pág. 9-35

¹⁵⁵ PEREIRA, Rui M. *Raça, sangue e robustez: Os paradigmas da Antropologia Física colonial portuguesa*. In: **Cadernos de estudos africanos**. Lisboa: FCSH/Universidade Nova de Lisboa, 2005. Pág. 209-241.

¹⁵⁶ Ainda hoje se podem encontrar exemplares dessas edições nas bibliotecas da Sociedade de Geografia de Lisboa, da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto e do Jardim Tropical.

instituição que seria o “grande Museu Português”, como o próprio afirmou durante a sua conferência no Congresso Colonial de 1940. Além disso, Santos Júnior enfatizava também a importância de desenvolver estudos sobre os africanos para que estes servissem ao desenvolvimento da obra colonizadora portuguesa, reconhecendo neles a necessidade de enquadrá-los na colonização promovida em África.

Há dúvidas acerca da utilização dos estudos desses antropólogos pelo regime salazarista, inclusive não há nenhuma evidência histórica que possa encaminhar para a comprovação da utilização. Porém, os diversos escritos que enfatizam as potencialidades dos trabalhos de antropologia física para o desenvolvimento das políticas indígenas aplicadas nas colônias, colocam, no mínimo, questões a serem pensadas. Afinal, a não existência de um documento oficial que comprove a utilização dos resultados científicos no desenvolvimento de ações coloniais foi um empecilho para que, não houvesse a utilização sem nenhuma referência, ou mesmo a existência do desejo desses intelectuais para que fossem usadas na elaboração de leis coloniais? Provavelmente não, pois como afirma Santos Júnior,

O negro, nunca é demais repetí-lo, é um elemento imprescindível e dificilmente substituível no desenvolvimento colonial. Há, portanto, que o estudar cuidadosamente, para sabermos com o que poderemos contar, e o que dele se pode humanamente exigir, uma vez conhecidas as suas características antropológicas, o seu tipo constitucional, a sua psicologia, os seus usos e costumes, muitas vezes tão diferentes de raça para raça e até de tribo para tribo.¹⁵⁷

Portanto, o reconhecimento da necessidade de enquadrar a população nativa na obra colonizadora era apresentado como um projeto de reconhecimento e controle do território colonial. Pois, somente com a investigação científica qualificadas poderia se identificar os meios para melhor explorar os recursos humanos disponíveis dentro do quadro colonial. A ciência colonial reafirmava sua importância colocando-se a serviço do desenvolvimento da política imperial, assegurando assim a continuidade do financiamento governamental.

No caso português, o Museu Colonial seria composto por objetos trazidos por exploradores, os quais, além de constituírem a matéria de fato para demonstrar a posse efetiva daqueles territórios, demonstrariam também a força do império português frente aos seus concorrentes estrangeiros, como afirma Roque.¹⁵⁸ Essa instituição não apenas

¹⁵⁷ SANTOS Júnior, op. cit.

¹⁵⁸ ROQUE, Ricardo. Op. Cit. 2001.

apresentariam as coleções de objetos ao público a fim de educa-lo para os desígnios do império, mas o seu complexo científico seria o espaço para se acumular, classificar e estudar sob os vários aspectos a riqueza das colônias.

Como destaca Roque, o desenvolvimento e consolidação institucional da antropologia enquanto uma ciência esteve intrinsecamente interligada à elaboração de museus e coleções de objetos coloniais.¹⁵⁹ Pois, os termos de concepção e anunciação (como *regional, folclórico, popular*) desempenharam ações de colecionamento estatizado e de encenação nacional por meio de dispositivos oficiais, como as exposições, que foram armazenados, na sua maioria, em museus do governo, ou não. Logo, suas coleções são peças chaves para pensar as redes sociais e as fronteiras simbólicas que estiveram inseridas os processos de formação do Estado, fornecendo bases para a criação de um sentimento de pertencimento a uma comunidade imaginada enquanto única, homogênea e nacional.¹⁶⁰

Há diversos casos de antropólogos contribuindo para a dominação colonial ou mesmo para a desestruturação de comunidades nativas.¹⁶¹ Desse modo, os antropólogos portugueses seguiam uma prática já realizada pelos seus congêneres em outros países, não conferindo novidade alguma dentro dos quadros da administração pública governamental. Entretanto, essa característica aponta para um possível intercâmbio internacional existente entre os intelectuais que lidavam com povos originários em territórios sob seu controle e influência. Esses estudos científicos também conferiam importância para o uso da fotografia no processo de mapeamento, documentação e coleta de dados para a investigação científica, além da identificação fotográfica dos nativos a partir de determinados protocolos compartilhados. Não é à toa que Santos Júnior também propõe a construção de uma reserva técnica no museu responsável pelo trabalho fotográfico.

Os serviços técnicos do Museu Colonial compreenderão as instalações de recepção, preparo, reparação e restauro, moldagem, classificação e etiquetagem. Haverá também uma instalação de serviços fotográficos tendo anexo o respectivo arquivo ou fototeca. A cada uma das secções compete a

¹⁵⁹ ROQUE, Ricardo. A circulação de histórias e coleções nos impérios coloniais. In: JERÓNIMO, Miguel Bandeira (Org.). **O império colonial em questão (Sec. XIX-XX): Poderes, saberes e instituições** (Coleção História e Sociedade). Lisboa: Edições 70, 2013. p. 455-485

¹⁶⁰ DIAS, Carla da Costa e LIMA, Antônio Carlos de Souza. *O Museu Nacional e a construção do patrimônio histórico nacional*. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, no. 34, 2012. p.199-222.

¹⁶¹ BLANCHETTE, Thaddeus G. **Cidadãos e selvagens: Antropologia e administração indígena nos Estados Unidos, 1870-1890**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

catalogação, organização das coleções, de exposição e de depósito, bem como o respectivo ficheiro e arquivo.¹⁶²

A preocupação com a fotografia nos estudos antropológicos exemplificada na passagem acima, não se encontra apenas por demonstrar como eles queriam ter em suas próprias instalações um serviço fotográfico especializado para a investigação científica, mas também está expressa no desejo da constituição de um arquivo fotográfico, onde essas fotografias pudessem ser identificadas, catalogadas, organizadas e depositadas para os seus usos futuros, ou seja, o controle efetivo dos arquivos fotográficos estava também no horizonte de produção intelectual, assim como nos aparatos governamental, exemplificado ao longo do capítulo. Portanto, um controle efetivo das imagens fotográficas que circulariam nas publicações coloniais promovidas pelo Museu era fundamental, tais quais os intelectuais sob a orientação de Mendes Corrêa realizava. Afinal a construção de um espaço semelhante esteve na prática da Escola Antropológica do Porto, tanto que havia toda uma organização e identificação da fotografia produzida e reunida pelos intelectuais, contendo a identificação, a produção de cópias para serem utilizadas nos trabalhos científicos e nos trabalhos de campo realizados pela JMGIC.

O controle dos arquivos fotográficos também está relacionado às tentativas de assegurar a evidência dentro de determinados parâmetros. Dito de outro modo, a fotografia também serviu para atribuir verdades a partir de descritores associados à imagem técnica em arquivos fotográficos, como destaca Sekula. Nessa perspectiva a fotografia era composta tanto por uma “verdade atribuída” (aquela presente nas informações que acompanhavam e davam sentidos nos arquivos), quanto era um signo de “verdade inscrita”, ou seja, era a partir dela que podiam reforçar aquilo que estava sendo dito. Logo, as fotografias eram mobilizadas para criar hierarquias sociais e morais atribuindo elas aos diferentes tipos humanos, que no estudo de Sekula são criminosos¹⁶³, mas podemos restabelecer elos com os habitantes do império colonial¹⁶⁴, afinal Francis Galton¹⁶⁵ e Alphonse Bertillon¹⁶⁶ também foram influências para a antropologia física portuguesa.¹⁶⁷

¹⁶² SANTOS JÚNIOR. Op. Cit. Base VI, p. 9

¹⁶³ SEKULLA, Allan. *The body and the archive*. In. BOLTON, Richard. **The contest of meaning**. MIT Press, 1992.

¹⁶⁴ Os capítulos 2 e 3 apresentam o desenvolvimento dessa ideia com as fotografias da *Série Científica* demonstrando como ocorre atribuição de valores para reforçar o que é dito, assim como para estabilizar uma imagem complexa.

¹⁶⁵ Francis Galton (1822-1911) é considerado o fundador da Eugenia. Galton era primo de Charles Darwin (1809-1882) e buscou desenvolver uma ciência, baseada em uma instrumentação matemática e biológica, capaz de identificar os melhores membros de uma sociedade, ou seja, aqueles portadores das

Portanto, mais do se imagina, a fotografia não possuía apenas um papel ilustrativo dentro dos trabalhos científico. A sua centralidade dentro da pesquisa científica era tamanha que a defesa da construção de um espaço específico para a produção, organização e exibição do material fotográfico produzido em âmbito científico esteve no horizonte dos planos desses intelectuais e foi defendido no plano de um Museu Colonial. Além de existir efetivamente nos espaços de desenvolvimento dos seus estudos científicos a partir da organização de um arquivo fotográfico que reunisse as imagens fotográficas para seus usos futuros, com uma catalogação e identificação específica.

Assim, semelhante às cartas do regime que apresentavam em seu final a expressão “A bem da Nação” criando um protocolo de construção da nação a partir das ações expressas na letra escrita e a identificação com uma ação unificadora. Essas pessoas se uniram em torno de um projeto colonial com diferentes ramificações e estiveram empenhadas a contribuir para o colonialismo deste período de diferentes formas, mas tendo no seu horizonte de expectativas o “bem da nação”. As suas diversas formas de inscrição nos eventos e ações governamentais com a temática colonial não excluíram a tentativa de desenvolver ações modernas de propaganda governamental, mais precisamente o desenvolvimento da imagem do Estado Novo associado às técnicas fotográficas e cinematográficas que outros governos também utilizavam, pontuando que a modernização do aparato governamental português foi promovida no momento de consolidação do regime salazarista.

Para, além dessa presença colaborativa, essas pessoas também agiram e promoveram suas ações calcadas em uma produção fotográfica capaz de educar fotograficamente uma população que estava trilhando os caminhos do salazarismo deste período, mais precisamente a “regeneração das suas almas” promovida pelo Estado Novo. A fotografia não era apenas usada e produzida nos anos 1930 e 1940 em

características mais desejadas e incentivar sua reprodução, assim como encontrar as características degenerativas de alguns indivíduos e impedir a sua reprodução. Para compreender melhor a proposta de Galton, veja: DEL CONT, Valdeir. *Francis Galton: eugenia e hereditariedade*. In: **Scientiae Studia**. São Paulo, Vol. 6, n. 2, 2008. P. 201-218.

¹⁶⁶ Alphonse Bertillon (1853-1914) foi um policial francês que fundou, em 1870, o primeiro laboratório de identificação criminal baseada nas medidas do corpo humano, colaborando, assim, para o desenvolvimento da antropometria judicial. Inclusive, Bertillon era amigo de Paul Broca e usou várias de suas ideias na criação de técnicas e instrumentos para medir características individuais.

¹⁶⁷ Um dos primeiros trabalhos de Mendes Corrêa foi sobre criminosos e utilizou os referenciais de Galton. Mas ele apresentava a figura do antropólogo-médico como um juiz social, responsável tanto pela prevenção, quanto um árbitro das coas regras biológicas e sociais. Cf. CORRÊA, Mendes. **Os Criminosos Portugueses**. Coimbra: F. França Amado Editor, 1914.

Portugal. Ela foi capaz de criar ambientes para sua celebração, exposição e debates, como o grande evento em comemoração ao seu centenário. Este buscou apresentar concursos de fotografias artísticas, expor os avanços que este meio estava promovendo nas ciências em Portugal, mapeou a presença desse suporte desde seu aparecimento no país até o seu centenário e reuniu as pessoas que atuavam fotograficamente em Portugal.

Historicamente, a fotografia alterou a condição ontológica do sujeito moderno promovendo uma nova relação entre este e o mundo social que o rodeava. A imagem fotográfica permitia a comunicação visual baseada em um estatuto realista que conferia não apenas um efeito de verdade ao vivido, mas também ampliava os referenciais da cultura visual com a explosão de imagens que o novo dispositivo possibilitava. Este processo de criação de uma experiência fotográfica, ou seja, a constituição de uma experiência social que só pode ocorrer por meio da fotografia, que sem a sua existência não seria capaz de ser realizada,¹⁶⁸ produziu não apenas um espaço para sua realização, mas sim uma variedade de ambientes para o seu consumo e agenciamento social, inclusive a formação de arquivos fotográficos.

A fotografia pública que ocupou os espaços públicos de construção de opinião e atingiu a própria constituição do imaginário social esteve presente durante todo o século XX em diferentes contextos e cenários.¹⁶⁹ No caso do Estado Novo não foi diferente. Embora os estudos sobre a ação da imagem fotográfica em Portugal durante o salazarismo ainda sejam poucos, a sua importância na constituição e propagação do governo salazarista vem sendo desenvolvido por alguns pesquisadores atualmente, principalmente com o tratamento e disponibilização desses acervos para pesquisadores interessados.¹⁷⁰ A importância desses estudos para a compreensão do papel desempenhado pela fotografia nesse período é enorme e atenta para um fato outrora pouco discutido dentro da constituição do Estado Novo: a centralidade da fotografia dentro do aparato governamental salazarista.

¹⁶⁸ MAUAD, Ana Maria. *Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas*. In: **Revista Maracanan, publicação dos docentes do PPGH-UERJ**, vol. 12, n.14, 2016. p. 33-48.

¹⁶⁹ MAUAD, Ana. Op. Cit. 2013.

¹⁷⁰ No ano de 2017 foi lançado um número especial da Revista “Comunicação Pública” sobre a Fotografia e a Propaganda no Estado Novo, que reuniu diversos estudos atuais sobre fotografia e a propaganda salazarista em diferentes espaços. Cf. *Comunicação Pública* [Online], Vol.12 nº 23 | 2017, posto online no dia 15 Dezembro 2017, consultado o 16 Março 2018. URL : <http://journals.openedition.org/cp/1426>. Com relação a fotografia em cenário colonial, há o livro organizado por Filipa Lowndes Vicente que traz tanto uma discussão teórico-metodológica dessa fonte, quanto artigos que apresentam as pesquisas desenvolvidas com a imagem fotográfica produzida em contexto colonial. Cf. VICENTE, Filipa Lowndes (ed.) **O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)**, Lisboa: Edições 70, 2014.

Filomena Serra atenta para o fato que não é possível compreender a máquina de propaganda do Estado Novo apenas pela ação de uma pessoa, António Ferro, e sua “política do espírito”, mesmo tendo sido ele estruturador de uma política moderna de propaganda que moveu uma equipe mais ou menos móvel em sua ação de estruturação dos braços do regime salazarista, inclusive com espaços para os fotógrafos profissionais, como Domingos Alvão, Álvaro de Azevedo, Mário Novais, Horácio Novais, entre outros, assim como amadores que colaboravam nas publicações do Serviço de Propaganda Nacional (SPN, 1933), depois renomeado para Serviço Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI, 1944).¹⁷¹

Portanto, verificar como a fotografia esteve presente na principal instituição de produção da propaganda governamental durante o período de estruturação dela instituído por António Ferro não é suficiente para apresentar a grande presença desse suporte na sociedade portuguesa. Pois, este não foi o único espaço de produção, tampouco aquele que reuniu as diferentes formas de constituição da experiência fotográfica durante o Estado Novo nos anos 1930 e 1940.

Como dito acima, esse período foi marcado pela constituição de uma comunidade que compartilhava os ideais e valores salazaristas, assim como era também a produtora da própria construção dessa ideologia. Este grupo não pode ser reduzido à ação do líder (António Salazar) ou mesmo a projeção de uma figura de destaque, como António Ferro. É necessário destacar como diferentes pessoas estão contribuindo para a construção desse projeto político que emergiu com Estado Novo e suas tensões políticas dentro da sua elaboração continuada. Pois um projeto político nunca está acabado e sempre sofre adaptações e ajustes relacionados ao cenário social que se inscreve. Portanto, reconhecer que há elementos compartilhados com esses indivíduos que atravessaram o período de consolidação do regime foi o meio utilizado para perceber as diferentes formas de inscrição desses sujeitos políticos na cena pública salazarista e sua inscrição nas fotografias.

Essa concepção possibilita destacar como a fotografia possuiu diferentes concepções nos espaços públicos de sua circulação e agenciamento, mas que mesmo distinto, não deixaram de contribuir para a elaboração e materialização do projeto político salazarista. Pois, o aprofundamento das relações entre os fotógrafos e o Estado Novo, como sinaliza Serra, foi distinto. Ocorreu através do fotojornalismo dos anos

¹⁷¹ SERRA, Filomena. *Introdução*. In: **Revista Comunicação Pública [Online]**, Vol.12 n° 23, 2017. Disponível em <http://journals.openedition.org/cp/1961>, consultado em 16 Março 2018.

1930 e 1940 que asseguravam um circuito social das imagens fotográfica; dos salões de fotoclubes que reuniam amadores e inscreviam Portugal num circuito internacional da fotografia artística; da promoção de exposições individuais de fotografia; do estímulo às artes gráficas, subsidiando revistas e álbuns; ou então, do uso em grande escala das fotografias nas exposições nacionais e internacionais, assim como veículo de propaganda das grandes obras públicas realizadas nas antigas metrópole e colônias¹⁷².

Portanto, a comunicação visual, especialmente fotográfica, tomou um espaço central no desenvolvimento da política de modernização dos aparatos de difusão da propaganda governamental promovida pelo Estado Novo, como também foi mobilizada para diminuir a importância do setor que criticava a política no período republicano: a ilustração. Deste modo, assegurar um espaço para a circulação de imagens fotográficas que estivessem de acordo com os parâmetros e desejos do governo, assim como incorporar fotógrafos na construção dos discursos visuais, não esteve fora desse processo. Aos poucos a política salazarista ganhava a visualidade desejada e se inscrevia na cultura visual existente no país, promovendo capilaridade social dos seus ideais e valores, além de educar fotograficamente uma população em potencial para agir em diferentes frentes do governo. Portanto, o próximo capítulo se propõe justamente apresentar como essa centralidade esteve inscrita na formação de arquivos fotográficos, mais precisamente aqueles classificados como coloniais, como também na produção das hierarquias raciais e morais do Império Colonial Português.

¹⁷² SERRA, Filomena. Op. Cit. 2017.

Capítulo 2 - Um Império Fotográfico: Fotografia pública, poder e intelectuais.



Imagem 30: No Palácio de Cristal: 1ª Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [exaltação patriótica: Rosinha].
PT/AMP/F-ALB/13(58).

A imagem 30 faz parte de um conjunto de fotografias da Exposição Colonial Portuguesa de 1934 que se encontra no Arquivo Municipal do Porto. Essas imagens fotográficas, em sua maioria, não apresentam a autoria do fotógrafo, nem informações sobre a sua forma de aquisição pela instituição. Além disso, como o material foi digitalizado e está disponível online para acesso, o arquivo não permite a consulta ao objeto material em si, pois, em sua concepção, a digitalização da face visual da fotografia já seria o bastante para o pesquisador interessado. Essa breve descrição da situação da fotografia nos arquivos coloca alguns pontos que merecem ser destacados: Por que essa imagem fotográfica foi produzida? Qual foi o seu circuito até a sua deposição no arquivo? Quem foi o fotógrafo responsável por esse registro?

Esses aspectos dialogam com problemas presentes na consulta ao conjunto fotográfico que esta imagem pertence, pois, além da instituição arquivista não pensar a fotografia como um objeto material dotado de vestígios históricos, as informações disponíveis online não ajudam a pensar como essa imagem fotográfica foi consumida

publicamente, quais marcas do seu circuito social estão presentes no seu suporte, quais foram as formas pensadas e usadas para ver essa fotografia e quais fotografias dialogavam com essa cena fotográfica nos lugares que foi publicada, exposta e consumida socialmente, inclusive no próprio arquivo. Já que tanto o verso da fotografia não foi digitalizado, quanto não há nem mesmo alguma informação de como a fotografia se encontra arquivada.

Por outro lado, o arquivo também é uma forma de consumir essa fotografia. Ele é um espaço que institui um valor histórico (no caso importante para a história municipal) para aquele objeto salvaguardado na instituição e não descartado, ou mesmo doado para outro lugar. Portanto é fundamental saber também se esta imagem interage com um fundo, uma coleção ou uma série temática. Afinal, esta organização confere também um significado para a pessoa que consulta tal material e nesse ato produz uma interpretação para a cena fotografada, a qual pode ser múltipla, já que a própria imagem fotográfica é uma fonte polissêmica. Logo, saber quais são as informações e os recursos disponíveis na consulta para apresentar a imagem técnica hoje são fundamentais para projetar algumas interpretações que ela pode desencadear. Como não há, realizaremos uma apresentação suscita a partir da pesquisa nas fontes da época.

A imagem 30 é de autoria de Francisco Viana, fotógrafo português, que documentou a Exposição Colonial Portuguesa para a revista *Civilização*,¹⁷³ periódico mensal que produziu uma cobertura especial sobre o certame em junho de 1934 (mês de inauguração do evento). A capa dessa revista (imagem 24) apresentava uma jovem guineense com o dorso desnudo e as mãos na cabeça, induzindo tanto uma posição erótica e sensual, quanto disposta a ser dominada por alguém. Esta jovem, chamada de Rosinha, foi uma das figuras mais registradas fotograficamente durante os meses que decorreu a Exposição e envolvida em casos de abuso sexual pelos visitantes. Suas fotografias circularam em diferentes suportes visuais, matérias jornalísticas e conversas cotidianas que abordavam a beleza da jovem exposta nos jardins do Palácio de Cristal.¹⁷⁴

A jovem segurando a bandeira portuguesa, na imagem 30, é a Rosinha. Atrás dela, está o “Monumento ao esforço colonizador português”, uma estátua composta em sua

¹⁷³ O periódico tinha serviço de assinatura para além de Portugal continental. Havia entrega para as ilhas portuguesas do Atlântico, as colônias portuguesas, o Brasil e o Estrangeiro (a Espanha é a única que aparece denominada e com o preço estabelecido diferente nas propostas de assinatura).

¹⁷⁴ O semanário humorístico *Maria Rita* apresenta algumas ilustrações de Rosinha e de outros expostos, além de mencionar que havia muitos comentários sobre a beleza da jovem exposta nos jardins do Palácio de Cristal.

base por seis esculturas de figuras que consideram dever o esforço colonizador – a mulher, o militar, o missionário, o comerciante, o agricultor e o médico – a qual se encontrava logo na entrada do jardim do Palácio de Cristal durante o certame.¹⁷⁵ Esta imagem tentava sintetizar determinada leitura do Império Colonial Português em uma única fotografia: apresentar os nativos sob a tutela da nação portuguesa, a mesma que tinha no seu espaço de experiência uma gama de colonizadores que colaboraram e construíram aquele imenso império pluricontinental. Portanto, passado, presente e futuro se combinavam numa fotografia que circularia no periódico em questão.

Essa fotografia foi editada (foi produzido um corte na fotografia de modo a dar mais destaque a Rosinha e seus seios, tornando-a mais próxima do leitor, ou mesmo atraí-lo sexualmente) para ser publicada em uma página inteira da matéria produzida pela revista *Civilização* para divulgar a Exposição Colonial de 1934. A imagem fotográfica abriu a matéria do periódico com a seguinte legenda: “Negra muito embora, portuguesa de lei, – ei-la empunhando a bandeira verde-rubra que domina todo o Império”.¹⁷⁶ Com essa cena e a legenda iniciava-se uma narrativa visual produzida por Francisco Viana para a revista, a qual buscava apresentar fotograficamente as seções da exposição, as curiosidades presente no evento, assim como as pessoas ali exposta de modo a promover a “lição do colonialismo” e a construção de um Portugal nação que passava também por possuir as colônias.

Por esse motivo, a fotografia sintetizava fotograficamente a ideia de um império historicamente uno, homogêneo (apesar da sua diversidade pluricontinental) e controlado. Ao colocar em segundo plano o “Monumento ao esforço colonizador português” buscou-se recuperar a ideia da antiguidade do Império Colonial Português, registrada na sua “essência histórica portuguesa” presente no *Ato Colonial*, e a construção pautada na atuação e colaboração de uma série de pessoas que eram lembradas e celebradas enquanto um elemento que se assentava a justificativa da dominação colonial de então. Tanto que a sua referência fora do foco fotográfico, dimensiona justamente para uma presença histórica que se apresentava no horizonte de ações dos colonizadores contemporâneos, os quais se inspiraram nas experiências pretéritas para continuarem a “obra de edificação do Império Colonial Português”.

¹⁷⁵ A autoria da estátua é de Sousa Caldas e se encontra atualmente na zona da Foz, no Porto.

¹⁷⁶ Revista *Civilização*: Exposição Colonial Portuguesa 1934. Porto: Tipografias Sequeira, Limitada e Domingos de Oliveira, N° 69, junho de 1934. P. 32.

A bandeira se encontra justamente no foco fotográfico, junto com Rosinha. Ambas em diálogo apontam para a “unidade”, “integridade” e “glória” que se encontravam no Império Colonial Português. A posição de Rosinha segurando a bandeira portuguesa de forma a envolvê-la projeta tanto a ideia de incorporação dos nativos nesse projeto colonial sob o domínio português, quanto à identificação dessas populações com os colonizadores. Os elementos presentes nesse espaço fotográfico constroem a ideia de existência de diferentes sujeitos dentro da nação portuguesa, os quais não se restringem ao espaço metropolitano, mas também ao espaço colonial, já que nação e império colonial são vistos como um só, como visto no capítulo anterior e afirmado pelo ministro das colônias do período, Armindo Monteiro:

A Nação é a mesma em todas as partes do Mundo. Filhos da mesma grei, vindos da mesma história, cobertos pela mesma bandeira, prosseguindo um mesmo ideal colectivo, nenhuns antagonismos nos podem separar. Nas horas do perigo ou da desgraça, as forças de todos constituem uma só força – que é Portugal.¹⁷⁷

Produzir esse registro fotográfico estava nos horizontes de ações de Francisco Viana, visto que outras duas imagens fotográficas (as imagens 31 e 32) com essa mesma temática também foram realizadas pelo fotógrafo: uma tendo um homem na mesma posição de Rosinha, mas olhando para fora do plano fotográfico e não para a câmera fotográfica (como faz a jovem), empunhando a bandeira pelo mastro e a bandeira sendo esticada por uma mão atrás, que provavelmente deve ser a mão de Rosinha. Esta fotografia, inclusive, possui a assinatura do fotógrafo, o que indica que, provavelmente, teve um circuito social. A outra tendo esse mesmo homem, olhando para o horizonte, enquanto segura o mastro da bandeira nacional e Rosinha atrás dele, segurando a bandeira de modo a deixá-la esticada, indicando certa posição feminina subalterna dentro da construção imperial e do próprio império colonial. Entretanto, essas imagens não foram publicadas na revista, tendo seu circuito social composto por outros trânsitos até se encontrarem hoje no Arquivo Municipal do Porto.

¹⁷⁷ MONTEIRO, Armindo. *Diretrizes duma política ultramarina*. In: **Boletim Geral das Colónias**. Portugal: Agência Geral das Colónias, Vol. IX nº 97 [Número especial dedicado à Conferência dos Governadores Coloniais], 1933. P. 11-33.



Imagem 31: No Palácio de Cristal: 1ª Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [exaltação patriótica]. PT/AMP/F-ALB/13(40).



Imagem 32: No Palácio de Cristal: 1ª Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [exaltação patriótica]. PT/AMP/F-ALB/13(1).

Deste modo, surge a questão: Por que a fotografia de Rosinha foi selecionada para a matéria da revista *Civilização*? Qual era o papel da fotografia dentro da política colonial dos anos 1930 e 1940? O que as fotografias produzidas, mas não publicadas, podem indicar sobre esse império fotográfico criado a partir daquelas que circulavam? Essas questões levantadas com essas três imagens fotográficas norteiam o argumento do capítulo. Pois, identificamos que o cenário conduzia a produção de uma espécie de “díptico fotográfico”, no qual a fotografia não existia sozinha e isolada no mundo que a rodeava, muito menos, era apenas uma ilustração da ação governamental, da atividade científica ou de um evento público, mas ela instituía junto com outros elementos a própria experiência colonial nos espaços de consumo.

Portanto, a cadeia de produção, seleção e consumo da imagem fotográfica reunia elementos duplos, principalmente na imagem técnica que se apresenta publicamente e aquela que se reserva ao espaço do arquivo ou da administração governamental. Pois, embora elas sejam produzidas para a promoção de uma ação colonial, nem sempre sua utilização se deu imediatamente ou mesmo com os objetivos previamente selecionados, sendo necessários alguns ajustes para estabilizar os conflitos presentes na imagem visual. Esse díptico metafórico esteve presente também na seleção da fotografia que abriu o capítulo e as outras que se reservaram ao arquivo. Afinal, o circuito social da imagem fotográfica sob o salazarismo dos anos 1930 e 1940 estava inserido na instituição das comunidades imaginadas¹⁷⁸ e na promoção da imaginação geográfica¹⁷⁹ do Império Colonial Português, tão necessárias para criar os vínculos entre os metropolitanos e os territórios sob o controle de Lisboa.

Nesse sentido, a proposta do presente capítulo consiste em reconhecer como a partir de alguns circuitos fotográficos se formou esse espaço público visual consumido e experimentado fotograficamente. Embora eles não tenham utilizados os mesmos mecanismos para fixar as diferenças e expressá-las visualmente, recorreram às fotografias para promover formas de imaginar as pessoas que habitavam, construíam e colaboravam hierarquicamente para o desenvolvimento do império colonial lusitano, assim como os lugares desse império pluricontinental.

¹⁷⁸ ANDERSON, B. Op. Cit. 2008.

¹⁷⁹ SCHWARTZ, Joan M. and RYAN, James R. Op. Cit. 2006.

2.1 – Aspectos do Império Fotográfico: Dípticos fotográficos e os seus circuitos sociais.



Imagem 33: Casal enviado para a exposição do Mundo Português pela Companhia de Moçambique, 1940.



Imagem 34: Casal enviado para a exposição do Mundo Português pela Companhia de Moçambique, 1940.



Imagem 35: Casal, junto dos filhos, enviado para a exposição do Mundo Português pela Companhia de Moçambique, 1940.



Imagem 36: Casal, junto dos filhos, enviado para a exposição do Mundo Português pela Companhia de Moçambique, 1940.

As quatro fotografias em tela¹⁸⁰ originalmente integraram um relatório da Companhia de Moçambique com informações referentes aos nativos sob a administração da empresa majestática que foram enviados para a Exposição do Mundo Português de 1940. Os quatro retratos eram utilizados como identificação das diferentes “etnias” enviadas para a representação. Junto com informações de cada casal, havia também a identificação dos artífices (torneiro, ourives e tecelão) enviados¹⁸¹ e os modos que foram acordados os serviços dessas pessoas durante os meses do evento. Logo, tanto o relatório, quanto as fotografias tinham um objetivo de controle das atividades desempenhadas e apresentação dos acordos estabelecidos para a realização do certame.

As fotografias acima seguem a tradição do retrato fotográfico, na qual os indivíduos são colocados de frente para serem fotografados de forma a apresentarem suas características físicas para serem identificados pelo observador. Neste caso específico, a postura do corpo ereto e parado de modo a possibilitar a observação dos membros, tronco e face das pessoas é observada, assim como os sapatos presente em alguns e as roupas usadas por eles, o que indicariam a relação entre os nativos enviados e o mundo colonial. Já que não são negras e negros que teriam pouco tempo de presença nesse mundo colonial, tampouco as suas vestimentas se assemelham aquelas usadas pelos “indígenas” que habitariam os sertões de Moçambique. Embora tenha sido usada essa nomenclatura para identifica-los no relatório.

Como tive a honra de comunicar a V. Ex^a. pelo meu telegrama nº 44 de 24 de abril, seguiram 18 indígenas, sendo: [...]

3 casais: [realce do autor]

Um deles, Magona e sua mulher Manózi ou Monêzi, da circunscrição do Buzi (o 2º a que se refere a resenha etnográfica elaborada pelo Director dos Negócios Indígenas) representa a sub-raça dos tongas, grupo dos machangas ou machanganes, um dos mais laboriosos e – digamos – dos mais civilizados do Território, pelo maior contacto que tem com a sua população europeia. Fala a língua machangane ou chichangane por sua vez com vários dialectos. Os outros dois, (o 1º e o 3º, mencionados na resenha etnográfica do Director dos Negócios Indígenas) são compostos de: Nessembo Manhauro e sua mulher Jaidica, da Circunscrição de Sofala, representando o grupo ou tribu dos vanhais, chamados de sotigo reino Nonomotapa e falam, como o casal anterior, a língua de machangane ou chichangane que é como a língua franca do litoral, mas tem, como se disse, vários dialectos.

¹⁸⁰ As imagens fotográficas se encontram em um involucro no Arquivo Nacional da Torre do Tombo com 4 cópias de cada, sendo as cópias com maiores contraste e exposição durante a revelação. Sinal que indica um interesse diferenciado para as fotografias, as quais necessitaram de diferentes testes para conseguir o resultado desejado. Fonte: PT/TT/ CMZ-AF-GT/E/27/9. Companhia de Moçambique, cp.15, nº de ordem 3054.

¹⁸¹ Não foram encontradas fotografias desses artífices.

Jacenau e sua mulher Marta, da Circunscção de Chimoio, representando o grupo ou tribo dos matéuês ou matêves também da sub-raça dos mocaranges mas descendentes dos habitantes do antigo reino de Quiteve. Falam a língua de chiteve ou chitêuè, mais propriamente um dialecto da linguagem da região.¹⁸²

A série segue a numeração exposta no verso de cada fotografia, a qual faz referência à “resenha etnográfica do Diretor dos Negócios Indígenas”. Entretanto, apenas as duas primeiras são referentes ao documento mesmo, as duas últimas não tem nenhum dado que comprove sua veiculação com o registro documental, embora façam parte deste conjunto de 16 fotografias (cada fotografia tem três cópias suas super-expostas durante o processo de revelação, o que faz com que sejam apagadas algumas marcas visíveis, assim como reforçado o contraste da imagem, colocando os indivíduos mais escuros). A imagem 35 apresenta ainda uma data dentro do período de realização do evento (11 de novembro de 1940), junto com os nomes de Caetano e de Francisca, acompanhado de Manteira (chupaula). A imagem 36 só apresenta o número 4, que nem existe no documento. Logo, podemos também sugerir que essas imagens fotográficas podem ter sido produzidas durante a Exposição de forma a identificar fotograficamente as representações da Companhia de Moçambique presente no certame.

De qualquer modo, o seu caráter administrativo é reforçado principalmente por não haver um “cenário colonial” que promova a sua condição de nativo. Embora as expressões e marcas do corpo estejam presentes, vide os sinais do rosto da mulher na imagem 33. Portanto, havia demandas diferentes dentro dessa produção fotográfica que promoviam circuitos sociais diferentes para essas fotografias, pois nem todos tiveram uma vida na cena pública. Enquanto algumas ocupavam os relatórios e documentos administrativos com os quais somente os administradores tinham contato (como essas da série acima), outras eram designadas para o espaço dos arquivos, com uma identificação e catalogadas, esperando seu chamado público.

Vale sinalizar que empresas majestáticas são pouco abordadas no colonialismo português, mesmo havendo a sua existência, como a Companhia de Moçambique. Ela possuía um contrato com o Estado Português de administração e controle dos territórios de Manica e Sofala, os quais chegaram ao fim no prazo contratual em 1941. Logo, a presença da empresa nesse evento e, em outros, também pode ser visto como uma forma de propor a renovação do contrato a partir da demonstração pública de seus esforços em torno da promoção da civilização nas localidades sob sua administração. No entanto,

¹⁸² Companhia de Moçambique, nº de ordem 2166, nº 370-AH1. pág. 2-3. PT/TT/CMZ-ADGL/H-F-A/001/0008/1

esse objetivo entrava em conflito com um dos slogans do Estado Novo: a nacionalização do território colonial; ou seja, as ações desempenhadas no império deveriam ser feitas pelo governo e não por terceiros. Entretanto, essa ideia não foi mobilizada para impedir a permanência dos direitos de prospecção e exploração das jazidas de Diamantes da Companhia de Diamantes de Angola (DIAMANG)¹⁸³ na região de Lunda, Noroeste de Angola. Pelo contrário, a empresa continuou administrando a região e chegou a ser chamada de um “Estado dentro do Estado” pelos seus críticos, em 1955, devido aos poderes concedidos à empresa.¹⁸⁴

Portanto, havia alguns interesses da empresa na participação desse evento que as fotografias de controle administrativo também deveriam promover visualmente. Afinal não era só colaborar com o certame promovido pelo Estado Novo ou mesmo realizar a sua própria propaganda durante os meses de exposição, mas sim reforçar a necessidade de renovação do contrato com o governo demonstrando que o trabalho, embora iniciado, não estava concluído. Pois, mesmo com os nativos usando roupas e exercendo trabalhos (elementos considerados civilizados), eles não haviam aprendido o português, logo não eram ainda “assimilados”.

Além disso, essas fotografias dos relatórios da Companhia de Moçambique são importantes tanto por apresentarem os nomes dos indivíduos fotografados e dados para sua identificação enquanto um sujeito histórico (numa análise social comprometida em pensar a agência desses indivíduos), quanto por demonstrar as condições de envio desses nativos para as exposições e sua transformação em um indivíduo exótico que a sociedade portuguesa queria consumir nas exposições.¹⁸⁵ Em outras palavras, havia uma série de interesses e negociações desiguais entre os organizadores dos certames e os nativos expostos para a efetivação do evento, mas a sua apresentação pública estava basicamente voltada para alimentar um desejo dos visitantes, principalmente aqueles interessados em observar os hábitos e costumes dos indígenas. Nesse sentido, o controle das imagens fotográficas era importante dentro dessa sociedade que produzia e consumia imagens visuais do seu império colonial. Pois, muitos nativos fotografados durante os eventos eram uma personagem inventada para esse momento. Logo, suas imagens fotográficas ganhavam o circuito social público justamente por dialogarem,

¹⁸³ Há um rico material fotográfico e fonográfico do setor de Serviços Culturais da DIAMANG no Museu Antropológico da Universidade de Coimbra. Esse acervo se encontra digitalizado e online: <http://www.diamangdigital.net/> acessado em 05 de dezembro de 2018.

¹⁸⁴ LÉONARD, Yvés. Op. Cit. 1998

¹⁸⁵ No próximo capítulo, será desenvolvido melhor como acontece a construção de uma personagem nos suportes visuais das exposições portuguesas.

impactarem e formarem essa visualidade hegemônica que apresenta o “outro fotográfico” com características e atitudes facilmente observáveis que demarcam sua inferioridade e a sua própria condição racial.

Pois, como aponta Achille Mbembe, o signo que chamamos de “negro” e o lugar que denominamos “África” não são visto como um nome comum, muito menos um nome próprio, mas sim indícios de “ausência de obra”. Esses indícios de inferioridade nunca foram ideias congeladas e estáticas, pelo contrário, sua adaptação e metamorfose ao longo do período histórico apontam para como a raça esteve inserida numa ampla rede de imagens do saber, modelos de exploração e depredação, paradigmas de submissão e modalidades de sua superação, além da constituição de um complexo psiconírico,¹⁸⁶ que demonstram a importância de conhecer como esse conceito foi mobilizado e utilizado nas experiências históricas, principalmente quando se observa seu impacto na produção e circulação da imagem fotográfica.

Portanto, o “díptico fotográfico”, neste cenário histórico, atuava na construção visual desse sujeito racializado que deveria ser consumida e compartilhada pelas diferentes partes constituintes do Império Colonial Português (metrópole e colônia). Claro que de modos distintos, pois, enquanto a *Série Imperial* estava, majoritariamente, voltada para a produção de certa homogeneidade entorno dos habitantes dos territórios do império, ou seja, demarcando as hierarquias raciais (indígenas, assimilado e cidadão), a *Série Científica* estava criando e estabelecendo cientificamente as “etnias” que integravam o império colonial. Nesse sentido era fundamental controlar os circuitos sociais das imagens fotográficas para que a construção da evidência visual não fosse contestada, abalada ou confrontada com imagens dissonantes do argumento inventado para a ação colonial. Logo, a circulação em diferentes suportes e mídias, estava em total consonância com os estereótipos estabelecidos para aquela figura dentro do quadro administrativo, científico ou mesmo da própria propaganda imperial existente então.

Assim, as imagens fotográficas expressavam também o império que se desejava expor publicamente, o qual o controle visual das fotografias (que retratavam cenas de suas partes territoriais, gentes e acontecimentos) se tornava de extrema importância para o sucesso dessa construção fotográfica imperial. Principalmente para a capilarização dos protocolos de identificação dos “indígenas” e “assimilados” que habitavam o território colonial, junto com os colonos portugueses e estrangeiros que também habitavam essas

¹⁸⁶ MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2013.

partes. Pois, se um referencial racial estipulava as bases para essa classificação, a fotografia assumia um papel fundamental na ampliação e difusão dessas ideias para a população metropolitana e colonial, a qual passava também a reconhecer um “indígena” a partir de determinados signos que o identificariam e classificariam nessa condição.

Vale ressaltar que, embora houvesse uma série de protocolos para um nativo ser identificado como “indígena” ou “assimilado” presente nos códigos da lei colonial, essas informações não eram compartilhadas por todos os habitantes do império colonial e muitas vezes a identificação de alguém enquanto “indígena” se dava justamente pelos “costumes e modos típico dos nativos”. Portanto, era necessário promover uma metamorfose dos nativos que chegavam para as exposições, transformando-os em uma personagem de acordo com os desejos dos frequentadores dos eventos. Um processo observado nos documentos dos organizadores que ficaram sob a custódia dos arquivos governamentais, enquanto a imagem visual divulgada para a população era a imagem fotográfica do nativo na exposição, geralmente próximo ao cenário que o identificasse enquanto um sujeito racializado que precisava ser colonizado e educado de acordo com os parâmetros de civilização do metropolitano, já que era um indivíduo inferior.

O enquadramento da imagem de um sujeito racializado não foi uma invenção do Estado Novo. Pelo contrário, já em 1926, havia o *Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas de Angola e Moçambique*, que instituiu o regime do indigenato e controlava os nativos das maiores colônias portuguesas, instituindo “identidades raciais” para essas pessoas. Em 1927, essas disposições foram estendidas à Guiné e aos territórios das Companhias de Moçambique e Niassa, e, em 1946, a São Tomé e Príncipe e Timor¹⁸⁷. Nesse documento, a identificação de habitante da colônia enquanto “indígenas” era definida como “os indivíduos de raça negra ou dela descendentes que, pela sua ilustração e costumes, se não distingam do comum daquela raça”. O nativo recebia esse estatuto a partir dos governos coloniais, responsáveis por essa ação de nomeação e catalogação da população colonial.¹⁸⁸

Assim, o Império Colonial possuía também hierarquias de cidadania dentro do quadro dos membros que o constituíam, já que sua ocupação colonial desproporcional necessitava também de mecanismo de inclusão diferenciada de alguns nativos e estatuto diferenciado entre as colônias para que essas também colaborassem com a

¹⁸⁷ Este documento foi revisto, em 1954, devido a críticas do movimento anticolonialista e passou a denominar *Estatuto dos indígenas das províncias da Guiné, Angola e Moçambique*.

¹⁸⁸ Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas de Angola, Moçambique e Guiné.

administração colonial. Podemos apontar tanto para a não existência dessa norma nas colônias de Cabo Verde, Estado da Índia e Macau, ou ainda para o nível de “assimilado”, o qual o colonizado obtinha a partir de determinadas condições mínimas:

1.^a— ter abandonado inteiramente os usos e costumes da raça negra; 2.^a — falar, ler e escrever correntemente a língua portuguesa; 3.^a— adotar a monogamia; e 4.^a— exercer profissão, arte ou ofício compatível com a civilização europeia, ou ter rendimentos obtidos por meios lícitos que sejam suficientes para prover aos seus alimentos, compreendendo sustento, habitação, vestuário, para si e sua família.¹⁸⁹

Esses elementos apontados para caracterizar o indivíduo colonizado enquanto um “assimilado” são mobilizados pelos administradores da Companhia de Moçambique para identificarem os casais (uma categoria Ocidental) como “indígenas”. Pois, embora eles tenham abandonado os “costumes e hábitos dos negros” de não se vestirem iguais aos europeus, eles não possuíam o domínio da língua portuguesa, outra característica fundamental para a categoria de “assimilado”. Além disso, destaca-se também dentro desse quadro de condições como havia uma noção retilínea, uniforme e evolutiva do processo de colonização dos colonizados, os quais deveriam desempenhar “etapas de desenvolvimento” fundamentais para se tornarem uma “imagem europeia”¹⁹⁰.

Não é qualquer “imagem europeia”, pois do mesmo modo que se regulava a “imagem do nativo”, a ideia de europeu também era controlada e produzida dentro desse quadro colonial. Afinal se havia o “atrasado”, a sua oposição materializada na figura do “moderno” também deveria existir para formar o paradoxo constitutivo dessa experiência. Logo, as bases para a produção de um sujeito racializado não se restringiam apenas as populações nativas dos territórios coloniais, mas também aos habitantes da metrópole e os brancos que habitavam as colônias. Claro que os metropolitanos figuravam como uma “essência nacional”, mas nem por isso também deixavam de apresentar e mobilizar os diferentes “usos e costumes” dentro dos registros fotográficos para marcarem as alteridades entre as comunidades que integram o império, assim como reforçar a sua condição diferenciada dentro dessa organização política.

Enquanto uma sociedade católica e com fortes relações com a igreja católica (vale se atentar para a assinatura da Concordata em 1940 entre o Estado Novo e a Igreja), Portugal possuía uma peculiaridade na definição dessas diferenças entre os

¹⁸⁹ OSÓRIO, João de Castro, e RODRIGUES, João F. *Integração dos actuais régulos na obra administrativa nas colónias de Angola e Moçambique*. In: **Congressos do Mundo Português**. Congresso Colonial, t. 2, II secção, 1940. pp. 543-561.

¹⁹⁰ FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

indivíduos que a integravam. Pois, diferente dos escritos sagrados que pregam o amor e o respeito ao próximo, a instituição religiosa mobilizou diversas práticas discriminatórias associadas ao preconceito quanto à “ascendência étnica” em diferentes momentos históricos e nesse período o mesmo não esteve ausente. Vale observar que a presença católica no ultramar era demarcada e valorizada pelo regime, assim como não havia uma crítica católica de destaque contra a presença colonial.

Em sua origem, essa doutrina religiosa pregava um universalismo de todos os povos do mundo, sem qualquer discriminação de origem, comportamento ou credo a partir do momento que se convertessem na nova crença e se tornasse um indivíduo cristão. No entanto, essa posição universalista da igreja cristã sofreu uma metamorfose durante a Idade Média, segundo o historiador Francisco Bethencourt, mais especificamente no desenvolvimento acadêmico do século XIII, com destaque para os trabalhos de Tomás de Aquino. Estes trabalhos começaram a integrar a noção romana de lei natural na teoria jurídica, pondo, deste modo, o *Homo naturalis* não cristão ao mesmo nível do *Homo renatus* cristão, excluindo, assim, a humanidade de qualquer base “cristológica” (o ser humano entendido a partir da conversão à fé católica) e passando a acentuar nessa construção discursiva filosófica, o raciocínio e o comportamento comuns dos seres humanos como base essencial da *humanitas*.¹⁹¹ Logo, não mais a conversão religiosa integralizava o indivíduo na humanidade, mas sim aquelas características mensuráveis na observação, ou seja, não bastava mais se tornar um cristão para integralizar a Cristandade Europeia, era necessário também conjugar características e comportamentos tidos como de um cristão, os quais estavam a todo o momento em observação pelas instituições católicas criadas a partir de 1235, como o Tribunal da Inquisição.

Claro que, embora essa mudança tenha acontecido na religião, essa *humanitas* definida a partir do comportamento e do raciocínio não deixou de fazer parte de uma tradição filosófica Ocidental, principalmente no momento que o dogma religioso passou a ser questionado e problematizado. Nesse sentido, a análise de Denise Ferreira da Silva sobre a produção da *humanitas* universal dentro da construção da *episteme* moderna e a banalização da violência para aqueles que não integravam esse grupo circunscrito é fundamental para pensar como ocorreu esse processo que impactou as formas de

¹⁹¹ BETHENCOURT, Francisco. **Racismos: Das Cruzadas ao século XX**. Lisboa: Temas e Debates – Círculos de Leitores, 2015.

identificar e conhecer o outro, assim como a *episteme moderna* promoveu um projeto racial que foi incorporado pelo colonialismo moderno e sua justificativa racional.

Em seu trabalho, a filósofa realiza um percurso profundo nos autores iluministas e nos impactos de suas ideias no cenário da emergência das ciências humanas. Apresentando todo um rearranjo promovido pelo pensamento moderno neste cenário, aponta como esse processo permitiu a construção de uma “ciência da ordem” com a aplicação de duas estratégias para a produção da racialidade apropriada aos relatos da existência humana das ciências sociais emergentes. Em sua visão, essas duas ações atuaram da seguinte forma: 1) Primeiro, utilizando a mediação para criar uma unidade comum que designada permitiria a atribuição de igualdade e desigualdade às coisas do mundo; 2) Para depois ordená-la, no qual a enumeração dessas diferenças permitiria a demarcação das identidades e a concepção delas na tabela de classificação. Logo, a ordenação poderia colocar a universalidade no domínio das coisas observáveis simples e complexas, promovendo uma “universalidade” pautada em “hábitos e costumes civilizados” e uma “raça” com “características ontológicas facilmente identificáveis”.¹⁹²

Nesta lógica, as fotografias aparecem como um dos mecanismos disponíveis para mapear e isolar esses elementos de alteridade que seriam observados, identificados e acompanhados visualmente pelos seus observadores. A imagem fotográfica se apresentava como um meio de expressar as diferenças observáveis dos sujeitos expostos, sejam os colonizados, sejam os potenciais colonizadores, demarcando as diferenças raciais que o constituiriam e o diferenciariam. Tanto que organizar fotograficamente os elementos que conferiam essa diferenciação era fundamental, inclusive de forma a reforçar os estereótipos que existiam na cultura visual vigente.

Além disso, semelhante ao mundo colonial, Portugal também possuía uma face “pitoresca”, “bucólica” e passível de ser classificado em “tipos humanos”, mais precisamente o seu campesinato, o qual era visto tanto como fonte de exotismo nacional, quanto um grupo que precisava passar por um processo de “modernização”.¹⁹³ Logo, o próprio potencial colono também passava pelo processo de racialização do sujeito de forma a compor a “imagem do colono ideal”, tanto que aquele sujeito colonizador que não compartilhava os valores e hábitos que marcavam sua alteridade frente ao colonizado (e era um elemento perturbador da lógica evolucionista expressa na

¹⁹² SILVA, Denise Ferreira da. *No badies: Law, raciality and violence*. In: **Meritum**. Belo Horizonte – v. 9 – n. 1, 2014. Pág. 119-162.

¹⁹³ MARTINS, Leonor. **Um Império de Papel - Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940)**. Lisboa: Edições 70, 2012.

justificativa da colonização) possuía as suas imagens fotográficas extremamente controladas. Haja vista o exemplo das imagens fotográficas do “português cafrealizado” (os colonos brancos que incorporavam os costumes dos nativos) que estavam sob o controle da administração colonial para não ganharem circulação nos veículos de comunicação visual.¹⁹⁴ Nesse sentido, podemos observar a série a seguir.



Imagem 37: Núcleo Aldeias Portuguesas, 1940. PT/FCG/Estúdio Mário Novaes/ CFT003.003504



Imagem 38: Núcleo Aldeias Portuguesas, 1940. PT/FCG/Estúdio Mário Novaes/CFT003.003511

¹⁹⁴ SILVA, Ana. *Fotografando o mundo colonial africano: Moçambique, 1929*. In: **Varia História**, Belo Horizonte, vol. 25, nº 41, 2009. p.107-128,

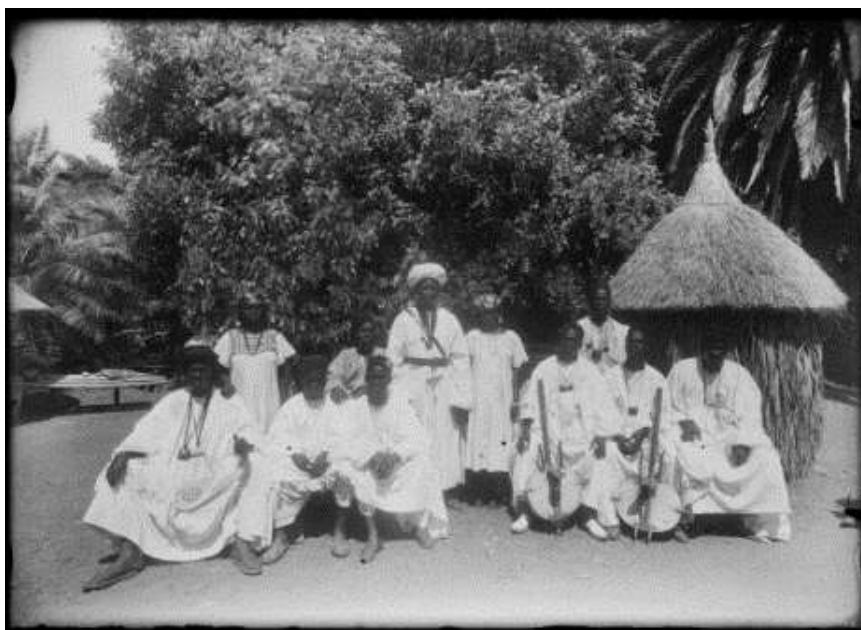


Imagem 39: Indígenas, 1940. PT/CPF/ALV/006773

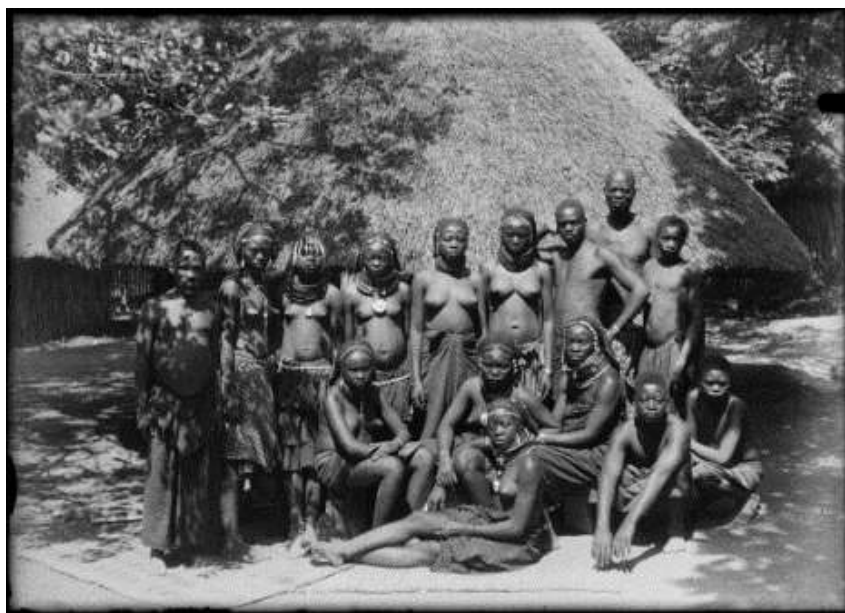


Imagem 40: Indígenas, 1940. PT/CPF/ALV/006775

Dentro dessa “construção racializada ideal”, a Exposição do Mundo Português apresentou também cenas desse mundo imperial lusitano em suas seções expositivas e produziu imagens fotográficas com os fotógrafos profissionais contratados para essa tarefa, como as fotografias presentes na série acima. Nelas foram separadas quatro cenas distintas (inclusive de autoria, já que as duas primeiras são de Mário Novaes e as duas últimas, da Casa Alvão) para ser analisada como acontecia essa construção visual do sujeito racializado e quais elementos eram mobilizados para caracterizar os portugueses e os nativos das colônias. Embora sejam diferentes o cenário fotografado, a legenda

utilizada para sua identificação nos arquivos são as mesmas. Logo, as fotografias dos metropolitanos são identificadas como *Núcleo Aldeias Portuguesas* (nome da seção na exposição), enquanto os nativos, *Indígenas*, não produzindo deste modo nenhuma diferença entre o que foi captado fotograficamente.

A própria identificação arquivista promove a não diferenciação dessas cenas, pois não se aponta as atividades desempenhadas pelo fotografados ou mesmo o gênero das pessoas nas fotografias, no caso da fotografia dos portugueses. Tampouco a diferença entre os nativos representados fotograficamente, já que, além de não terem a mesma “origem étnica”, também não comungam da mesma religião e práticas culturais. Deste modo, o próprio arquivo já criava uma homogeneização desses dois mundos sob o prisma de *Aldeias Portuguesas* e *Indígenas*, como se todos fossem iguais, homogêneos, possuíssem as mesmas lógicas de organização social e integrassem a mesma comunidade imaginada, pois a informação que se apresenta junto dessas imagens visuais não provoca nenhuma distinção a não ser quando se visualiza a cena fotografada.

Na cena dos portugueses (imagens 37 e 38), fica expresso como as atividades do campo (no caso dos homens) e do artesanato (no caso das mulheres) estão em total diálogo com o ambiente recriado na exposição de modo a criar o cenário “bucólico” e “apaziguado” que ainda existia em Portugal. O camponês trabalhador, que não criticava ou se rebelava, era “a imagem do colono ideal”. Inclusive, era justamente essa ideia mobilizada para criar o nacionalismo do típico português, aquela pessoa do campo que possui uma vida simples e sem conflitos. Logo, a imagem do colono ideal também era a imagem nacional do português, reforçando desse modo a associação entre nação e império que o salazarismo desse período promovia.

Já na cena dos nativos (imagens 39 e 40), a organização deles frente às habitações rústicas e possuindo elementos que identificassem sua condição colonial reforçava justamente a alteridade em relação aos portugueses que os observavam, seja no espaço expositivo, seja através de fotografias. Pois, o tom de estranhamento era tensionado visualmente justamente com a apresentação desses elementos, os quais não apenas promoveriam a condição de atraso e obra incompleta do nativo, mas também reforçaria a ideia de superioridade daquele que o observa e o enquadra numa categoria inferior.

Desse modo, a visualidade colonial se apresenta enquanto um mecanismo central para a construção e fixação da diferença, recorrendo não apenas ao cenário presente no

espaço fotográfico, mas também a vestimenta. Já que a fotografia buscava justamente sintetizar esses elementos de modo a produzir a narrativa visual de acordo com os parâmetros de alteridade entre as diferentes partes constituintes do Império. Essa diferença deveria conduzir para a produção visual de um Portugal pluricontinental e etnicamente diverso, no qual as colônias também constituíam a nação portuguesa, proposta já observada na Exposição Colonial de 1934.

Essas comunidades imaginadas em cenário expositivo e nos discursos governamentais precisavam também de um circuito social que pudesse ampliar, difundir e capilarizar essas ideias para as populações que integravam esse Império. Logo, uma cadeia produtiva de objetos de souvenir dos eventos foi elaborada, matérias jornalísticas especiais foram produzidas, filmes educativos foram exibidos, cartões-postais consumidos durante e após o certame. Todos estavam juntos promovendo a imagem visual desses sujeitos dentro dos parâmetros defendidos pelo regime salazarista. As fotografias presentes nessas produções migravam e transitavam entre eles, com significados e sentidos diferentes, mas que em suma atuavam colaborando na formação e consolidação da ideologia e hegemonia vigente.

O Comércio do Porto foi um desses espaços de difusão das mensagens do evento expositivo de 1934 que agitaria a cidade entre junho e setembro. Em suas páginas encontramos notas e propaganda de empresas divulgando seus stands no certame, informações sobre as obras e as visitas oficiais ao Palácio de Cristal para acompanhar seu andamento, os preparativos das sessões expositivas e os elementos que estariam expostos durante o verão português, além das “curiosidades” que se encontrariam naquele espaço disponível para os interessados em visitá-lo. Em sua maioria, alguma ilustração ou fotografia acompanhava a matéria produzida pelo jornal de forma a também promover uma comunicação visual com o leitor, mesmo que a imagem não tivesse nenhuma relação com o texto.

As fotografias do conjunto dos elementos expostos acompanhavam as matérias sobre o certame, principalmente quando elas traziam os “elementos exóticos” e “hábitos selvagens” dos nativos expostos. A imagem fotográfica no periódico tinha um papel para além da ilustração jornalística, ela também funcionava como um meio de produzir uma continuidade onde não havia, uma homogeneidade de “etnias” e práticas culturais diferentes, além de construir a própria imagem do “nativo exótico”. Tanto que a imagem fotográfica dos povos guineense foi extremamente retratada, pois era aquela que mais se aproximava do ideal exótico que habitava o imaginário social português.

Em suma, promovia o Império Colonial Português expressado nos atos e leis dos anos 1930, tanto que a série abaixo demonstra como ocorria a formação e difusão desta ideia através das capas desse periódico.

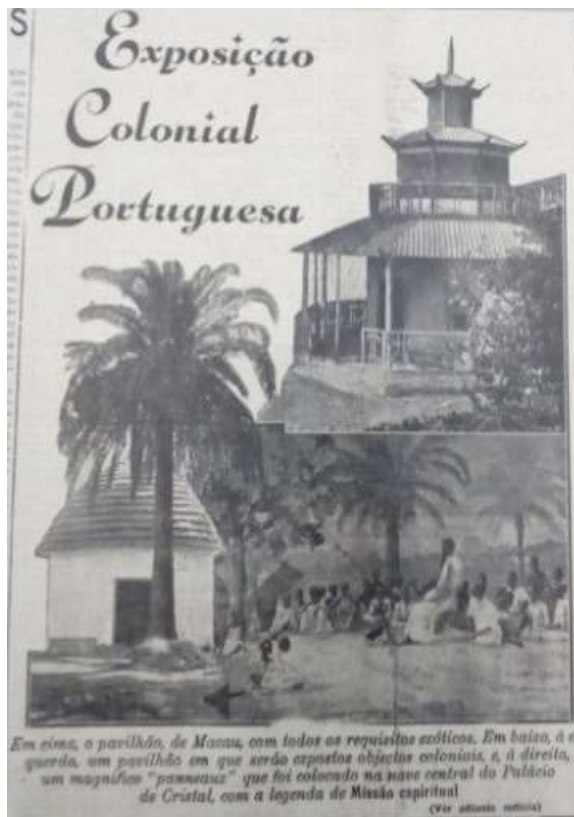


Imagem 41: Jornal *O comércio do Porto*. “Exposição Colonial Portuguesa”. 03 de maio de 1934.



Imagem 42: Jornal *O comércio do Porto*. “Exposição Colonial Portuguesa: Chegaram, ontem, ao Pôrto, 63 indígenas da Guiné, que despertaram a mais viva curiosidade”. 11 de maio de 1934.



Imagem 43: Jornal *O comércio do Porto*. “A África no Porto: Já se ouve o ‘bataque’ no Palácio de Cristal”. 12 de maio de 1934.



Imagem 45: Jornal *O comércio do Porto*. “A Oceania no Porto: Os nativos de Timor sentem-se orgulhosos de Portugal!”. 13 de maio de 1934.

A primeira capa (imagem 41) apresenta três cenas fotografadas de diferentes espaços expositivos e de diferentes colônias de forma a promover a continuidade imperial portuguesa, embora sejam lugares distintos. Na própria capa, o pavilhão de Macau que reunia “todos os requisitos exóticos” montava fotograficamente a manchete com um pavilhão para exibição de objetos coloniais (o qual buscava imitar habitações nativas de Angola) e “um magnífico ‘panneau’ que foi colocado na nave central do Palácio de Cristal, com a legenda de Missão espiritual”. Os três recortes não possuem a priori nenhuma relação, a não ser que integram a exposição, mas a sua reunião na manchete promovia o sentido de unidade do Império. Logo se os conjuntos expostos no evento eram aleatórios, as matérias jornalísticas buscavam reforçar esse sentido artificial de forma a corroborar com o discurso hegemônico do certame e o próprio projeto colonial que emergiu com o Estado Novo: o Império Colonial Português era uno, indivisível e diverso.

A segunda capa (imagem 42) apresenta a chegada de guineenses para o evento. Diferente da capa anterior, a única imagem fotográfica que isola o elemento retratado do fundo para dar destaque é a fotografia do régulo Mamadu Sissé, tenente de segunda linha do exército. Retirar o régulo do diálogo com o ambiente fotografado tinha dois objetivos: 1) apresentar seu estatuto diferenciado frente aos outros nativos também expostos, embora ele também fosse visto como um nativo; e 2) criar a hierarquia

colonial com essa figura fundamental para a presença portuguesa na Guiné, tanto que a sua pose em “postura militar”, como afirma a matéria, foi colocada de modo que os nativos em diferentes “espaços exóticos” estariam sob sua fiscalização e controle. Esse patamar diferenciado não poderia estar totalmente integrado à “natureza selvagem dos nativos guineense”, como os fulas “fazendo a vida colonial na ilha da Guiné, do Palácio de Cristal” ou os mandingas, “que não estranham os brancos, depois de visitarem as cubatas”.¹⁹⁵

A figura exótica é criada na interface entre vestimenta, cenário e hábitos, tanto que na terceira capa (imagem 43) fazem a referência ao “bataque” dos nativos, sendo que nenhuma das fotografias utilizadas apresenta os expostos realizando suas práticas culturais ou atos que sugerem algum movimento. Sem contar que o “bataque” era referenciado muitas vezes enquanto uma prática cultural que associava tanto a dança, quanto a música em alguns povos nativos de Moçambique (ver imagem 89), porém as imagens fotográficas reunidas em forma de mosaico na manchete são de povos guineenses. Assim, o jornal reunia o “exotismo dos guineenses” e o ritmo de outros povos como se fosse uma única coisa, uma única “imagem de indígena”. Este elemento facilmente observável que demarcaria o próprio sujeito racializado que apresentava unidade e elementos exóticos frente ao observador metropolitano.

Não é apenas a cor da pele, ou o lugar de origem (embora já indique bastante elementos para a construção da diferença), mas todo um arquétipo que identificava aquele indivíduo enquanto um “indígena”. Essa ideia precisava ser criada e difundida para a população metropolitana, dentro da ideia de “lição do colonialismo” do evento. As imagens fotográficas precisavam dialogar com esse outros elementos que integravam a visualidade colonial hegemônica e, conseqüentemente, promover a construção subalterna desse sujeito racializado, mas expressando que sua “condição selvagem” fosse possível ser ultrapassada através do processo de colonização.

Essa condição perpassava sua integração nessa sociedade seja de forma violenta, seja a partir de parâmetros desiguais de negociação, mas que eram apresentadas no certame e nos periódicos a partir de certos “sentimentos de orgulho por pertencerem à metrópole”, como observado na capa seguinte (imagem 44). Os nativos de Timor são organizados em fileira sob a fiscalização do “moço Adriano Côrte”, acompanhado de duas figuras isoladas em cada ponta: a mulher timorense com sua “indumentária quase

¹⁹⁵ Legendas das fotografias da manchete do jornal O Comércio do Porto.

européia” e a “ordenança do tenente-coronel Carlos Ximenes, mostra[ndo] os panos, na cabeça e nas pernas, que lhe dão o carácter gentílico”¹⁹⁶. Essa cena fotográfica e as duas figuras que a acompanham são sinais do “orgulho de Portugal” expresso pelos nativos, mesmo não havendo nenhuma expressão que corroborasse para essa afirmativa.

Essa projeção de um império único que estaria representado na Exposição Colonial também ganhou uma narrativa visual com as fotografias que se estampavam em matérias especiais, e não apenas as suas capas. Os periódicos selecionavam imagens fotográficas e reuniam em um ordenamento a fim de promover tanto a harmonia de partes distinta, quanto a união de pessoas que não se identificavam enquanto parte integrante de um Império Colonial. Entretanto, a sua organização e formatação dentro da matéria especial conduzia que esses elementos diversos e espacialmente dispersos criassem algum sentido de pertencimento, na qual a presença portuguesa era fundamental para sua integração e coesão. Elementos perceptíveis nos espaços expositivos a partir das matérias promovidas por esses periódicos, como a revista *Acção Colonial*.



Imagem 46: Matéria Aspecto da Exposição do Porto, Jornal *Acção Colonial* de 1934.

¹⁹⁶ Legendas do periódico.

Dentro do número especial deste periódico aparece uma matéria intitulada “Aspectos da Exposição do Pôrto”, em duas páginas com fotografias (imagem 46). Essa matéria tinha o objetivo de possibilitar o leitor percorrer as cenas que integravam a Exposição e estavam presentes também nas diferentes partes do Império Colonial Português. Essa organização fotográfica apresentava, ao menos, alguma cena alusiva do mundo colonial que integrava o império lusitano, seja de suas gentes, seja de sua geografia. Sem deixar de lado, é claro, a metrópole que produzia e conduzia toda aquela estrutura imperial.

Nessa organização fotográfica, os nativos das colônias são identificados pela sua indumentária e sua relação com o espaço que perpassa a sua construção enquanto um sujeito racializado. Porém essa matéria se baseia em parâmetros distintos de hierarquização racial que promoveriam a identificação do “grau evolutivo” entre os habitantes dessa nação pluricontinental. Como também reunia a síntese da África a partir de cenas dos guineenses, como se todo africano fosse igual.

Os nativos da Guiné, na parte de baixo da página, são apresentados em diálogo com o “espaço selvagem dos sertões”, recriado na exposição, a qual apresentava também suas “habitações típicas”. O pequeno bijagós ganhou um destaque com o pássaro que estava em suas mãos, aproximando-o de um “estado de natureza selvagem” a partir da sua relação com o animal que carregava em sua mão. Além da jovem guineense que pousou de forma erótica e sensual para a objetiva do repórter fotográfico, colocando-a tanto como o exemplo de “beleza africana”, quanto também próximo do exotismo do desejo sexual do colonizador.

Os representantes da Índia Portuguesa, na parte de cima da página, são expostos como típicos das cidades coloniais portuguesas no subcontinente indiano, mesmo não sendo (veja o próximo capítulo). Mas esse “típico” é construído a partir da indumentária e de uma prática exótica (encantar as serpentes), afinal são esses elementos que “caracterizariam” essa população como indiana. Enquanto isso, as outras partes do Oriente Colonial Português (Pavilhão de Macau e do Farol da Guia) são representadas por arquiteturas e monumentos que deveriam ser símbolos daqueles locais, e não suas populações, embora elas também estivessem expostas.

Já as imagens fotográficas do Palácio das Colônias e da seção expositiva da História demonstrariam tanto a grandeza e vastidão daquele império que atravessava séculos, e continuava imponente e sólido, quanto promoveriam uma experiência sensorial da monumentalidade do Império presente em sua própria construção espacial e

arquitetônica que se transcreveria nos espaços grandes, amplos e vastos, no qual a fotografia produziria também essa sensação para aqueles que não visitassem o certame, mas que o conheceria a partir dessas imagens fotográficas que ganhavam a cena pública portuguesa.

A maioria das imagens fotográficas dessa fotorreportagem é da autoria da Casa Alvão (apenas as fotografias da mulher ‘indo-portuguesa’ e da criança não são). Esse estabelecimento contratado para retratar a Exposição para o Estado Novo teve suas imagens circuladas por inúmeros suportes que asseguravam tanto a sua difusão pública, quanto formatava a ideia visual elaborada pela propaganda imperial. As fotografias ganhavam sentido imperial no conjunto dos diferentes meios de difusão que se materializaram, tanto que muitas das fotografias reunidas nessa matéria estiveram presentes no *Álbum fotográfico* produzido pelo evento, foram republicadas em matérias de periódicos diferentes, tornaram-se cartões postais e desencadearam a formação de um espaço público visual colonial que era experimentado, compartilhado e vivido fotograficamente pelas diversas pessoas que habitavam o império lusitano.

Nesse sentido, como Homi Bhabha argumenta, o discurso do colonialismo está estruturado em uma ambivalência do conhecimento e do poder. Segundo o autor, há uma fixidez na instituição de características ao outro, na qual a imposição de signos de diferença cultural/histórica/racial estaria calcada em uma rigidez e ordem imutável, assim como desordem, degeneração e repetição demoníaca. Essa construção de estereótipo é vista pelo antropólogo como uma estratégia discursiva apresentada na forma de conhecimento e identificação que atua nas brechas daquilo que está sempre “no lugar” (já conhecido) e aquilo que ansiosamente precisa ser repetido para ganhar veracidade. Afinal, a duplicidade essencial do discurso colonial está na produção e reprodução dessa ideia enquanto uma verdade indubitável.¹⁹⁷

Deste modo, para o autor, haveria a articulação das diferenças (raciais e sexuais) na construção do sujeito colonial no discurso, assim como no exercício do poder colonial através desse discurso. Pois, o corpo estaria (mesmo que de modo conflituoso) tanto inscrito em uma economia do prazer e do desejo, quanto em uma dada economia do discurso, da dominação e do poder. Portanto, a palavra teria a função de negar uma identidade “original” ou uma “singularidade” dentro dos objetos da diferença – sexual ou racial –, na qual ocorreria a construção de um espaço para “povos sujeitos” através

¹⁹⁷ BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

da produção de conhecimentos em termos dos quais se exerce a vigilância e se estimula uma forma complexa de prazer/desprazer. Deste modo, ocorreria a produção de conhecimento do colonizador e do colonizado estereotipado. Sendo esse último associado a uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução. Assim, o discurso colonial produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um "outro" e ainda assim inteiramente apreensível e visível.¹⁹⁸

Nesse sentido, a fotografia (compartilhando um repertório próximo aos protocolos do retrato fotográfico)¹⁹⁹ inseria-se na cultura visual dos desenhos, pinturas, literaturas, esculturas e monumentos que figuravam o Império Colonial Português, para criar esse “outro” visível e apreensível dentro de uma visualidade colonial que ampliava, formava e difundia as noções de cidadania do império e configurava moralmente os territórios que o constituía. Pois associada à noção de imaginação geográfica estava a de geografia moral, na qual os colonizadores, ou potenciais colonizadores, atribuíam valores e características aos “outros”, dentro de uma lógica própria. Logo, um mundo imaginado e experimentado a partir de um suporte visual técnico que se apresentava enquanto a comprovação da realidade alterou completamente as concepções de espaço-tempo e a própria inserção do ser humano no mundo social ao produzir uma experiência fotográfica no indivíduo moderno, validada no realismo fotográfico historicamente determinado no contexto de seu consumo. Nesse sentido, o conhecimento de outras terras e pessoas passaria também pela fotografia e sua capacidade de promover o desenvolvimento de uma imaginação geográfica como apontada por Joan Schwartz e James Ryan.²⁰⁰

Para Schwartz e Ryan, a fotografia é constituinte de uma forma de pensamento que impacta na pessoa um meio de se conhecer no mundo e se situar no espaço e no tempo determinado. Ela seria responsável por articular o espaço, o lugar, a paisagem e conferir significado para os indivíduos que a interpretam. Conferindo experiências, nomeações e sensações para pessoas que não necessariamente estiveram no local. Em outras palavras, a imaginação geográfica seria, em essência, uma série de práticas e processos pelos quais a informação geográfica seria recolhida, os fatos geográficos

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ A recriação dos espaços coloniais e a organização fotográfica desses cenários estão em diálogo com uma tradição dos estúdios fotográficos do final do século XIX, na qual as pessoas tiravam retratos dentro de cenários “exóticos” e “selvagens” de forma a promover a ideia de presença naquele ambiente.

²⁰⁰ SCHAWARTZ, Joan M.; RYAN, James. Op. Cit. 2006

ordenados e as geografias imaginativas construídas, na qual a experiência fotográfica seria uma das práticas contribuintes para o seu desenvolvimento nos indivíduos.²⁰¹

Os autores ainda destacam que as fotografias não são apenas registros visuais com significados estanques e permanentes, mas sim, suportes de fatos visuais investidos de valores e significados adquiridos em um determinado circuito social que marca a vida social daquele objeto. Logo, a fotografia não se resumiria em simplesmente ser observada por alguém, mas sim, a serem lidas, decifradas e abertas a inúmeras interpretações. Já que também é uma fonte polissêmica e, deste modo, ela também configuraria enquanto uma prática socialmente construída, culturalmente constituída e historicamente situada.²⁰²

Em contexto colonial, James Ryan também atenta para questões que estão condicionando a produção fotográfica, como os interesses de quem as produzia e as via, já que em sua maioria essas fotografias eram produzidas por, e para, europeus e americanos²⁰³. Assim, a imagem fotográfica configura como um fator de instauração de uma experiência colonial, assentada em, ao menos, três dimensões: 1) Durante os procedimentos de produção da imagem fotográfica; 2) No momento de formulação e organização em determinado dispositivo que permite a sua circulação e consumo para um público específico; e 3) Na ocasião das leituras levantadas pelo suporte fotográfico, pois este pode dar força a um projeto colonial, como também ser o fator de sua crítica.²⁰⁴

Nesse sentido, o circuito social da imagem fotográfica da *Série Imperial* era extremamente controlado de forma a impedir usos fora dos objetivos do regime, assim como era constituído por uma ampla rede de difusão assegurada tanto pelo Estado Novo, com suas publicações oficiais, quanto pelos periódicos, estúdios fotográficos e gráficas que promoviam a publicação dessas fotografias em diferentes suportes visuais. Contribuindo, deste modo, para o desenvolvimento, instauração e consolidação dos significados e características que unificariam a nação, seus habitantes e seus diferentes territórios a partir do deslocamento das fotografias em suportes visuais distintos que promoveriam sentidos e percepções diferentes para a mesma imagem fotográfica. Basta observar o exemplo da imagem 47.

²⁰¹ SCHWARTZ, Joan M. and RYAN, James R. Op. cit. 2006. p. 1-18.

²⁰² Idem

²⁰³ RYAN, James R. *Fotografia Colonial*. In: VICENTE, Filipa Lowndes (Orgs.). **O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)**. Lisboa: Edições 70, 2014.

²⁰⁴ Cf. RAMOS, Afonso. *Angola 1961, o horror das imagens*. In: VICENTE, Filipa Lowndes (Orgs.). **O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)**. Lisboa: Edições 70, 2014.

No dia 25 de maio de 1934, uma reportagem pequena na capa do periódico *O Comércio do Porto* apresentou a “Ilha da Guiné” que tinha sido criada no Palácio de Cristal, onde “todas as tardes ouviam-se os batuques que entretinham os negros e as negras”, assim como a “verdadeira vida do sertão guineense ocorria” em plena cidade do Porto. Essa curta nota jornalística foi acompanhada por uma única fotografia: uma criança levada para ser exposta. Essa imagem fotográfica tinha a seguinte legenda: “trincando a ponta do dedito, ‘o pretinho da Guiné’ olha, sem medo a objectiva de *O Comércio do Porto...*”. Ainda dentro dessa pequena matéria havia um parágrafo que descrevia e falava desse “pretinho da Guiné”, que fora nomeado depois como Augusto.

O meúdo, que é o encanto da sua aldeia e que está sendo amimado por quantos, por ali, o vêm saltitar, representa, na verdade, o ex libris da graça africana, tanto os seus olhos grandes e expressivos e o seu sorriso sádio dão uma nítida ideia da vida simples e feliz e livre do sertão da Guiné, pletónico de verdura e batido do Sol...²⁰⁵

A criança e suas características observáveis eram apresentadas como uma “mascote” com “hábitos animais” (e não como uma ação normal da infância) a tornava um ser próximo aos animais das savanas africanas. Característica que demarcava sua condição inferior dentro da estrutura racial. Além disso, esses elementos eram mobilizados para demonstrar que o continente africano era um lugar prazeroso para os colonos brancos, assim como amenizar a violência e a dureza da colonização, como forma de potencializar a ocupação dos portugueses nos territórios coloniais. Pois, como destaca Castro Henriques, um dos projetos políticos em voga nesse período era tornar os territórios coloniais mais brancos, expulsando os africanos das cidades e das suas terras a partir do colonato, além de conceder aos colonos um controle sobre o trabalho dos nativos.²⁰⁶

Portanto, as descrições da criança e do território colonial colocavam em evidência tanto essa possibilidade de imigração para o império de modo a amenizar os estereótipos que classificavam as colônias africanas como um lugar de degredo, quanto apresentava justamente essa geografia moral que atribuía valores, costumes e características aos outros integrantes do espaço colonial. Esse “outro” estava inserido dentro de determinada escala civilizatória e etária, as quais poderiam ser observadas por

²⁰⁵ Jornal *Comércio do Porto* de 25 de maio de 1934.

²⁰⁶ HENRIQUES, Isabel Castro. *A sociedade colonial em África. Ideologia, Hierarquias, Quotidianos*. In: BETHENCOURT, Francisco e CHAUDHURI, Kirti. **História da Expansão Portuguesa: Último Império e Recentrimento (1930-1998)**. Lisboa: Círculo de Leitores e Autores, 1998. p. 216-274.

qualquer visitante do certame, ou mesmo aqueles que consumiam seus produtos visuais. No caso de Augusto, esses elementos eram apresentados pelos periódicos, público visitantes ou o potencial público que consumisse essa imagem nos diferentes suportes de circulação.

Pois, se o jornal já apresentava certa interpretação dessa imagem fotográfica e da própria pessoa fotografada, a sua transformação também em um cartão postal (como observado na imagem 47) colocava essa imagem em outras formas de experiência fotográfica e ampliava o arco de comunicação dessa atribuição de características, principalmente porque deslocava essa fotografia para outro circuito fotográfico, mais precisamente aquele dos postais fotográficos e suas mensagens afetivas que atribuíam significados distintos para as imagens fotográficas.



Imagem 47: Postal fotográfico da 1ª Exposição Colonial Portuguesa. Augusto, Bijagós – Guiné.
Coleção particular Filipa Lowndes Vicente.

Os postais fotográficos foram um marco dentro da experiência fotográfica do mundo contemporâneo, pois eles apresentavam cenas, pessoas e acontecimentos de diferentes lugares que o emissor queria deslocar e enviar para outro lugar, junto com sua mensagem de afeto e saudade. Este suporte atrelava afeto, mensagem e experiências visuais que demarcavam uma forma diferenciada de acessar o mundo social e aproximar

pessoas que se encontravam distante. Sua atribuição enquanto um suporte histórico permite compreender os outros sentidos atribuídos à imagem fotográfica em contexto colonial e os usos e funções agregados à fotografia durante a sua vida social.

Logo, tendo em vista o objetivo da “lição do colonialismo” do evento de 1934 e sua cadeia produtiva, os cartões postais referentes à Exposição Colonial eram produzidos e consumidos durante o próprio evento de forma a ampliar e difundir essa propaganda colonial em formas auxiliares a governamental e a jornalística. Basta observar que um dos muitos bilhetes postais dessa fotografia²⁰⁷ foi enviado no dia 7 de julho de 1934 do Porto para Lisboa (sendo que a fotografia tinha sido publicada pela primeira vez no jornal no final de maio) com dizeres sobre a exposição e os comentários sobre Augusto.

Porto, 7 de julho de 1934.

Querida irmã,

O Jaime deve ter recebido um postal meu de Leiria. Fui ver a Exposição na 5ª feira de dia, está interessante e bonita. Envio este postal como recordação da Exposição. Este pretinho Augusto é muito falado.

Abraça por mim o Jaime, mamãe, Otília [?] recordações a tua [?] sogra. À mamãe já enviei um postal ilustrado, um telegrama e uma carta.

Abraça-te, teu irmão [?] que te deseja as maiores felicidades.

À D. Gabriela da Costa Cabral Brandão.

Da mesma forma que a fotografia de Augusto foi selecionada para ilustrar a “vida na Ilha da Guiné” pelo jornal, o emissor escolheu a imagem fotográfica de Augusto para sintetizar sua experiência na Exposição e guardar aquele momento junto a sua irmã, pois a criança era muito falada por aqueles que visitavam o certame e provavelmente a sua irmã poderia ter ouvido falar sobre o “miúdo encanto da aldeia”. Assim se reunia afeto e imagens típicas de lugares através de postais fotográficos a fim de proporcionar uma experiência fotográfica que corroborava na identificação de lugares e eventos a partir de algumas cenas específicas e extremamente controladas.

Não é difícil encontrar postais coloniais nos diferentes alfarrabistas ou feiras de antiguidade em Portugal. Esses suportes não apenas mandavam notícias para outros lugares, mas também ampliavam a divulgação das fotografias que passavam também a levar novos significados com as mensagens afetivas presentes em seu verso. Além disso, elas também promoviam a formação do espaço público visual compartilhado e

²⁰⁷ Um postal igual a esse também foi encontrado no Arquivo Municipal do Porto. Entretanto devido à política de consulta do acervo da instituição não dá para saber se há alguma inscrição no verso do postal, já que ele não foi digitalizado.

experimentado fotograficamente, pois ao observar o postal, o leitor promovia a sua identificação e incorporação em uma categoria geográfica específica, como forma de situar no espaço de onde aquela imagem fotográfica foi produzida. Um caso ocorrido durante o trabalho de pesquisa nos arquivos portugueses se apresenta como significativo para demonstrar como acontecia esse processo e de que forma os postais fotográficos são elementos de produção dessa imaginação e moral geográfica.

Há diversos postais fotográficos sobre as colônias em Portugal de diferentes períodos, momentos e lugares, os quais qualquer transeunte que visite um antiquário, alfarrabista ou colecionador poderá encontrar diferentes postais organizados a partir de alguma lógica, mas que, geralmente, segue a ideia de organizar a partir do lugar retratado. Nesse sentido, quando procurava, em um desses alfarrabistas, postais fotográficos que poderiam ser utilizados na pesquisa, encontrei três postais da Exposição Colonial de 1934 (imagens 48, 49 e 50), que não estavam reunidos sob a lógica de eventos públicos ou algo do gênero, mas sim pelo lugar retratado na imagem fotográfica presente em sua frente.



Imagem 48: Postal fotográfico da 1ª Exposição Colonial Portuguesa. “Palácio das Colónias. Projecto e Direcção de Mouton Ozorio – Engenheiro”. Coleção Particular.



Imagem 49: Postal fotográfico da 1ª Exposição Colonial Portuguesa. “Mulheres Bijagoz – Guiné”. Coleção Particular.



Imagem 50: Postal fotográfico da 1ª Exposição Colonial Portuguesa. “Índigenas balantas – Guiné (Rosita)”. Coleção Particular.

Os três postais encontrados, presentes na série acima, são fotografias da Casa Alvão e do mesmo evento. Um postal (imagem 50) apresenta Rosinha encostada numa habitação da exposição olhando para a objetiva, ao lado de dois nativos guineenses que estão sentados²⁰⁸. O outro postal (imagem 49) são três mulheres bijagós sentadas na frente de uma construção do certame e olhando para a câmara do fotógrafo. Uma dessas mulheres tem uma bacia entre as pernas e também a mão de Augusto no seu ombro. O último (imagem 48) é a fachada do Palácio das Colônias da Exposição, com seu elefante

²⁰⁸ Essa fotografia foi publicada na revista *Portugal Colonial*, nº 42 de agosto de 1934.

imponente no alto e em destaque, já que o Palácio foi retratado em perspectiva. Esta última, inclusive, se encontra no *Álbum Fotográfico* da Exposição e na capa do quinzenário *Ultramar: Órgão oficial da I Exposição colonial*,²⁰⁹ que era dirigido por Henrique Galvão.²¹⁰

Embora sejam do mesmo evento, as fotografias dos nativos produzem uma relação com aquele espaço expositivo de modo a produzir a condição do sujeito racializado, como também dar destaque para sua condição subalterna dentro do colonialismo. Já a fotografia do prédio que estava logo na entrada do evento tem o objetivo de promover a grandiosidade do Império a partir da retratação em perspectiva e sua valorização na imagem fotográfica. Portanto, são fotografias com objetivos diferentes, mesmo que tenham sido produzidas no mesmo evento.

Os postais, teoricamente, deveriam se encontrar na mesma seção organizada pelo alfarrabista, já que são feitas pelo mesmo fotógrafo, mesmo evento, mesmo ano, enfim são várias as características que reúnem essas imagens dentro de uma mesma lógica. Entretanto, apenas o postal da fachada (imagem 48) estava junto com os postais da cidade do Porto, os outros dois (imagens 49 e 50) se encontravam junto com os postais da Guiné, ou seja, a imaginação geográfica do organizador impôs lugares diferentes para os objetos, impondo uma identificação na fotografia dos nativos que não condizia com a sua lógica inicial (território que foi fotografada a imagem do postal). O cenário da fotografia e os próprios seres humanos presentes na cena fotografada não promoviam a ideia de serem feitas na cidade do Porto, mas sim nos territórios da Guiné, portanto deveriam estar junto com as cenas do seu território de origem, embora tenham sido feitas em território continental português.

Os elementos facilmente observáveis, como os hábitos e práticas culturais, a arquitetura, a vestimenta e a vegetação, são partes integrantes do projeto de tornar “exótico” o potencial sujeito colonizado, o qual a diferença entre ele e o meio é quase imperceptível. Este dado produziria tanto seu atraso evolutivo, quanto um possível desejo de alcançar o nível cultural e civilizacional da metrópole aos olhos do colonizador. Logo, a continuidade entre o sujeito e o ambiente natural deveria ser demarcado visualmente de forma a colaborar com essa ideia preconcebida. Mas como

²⁰⁹ Quinzenário *Ultramar: Órgão oficial da I Exposição colonial*, n° 10, Porto, 15 de junho de 1934.

²¹⁰ Além da direção de Henrique Galvão, havia a edição de Eduardo Lopes, Hugo Rocha (1906-1993), João Mimoso Moreira (1892-1978) – diretor adjunto da Exposição e chefe da Divisão da Propaganda da Agência Geral das Colônias – e Mário de Figueiredo (1890-1969) – chefe dos serviços de imprensa da Exposição. Cf. <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Ultramar.pdf> visitado a 07 de janeiro de 2019

visto nesse caso, sua persistência é notada ainda hoje, pois a sua organização de deu justamente em noções construídas durante o colonialismo que são observadas nas catalogações dessas imagens visuais.

Nesse sentido, a fotografia serviu para realizar um inventariado dos territórios coloniais, ou com disponibilidade para serem colonizados, assim como proceder a uma forma de controlar as pessoas que nele viviam. A partir dela, podia-se elaborar e projetar harmoniosamente o território controlado com uma população “selvagem” se relacionando com ele em suas diferentes versões, assim como controlar as cenas que fugiam dessa narrativa e apontavam a porosidade dessa hegemonia estabelecida.

O diálogo entre corpo e espaço promoveu os anseios de um governo colonial que deseja enquadrar, vigiar, hierarquizar e estabelecer uma dominação colonial naquela localidade, mas também precisava formar público disponível em apoiar tal empreendimento. Para isso, os parâmetros de “exótico”, “selvagem”, “nativo”, “indígena”, “colônia” e outros que estavam projetados nas leis e decretos portugueses, mas a maioria da população não compartilhava, necessitava ser difundido e vivenciado por aqueles que formavam e integravam o Império Colonial Português.

Nesse sentido, devemos pensar a leitura do estereótipo em termos de fetichismo, como propõe Bhabha. Pois, nessa interpretação, os mitos de origem histórica e pureza racial associados com o estereótipo colonial teriam a função de "normalizar" as crenças múltiplas e os sujeitos divididos que constituem o discurso colonial como consequência de seu processo de recusa. Logo, se torna necessário conceber o sujeito colonial como o efeito de um poder que é produtivo – disciplinar e "prazeroso", no qual a vigilância do poder colonial atua enquanto algo que funciona no prazer de “ver”, ou seja, que tem o olhar como seu objeto de desejo.²¹¹

Deste modo, a visualidade colonial ganha outro sentido, já que é nela que se está assentado o próprio poder colonial estabelecido. Logo, a ideia dessas categorias nas exposições necessitava ser produzida materialmente, para além dos espaços expositivos, de modo que a sua exibição proporcionasse a educação dos potenciais colonos, os quais veriam um mundo colonial tranquilo e sem tensões sociais, já que a seleção das pessoas exibidas, assim como a forma que elas seriam expostas no ambiente do certame e nas imagens fotográficas produzidas, foi extremamente controlada, observada e conduzida pelo regime salazarista em seus diferentes agentes. Como também permitiria a própria

²¹¹ BHABHA, Homi. Op. Cit. 1998.

construção do controle colonial pelos potenciais colonos, os quais “normalizariam” os indivíduos do império em categorias estereotipadas e hierarquizariam em uma escala civilizatória.

Por outro lado, a presença de nativos na metrópole possibilitava também a atuação de um grupo de intelectuais que nunca tinha pisado no mundo colonial, mas o discutia a partir de elementos, objetos e dados que chegavam aos seus gabinetes de pesquisa de diferentes modos. Esse grupo orientado pelo antropólogo Mendes Corrêa ficou responsável por desenvolver os estudos desses nativos a partir de um setor antropológico no próprio evento, os quais produziram trabalhos para serem apresentados no Congresso de Antropologia Colonial e em outros espaços científicos. Esse também foi um espaço do circuito social das imagens fotográficas oficiais, já que algumas fotografias da exposição colonial de 1934 também estiveram presentes nos seus trabalhos intelectuais e arquivos fotográficos.

Já quando observamos a atuação dos intelectuais (no caso aqui da Antropologia) nesse processo devemos pensar que o antropólogo cria o grupo que pensa estar estudando, instituindo características físicas, culturais e sociais. Nesse ato de inventar o outro, o antropólogo também inventa a sua própria cultura em distinção à analisada. Logo, cria-se tanto o objeto nas formas usadas para identifica-lo e representa-lo, quanto também as ideias e os mecanismos necessários para essa invenção. Portanto, nesse processo de invenção antropológica, a visualidade se apresenta enquanto uma estratégia fundamental para a produção do controle e da vigilância para o governo, assim como meio pelo qual se produz *as raças do império*, para parafrasear ao livro de Mendes Corrêa²¹².

A ciência colonial não estava produzindo uma única imagem visual das populações que constituíam o Império Colonial (diferente raças sob a mesma bandeira, como a propaganda imperial promovia), mas sim mapeando e criando em tons científicos as raças que integravam esse Império em suas respectivas delimitações geográficas. Portanto, mais que restringir a população imperial em determinados tipos que exemplificariam as colônias, esse grupo de intelectuais estava interessado em estudar as populações disponíveis para a obra colonial, apontando as suas

²¹² Para compreender melhor como se organiza essa autoridade etnográfica, veja: CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Organização de José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. Para ver um trabalho que busca relacionar essa autoridade etnográfica e a ação de um fotógrafo, veja também: LOPES, Marcos Felipe de Brum. **Mário Baldi: fotografias e narrativas da alteridade na primeira metade do século XX**. Niterói: Universidade Federal Fluminense. Tese de doutorado em História Social, 2014.

“características” e as “potencialidades” para o desenvolvimento colonial, conseqüentemente também nacional, pois a cultura do império não esteve apartada das conclusões desses intelectuais, tampouco esteve distante na tentativa de criar unidade nas frações do território colonial.

Assim, a ciência colonial não estava distante do processo de produção do sujeito racializado, pelo contrário, ela tinha relações intrínsecas com esse processo. Principalmente, porque era ela que criava a “etnia”, produzindo os dados identificáveis em tons científicos para corroborar com a divisão e estratificação social em um panorama racializado, mas de cunho científico. A sua criação recorria a parâmetros e referenciais compartilhados com outros intelectuais que também realizavam essa ação em seus países e promovia a unidade das diversidades que encontravam em campo, buscando mecanismos para interpretá-la e explicá-la a fim de colaborar para as políticas voltadas para essa população, mesmo que não assumida diretamente (enquanto uma ação orientada pelas pesquisadas) pelo poder estabelecido.

Portanto, essa cartografia fotográfica das raças constituintes do Império Colonial não apenas seguia as delimitações das colônias portuguesas (mesmo havendo grupos com características e práticas semelhantes em regiões controladas por outras potências coloniais), mas também foi produzida em lócus para promover um reforço da sua cientificidade, ou seja, as missões científicas nos territórios coloniais ampliavam a diversidade visual desses indivíduos estudados e também promovia maior veracidade para as conclusões obtidas nos trabalhos, pois haviam sido feitas nas próprias colônias, semelhante aos outros impérios coloniais.

A documentação fotográfica da *Série Científica* era diversa e com um circuito social distinto da *Série Imperial*, entretanto, não deixou de colaborar em seus referenciais para a identificação das evidências e criação dos estereótipos dos habitantes desse império, assim como o “espaço exótico” que o havia produzido. O “díptico fotográfico” esteve presente nesse circuito, principalmente para corroborar com as ideias expressas nos estudos e trabalhos desses intelectuais. Nesse panorama, a ciência colonial, financiada com os recursos do Estado Novo, foi fundamental para a produção da cartografia racial do Império, principalmente por colaborar cientificamente com a propaganda imperial.

2.2 – “É uma questão científica!”: Criando fotograficamente as *Raças do Império*.



Imagem 51: Nativos na Primeira Exposição Portuguesa, 1934 – Instituto de Antropologia/Universidade do Porto. Livro2B-Folha144



Imagem 52: Nativos na Primeira Exposição Portuguesa, 1934 – Instituto de Antropologia/Universidade do Porto. Livro2B-Folha144



Imagem 53: Nativos na Primeira Exposição Portuguesa, 1934 – Instituto de Antropologia/Universidade do Porto. Livro2B-Folha183A

A série em tela contém fotografias de nativos seguindo a tendência do retrato fotográfico de organizar as pessoas de perfil e de frente. Nesse caso, os retratados foram fotografados perto das habitações da Exposição e com as roupas que estavam expostas. A câmera fotográfica capta também os olhares de estranhamento dessas pessoas e as suas formas de inscrição, indicados pela mão na cintura de um homem, na imagem 53, a cabeça baixa de uma mulher, na imagem 52, ou mesmo a criança posicionada para o lado esquerdo, enquanto as outras três pessoas estão para o lado direito, na imagem 51. Embora detalhes, são inscrições que fogem o protocolo científico desejado pelos antropólogos que desempenhavam esse estudo.

Essas imagens fotográficas foram feitas durante a Exposição Colonial Portuguesa de 1934 pelos intelectuais que vinham desenvolvendo trabalhos com os nativos expostos no certame e suas fotografias foram usadas nos trabalhos deles junto com os resultados e reflexões obtidas a partir dos estudos aplicados àquela população exposta durante o verão português. Algumas delas circularam no próprio Congresso Colonial que ocorreu no último mês de exposição. Inclusive, o antropólogo Mendes

Corrêa avaliava os produtos desse esforço como sendo uma grande conquista para Portugal, já que, diferente dos franceses da Exposição Colonial de 1931, os portugueses conseguiram levar muito mais nativos para serem expostos e estudados pelos intelectuais interessados, como visto no capítulo anterior.

Havia um protocolo de registro fotográfico usado pelos antropólogos sob a orientação de Mendes Corrêa que demarcava esse olhar colonial que orientava e inscrevia essa prática fotográfica científica. Essas fotografias deveriam ser retiradas e organizadas fotograficamente de modo a apresentar os traços físicos e culturais dos fotografados. Pois as marcas físicas, a indumentária, os cabelos, em suma, tudo aquilo que demarcava a sua condição racial deveria estar presente no registro fotográfico. Segundo Mendes Corrêa, a utilização da fotografia na pesquisa antropológica tinham inúmeras vantagens, pois era menos suscetível a deturpações, proporcionava uma produção de informações necessárias e confiáveis para a identificação e o estudo científico, sem contar as suas possibilidades de ampliações que permitiam a utilização de pormenores, como as cicatrizes e marcas nos corpos dos analisados.²¹³

Essa perspectiva de valorização da técnica fotográfica frente à subjetividade presente nos registros visuais usados anteriormente (como o desenho) foi recorrentemente utilizada pelo antropólogo de modo a potencializar sua característica de acordo com os objetivos estabelecidos para as suas publicações. Como Freund apresenta, baseada na sua ideia de objetividade, a imagem técnica foi utilizada para expressar os desejos, as necessidades e as formas de interpretar os acontecimentos da vida social. Entretanto, essa objetividade é apenas fictícia, pois seu caráter é determinado através das formas de ver do fotógrafo, como também das exigências do agenciador da própria imagem fotográfica.²¹⁴ Nessa lógica, podemos observar a imagem 54 e compreender como a fotografia apresentava “as informações necessárias e confiáveis” de acordo com Mendes Corrêa. Afinal, o antropólogo recriava as fotografias para seus trabalhos acadêmicos, aulas e palestras como forma de enfatizar suas ideias e dar bases para suas teses antropológicas demonstrando visualmente as “evidências étnicas” que trabalhava em seus escritos.

²¹³ CORRÊA, A. A. Mendes. *Notas sobre a fotografia aplicada à Antropologia em Portugal*. In: **Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, Classe das Ciências, Tomo III**. Lisboa: Ed. Academia das Ciências de Lisboa, 1940.

²¹⁴ FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2ª ed., 2017.

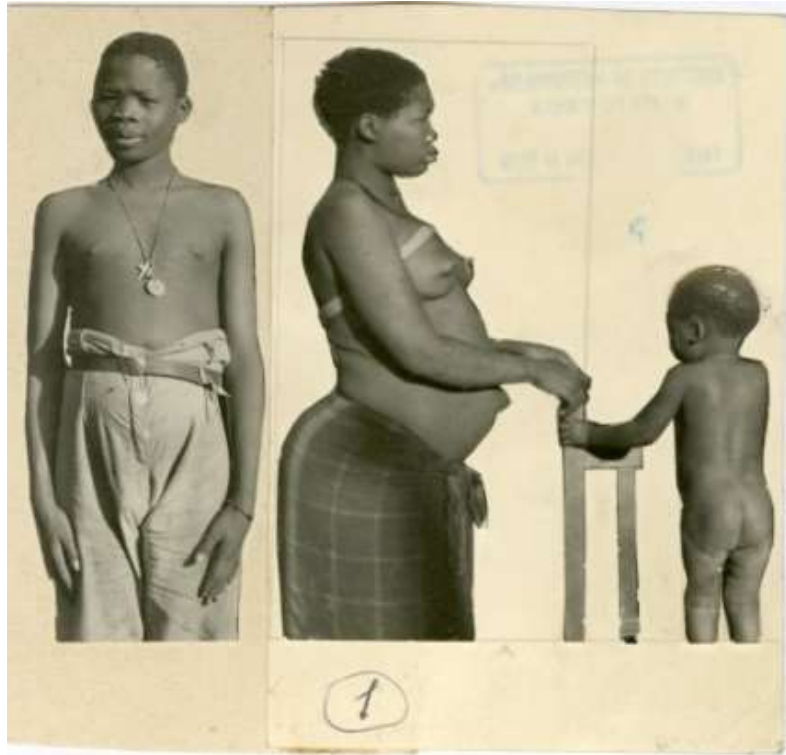


Imagem 54: Recortes de fotografias da Exposição Colonial Portuguesa, 1934. Livro 1C-Folha 152

A imagem 54 foi montada a partir de duas fotografias que se encontram na série acima (imagens 51 e 52) para produzir a imagem desejada. Desse modo, a *Série Científica* também produzia esse “díptico fotográfico”, mas com outras estratégias de criação e promoção da imagem fotográfica de acordo com os parâmetros científicos que orientavam a produção acadêmica desse grupo. Neste caso específico, Mendes Corrêa isolou duas imagens distintas para serem usadas em dois trabalhos: no livro *Raças do Império* (1943), no capítulo designado para Angola, e no livro *Ultramar Português: síntese de África* (1949). No primeiro trabalho, somente a mulher e a criança em perfil foram utilizados com a seguinte legenda: *Mulher bochimane de Angola (Mucancala) com um filho: esteatopigia*. No entanto, no segundo trabalho, a fotografia é apresentada como se fosse de uma única mulher *de frente e de perfil com seu filho*, como a legenda da imagem técnica na obra sugere. Logo, não apenas se interviu na evidência visual, mas induziu um significado totalmente relacionado com as ideias do autor. Além disso, no primeiro trabalho, essa imagem visual está junta com uma série de fotografias que tiveram seu fundo apagado com tinta branca; ou foram recortadas e montadas em outro suporte propondo outra imagem fotográfica (verifique as imagens 68, 69, 70 e 71), ou mesmo ampliando fotografias menores que já haviam sido fotografadas, como a imagem 55, ou fotografando-a novamente, como a imagem 56.



Imagem 55: Recorte da fotografia. Livro2B-Folha183A

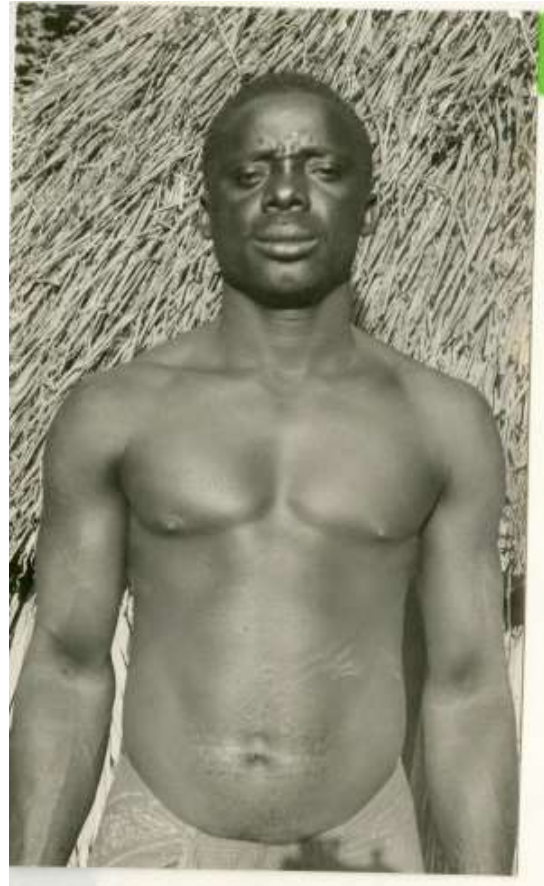


Imagem 56: Bacara, indígena do grupo de Bijagós vindo à Exposição Colonial do porto em 1934. Livro1C-Folha172

A imagem 55 foi recortada da fotografia que pertence à série acima e este mesmo homem foi retratado separado em outro registro fotográfico, como visto na imagem 53. Esse novo registro fotográfico foi ampliado e teve seu fundo apagado para ser também publicada no livro *Raças do Império*, mais precisamente abrindo a 1ª seção da obra (intitulada “generalidades”) em uma página inteira. Essa fotografia tinha o objetivo de enfatizar a “força masculina” denominada pelos antropólogos como “robustez”. Tanto que dos três homens retratados na imagem 53 este foi selecionado por se enquadrar nos parâmetros de força e vitalidade que os antropólogos apontavam como necessária para os trabalhos desenvolvidos nas colônias, os quais esses nativos poderiam desempenhar.

Portanto, a fotografia nos trabalhos científicos tinham duas funções primordiais: documentar as atividades científicas e promover dados visuais que demarcariam os sujeitos raciais estudados. Há ainda uma tentativa de controle dessas evidências visuais, as quais definiam os circuitos sociais das imagens fotográficas

produzidas nas missões científicas. No entanto, identificar e promover visualmente os caracteres raciais, em suma, estavam presentes na prática fotográfica científica desempenhada por esses intelectuais, principalmente porque, para Mendes Corrêa, a raça apresentava características observáveis.

Conceito essencialmente histórico-natural, de difícil discriminação na mescla confusa das populações actuais, a raça não deixa, porém, de constituir uma realidade, e uma realidade digna de atenção dos naturalistas, dos sociólogos, e dos pensadores. Expressão duma especial estrutura biológica, entidade orgânica individualizada de modo concreto ou apenas teórico, ela define-se por caracteres objetivos, variáveis dentro de certa amplitude, mas hereditários e alguns deles desde longínquas eras, acessíveis à observação vulgar.²¹⁵

A razão científica pautada em três pontos distintos – “*mathesis* ('ordenação de naturezas simples'), taxonomia ('tabela de diferenças visíveis') e gênese” – colocaria em evidência as raças que integravam esse Império Colonial dentro do estudo desenvolvido. Sua apresentação a partir de imagens fotográficas difundiriam as ideias científicas e comunicariam para a população, assim como organizaria visualmente as diferenças observáveis. Este empreendimento permitira que todas as possibilidades e alteridades da existência humana estivessem abertas para a análise racional desses intelectuais, principalmente porque a formalização do campo epistemológico clássico foi pautada na noção de ordem, segundo Silva. E, deste modo, a ideia de alteridade constituída horizontalmente (para classificar) e verticalmente (para mediar) organizou o mundo vivo (animal, vegetal e humano) e realizou um mapeamento formal de todos os elementos existentes, utilizando dessa razão científica para realizar a sua primeira inscrição na produção das condições humanas. Além de utilizar a observação, descrição e classificação de territórios, corpos e modos de existências para designar como estas variedades humanas estariam posicionadas nesse mapa desenvolvido.²¹⁶

Nesse sentido, os trabalhos de campo (seja nas exposições, seja nas colônias) desenvolvidos pelos colaboradores de Mendes Corrêa buscava mapear essa diversidade imperial a partir dessa razão científica, utilizando das fotografias para ilustrar suas afirmações, teses e ideias. Entretanto, mais que ilustração, essa imagem fotográfica científica educava fotograficamente um grupo que reconhecia determinadas regiões e pessoas do Império Colonial a partir das fotografias que eles consumiam nos trabalhos desenvolvidos por esses intelectuais. Logo, semelhante à *Série Imperial*, a *Série*

²¹⁵ CORRÊA, A. A. Mendes. **Raças do Império**. Porto: Portucalense Editora, 1943. P. 10

²¹⁶ SILVA, Denise. Op. Cit.

Científica também mobilizava uma forma de pensar fotograficamente que associava indivíduos e lugares a determinadas características que o definiriam e constituiriam como parte integrante do Império, mesmo que em termos diferenciados. Pois, enquanto um mobilizava esses elementos para criar homogeneidades entorno dos códigos da cidadania (indígena, assimilado e cidadão), o outro mobilizava para criar as “etnias” que integravam a diversidade do império colonial lusitano.

Esse grupo interessado nas publicações da ciência colonial poderia consumir os trabalhos científicos comprando os livros, participando dos congressos ou lendo livros nas bibliotecas públicas que possuíam seus exemplares. Ao ler essas obras, os leitores se deparavam com várias ilustrações e fotografias que acompanhavam o texto, mas que também produziam uma narrativa científica paralela, pautada na visualidade. Essa posição diferenciada da imagem fotográfica dentro da publicação demonstra os usos e funções da fotografia na pesquisa antropológica desenvolvida por esse grupo, as quais pouco se discutem, pois entendem que sua função é autoexplicativa, ou seja, apresentar fotograficamente os caminhos da pesquisa, os dados analisados e as suas conclusões.

Os primeiros relatórios da Missão Antropológica de Moçambique chefiada por Santos Júnior apresentam uma tendência significativa para o papel desempenhado pela fotografia nos estudos desenvolvidos nessa missão. Esses relatórios foram publicados e distribuídos em várias bibliotecas públicas portuguesas. Nele, as fotografias não aparecem no texto do relatório, junto com os dados e interpretações das pesquisas, apenas são apontados as suas referências no corpo do relatório. As fotografias se encontram no final com algumas legendas e comentários do próprio antropólogo. Basicamente, as fotografias selecionadas para a publicação são usadas para ilustrar e reforçar ideias já apresentadas no relatório, por esse motivo as fotografias são também controladas para não colocar em dúvida a ideia expressa no relatório.

O papel desempenhado pela fotografia se torna mais significativa, quando compreendemos a ideia de “etnia” enquanto uma criação de um povo ou comunidade que possui determinada ascendência comum, as quais se inscrevem em determinados fenótipos, práticas culturais e hábitos compartilhados. Logo, o realismo fotográfico seria mobilizado para demonstrar as evidências desses elementos que constituiriam o grupo étnico criado, como é o caso dos nhugués. Uma “etnia” criada por Santos Júnior e presente na série a seguir.



Imagem 57: Fotografia presente no relatório da Missão Antropológica à África do Sul e Moçambique, 1938. “Nhungué, de frente”, 1936.

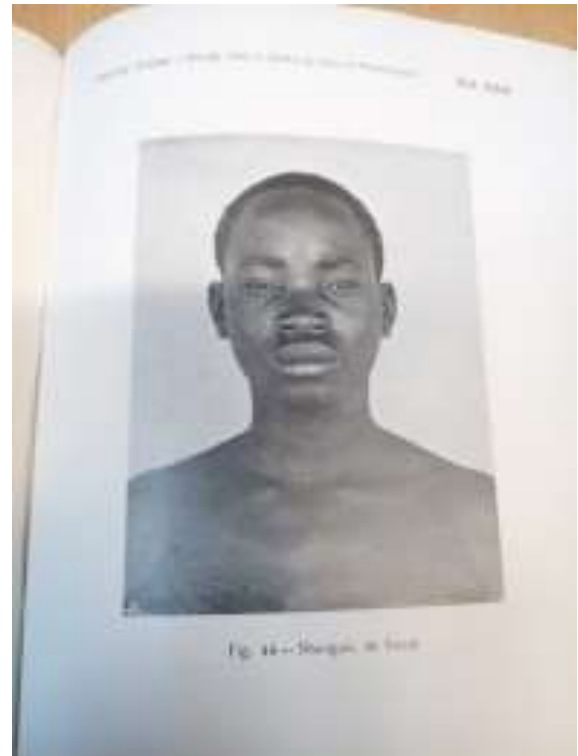


Imagem 59: Fotografia presente no relatório da Missão Antropológica à África do Sul e Moçambique, 1938. “Nhungué, de frente”, 1936.

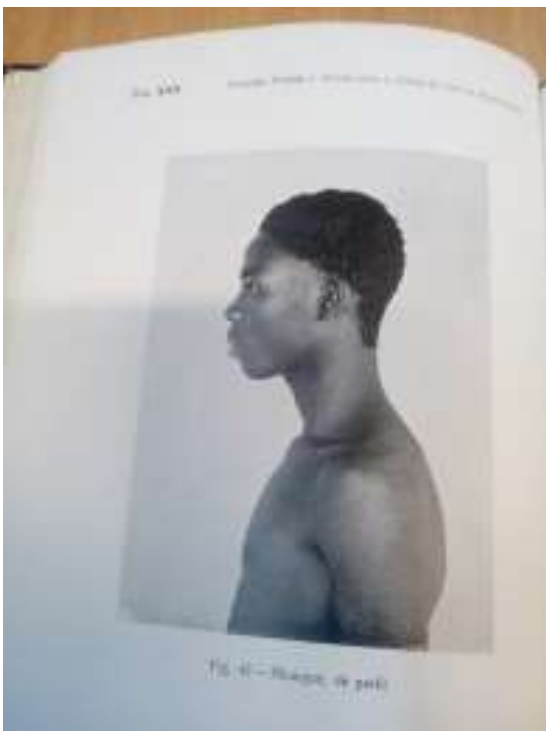


Imagem 58: Fotografia presente no relatório da Missão Antropológica à África do Sul e Moçambique, 1938. “Nhungué, de perfil”, 1936.

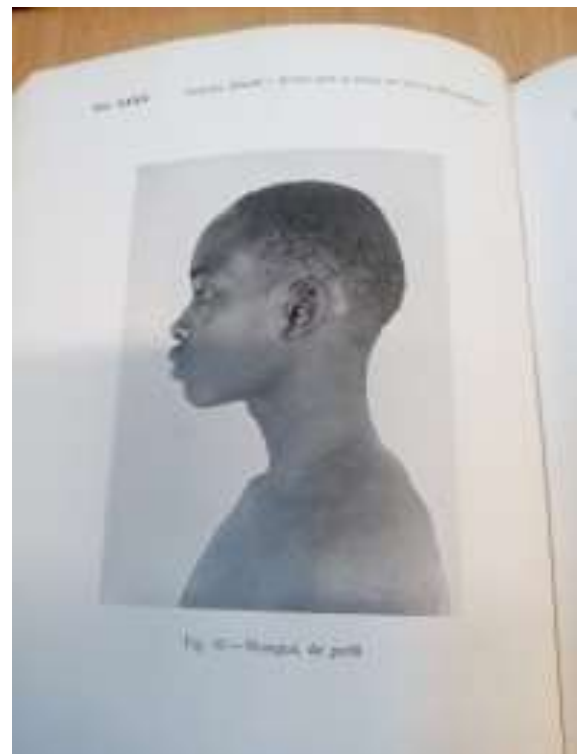


Imagem 60: Fotografia presente no relatório da Missão Antropológica à África do Sul e Moçambique, 1938. “Nhungué, de perfil”, 1936.

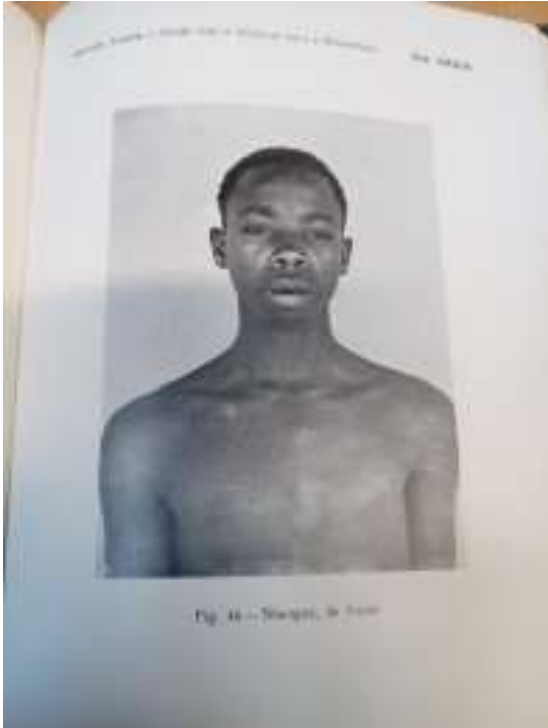


Imagem 61: Fotografia presente no relatório da Missão Antropológica à África do Sul e Moçambique, 1938. “Nhungué, de frente”, 1936.

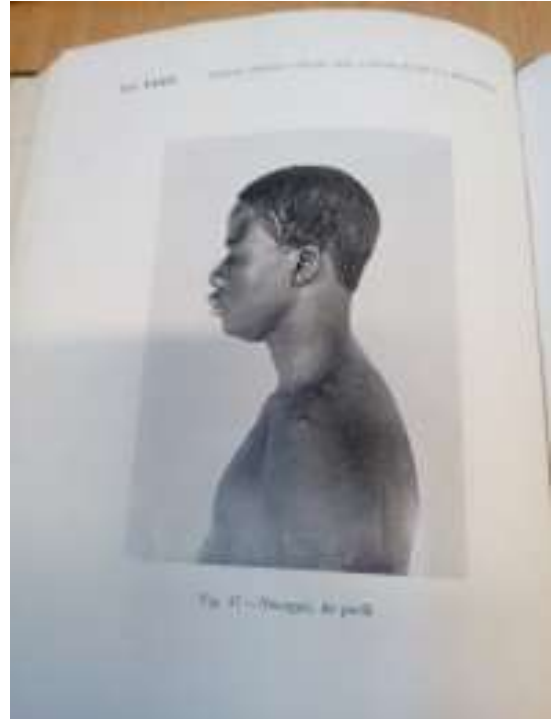


Imagem 62: Fotografia Fotografia presente no relatório da Missão Antropológica à África do Sul e Moçambique, 1938. “Nhungué, de perfil”, 1936.

A série acima é composta das primeiras fotografias com nativos presentes no primeiro relatório de Santos Júnior.²¹⁷ Elas se encontram no final do relatório, junto com outras, de modo a produzir a narrativa visual dos trabalhos desenvolvidos na Missão Antropológica. Tanto que há fotografias que documentam os trabalhos das pesquisas e os caminhos percorridos, quanto há também imagens fotográficas dos nativos estudados. Este último é apresentado na forma de determinados exemplos que sintetizariam as ideias expostas ao longo do texto. Vale atentar também para o fato que as imagens 57 e 58 também estão presentes no livro *Raças do Império*, o que aponta para um uso em outros trabalhos científicos desse grupo de intelectuais.

No caso dos Nhungué (“etnia” presente na série) são apresentados fotograficamente exemplos dos 91 indígenas (60 homens e 31 mulheres) medidos durante os 13 dias de trabalhos em Tete, Moçambique. Por esse motivo, as fotografias escolhidas são retratos de frente e perfil com comentários pontuais, que resumem a diversidade dos Nhungué em três em homens, dentro de um número de 91 indígenas. Quando se quer reforçar uma “característica” dessa “etnia”, ele seleciona uma fotografia

²¹⁷ SANTOS JÚNIOR, Joaquim R. *Relatório da Missão antropológica à África do Sul e a Moçambique: 1º campanha de trabalhos – 1936*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1938.

diferente desse modelo e impõe uma legenda que busca reforçar aquela característica frente as outras presentes no indivíduo fotografado, como na imagem 63.



Imagem 63: Fotografia presente relatório da MAASM, 1938. “Nhungué. A excelente constituição e robustez dos nhungués é bem manifesta neste indivíduo. O hábito de raparem o cabelo no alto da testa dá a esta proporções avantajadas.” 1936.

O homem foi escolhido por ter “a excelente constituição e robustez dos nhungués”, além de apresentar também “o hábito de raparem o cabelo no alto da testa”. Logo, a fotografia antes de constituir a pesquisa antropológica, era vista por eles como a prova das análises e resultados presentes no trabalho e para isso era fundamental selecionar aquelas que mais colaboravam para a sua interpretação e conclusão. Entretanto, ao realizar essa ação, eles também resumiam a diversidade presente na “etnia”, ou mesmo na região a determinadas imagens fotográficas, conduzindo uma educação fotográfica no leitor que organizava visualmente determinadas características de como seriam os nhungués: homens fortes com as laterais e o alto da testa raspado.

Já as mulheres seriam identificadas pelas tatuagens presentes no seu corpo e os adereços que levavam consigo, como nas fotografias da série a seguir. Nessa seleção, as

duas primeiras mulheres nhungué (imagens 64 e 65) apresentam os elementos que a identificam enquanto uma mulher daquela “etnia”: os adereços e as tatuagens. Assim como os seios de uma delas a mostra em contraposição a roupa da outra mulher com a mão apoiando o rosto enquanto posa para a objetiva da missão, dando destaque para o anel que possui em um dos seus dedos.



Imagem 64: Fotografia presente relatório da MAASM, 1938. “Mulher nhungué. O peito e o ventre semeados de tatuagens. Nos pulsos, pulseiras justas de missanga e braceletes de celuloide”. 1936.



Imagem 65: Fotografia presente relatório da MAASM, 1938. “Mulher nhungué. No peito e no ombro esquerdo vêm-se nitidamente as tatuagens. Como na mulher da fig. anterior há pulseiras justas de missanga e braceletes brancos de celuloide. No dedo mínimo da mão direita um anel”. 1936.

A imagem 65 foge ao padrão do retrato científico e se aproxima de um registro de pose, no qual aparenta ter sido negociado com a retratada e o fotógrafo de forma a evidenciar as características desejadas pelo antropólogo. Esse registro fotográfico apresenta uma figura mais próxima da ideia de sensual ao se distanciar dos protocolos etnográficos (perfil e frente de forma evidenciar o pressuposto daquele conhecimento) e se colocar como registro de uma jovem em uma posição de insegurança e indefesa expressa nos seus olhos direcionados para a objetiva antropológica. Esses elementos são

mobilizados dentro de uma estrutura de gênero que demarca posições masculinas e femininas dentro da perspectiva do intelectual.

Vale ressaltar que o gênero configura como uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado, que não se restringe apenas as mulheres, mas também aos homens, instituindo práticas e posturas que devem ser realizadas por aqueles que integram os grupos masculino e feminino.²¹⁸ Logo, identificar e demarcar fotograficamente essas características também estavam nos estudos científicos desempenhados por esses intelectuais alinhados ao projeto colonial, mesmo que não fosse o objetivo principal da pesquisa. Esses elementos atravessam as imagens fotográficas e as interpretações desenvolvidas por esses estudos, tanto que sua apresentação nos relatórios demonstra como a sugestão dos papéis de gênero desempenhados nesses grupos analisados também era um fator identificado nas missões científicas.

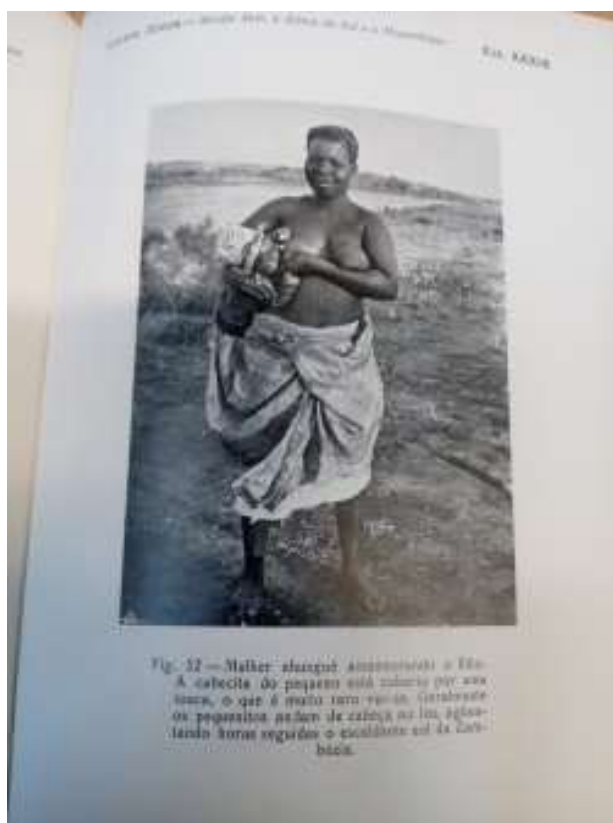


Imagem 66: Fotografia presente relatório da MAASM, 1938. “Mulher nhungué amamentando o filho. A cabecita do pequeno está coberta por uma touca, o que é muito raro ver-se. Geralmente os pequenitos andam de cabeça ao leu, aguentando horas seguidas o sol escaldante sol da Zambézia”. 1936.

²¹⁸ SCOTT, J. W. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. In: **Educação e Realidade**. Porto Alegre, v.20, n.2, 1995. pp. 71-99

Essas estruturas de gênero presentes no olhar dos intelectuais também se apresentavam nas imagens fotográficas, mesmo que estas se pautassem em certa objetividade científica e se utilizassem de diferentes formas para colocar em evidenciar os papéis que homens e mulheres deveriam desempenhar dentro desse império colonial. Tanto que se as fotografias dos homens buscavam evidenciar a força, a robustez e a potencialidade daquele indivíduo para o trabalho na colônia, as fotografias de mulheres recorria as ideias de feminilidade e maternidade que podiam ser encontradas também nas mulheres nativas, como a destacada na terceira mulher (imagem 66) selecionada para essa narrativa visual sobre os nhungués.

A seleção desta fotografia está relacionada, principalmente, ao lenço na cabeça do filho da nhungué retratada, o qual se encontra em seus braços enquanto o amamenta. Não é a mulher em si que o antropólogo quer apresentar nessa narrativa visual, mas sim a maternidade enquanto uma característica feminina ontológica também presente em algumas mulheres dessa “etnia”. Um sentimento sintetizado em uma imagem técnica que reunia os cuidados com os filhos, já que o uso do lenço não era comum nesse grupo étnico de acordo com Santos Júnior. Deste modo, a ideia da maternidade ocidental era imprimida também nos grupos analisados no império colonial.

. As diferenças entre as “etnias” também eram apresentadas nesse relatório. Afinal dentro da construção étnica é fundamental produzir os elementos comparativos de modo a colaborar que determinados grupos era diferentes de outros. Assim, determinada “etnia” era apresentada possuindo algumas características que poderiam ser potencializadas e usadas pela administração colonial, como a “robustez dos homens”. Tanto que Santos Júnior para justificar o estudo dos nhungués e sua potencialidade para o trabalho colonial, retirou uma fotografia comparativa entre um nhungués e um tauára que havia aparecido durante o momento que estudava a primeira “etnia” na região de Tete, em Moçambique

A imagem 67 busca justamente apresentar a diferença entre essas duas “etnias” de forma fotográfica, seguindo o modelo do retrato fotográfico. Ao colocar os dois ao lado, o antropólogo queria enfatizar fotograficamente para uma maior altura e robustez do corpo do nhungués frente ao tauára. Com isso, o processo de criação de “etnia” era reforçado fotograficamente, ganhando uma ideia de suposta neutralidade científica que o suporte técnico possuíam nesse período. Entretanto, não levava em consideração, na legenda dessa fotografia no relatório, a diferença de idade dos dois homens, tampouco os outros fatores que poderiam ter condicionado a diferença de tamanho, como fatores

genéticos ou alimentação diferenciada. O objetivo era promover mais dados para dar destaque a uma possível “robustez” dos nhungués, a qual deveria ser catalisada pela administração colonial em prol do desenvolvimento colonial em Moçambique.

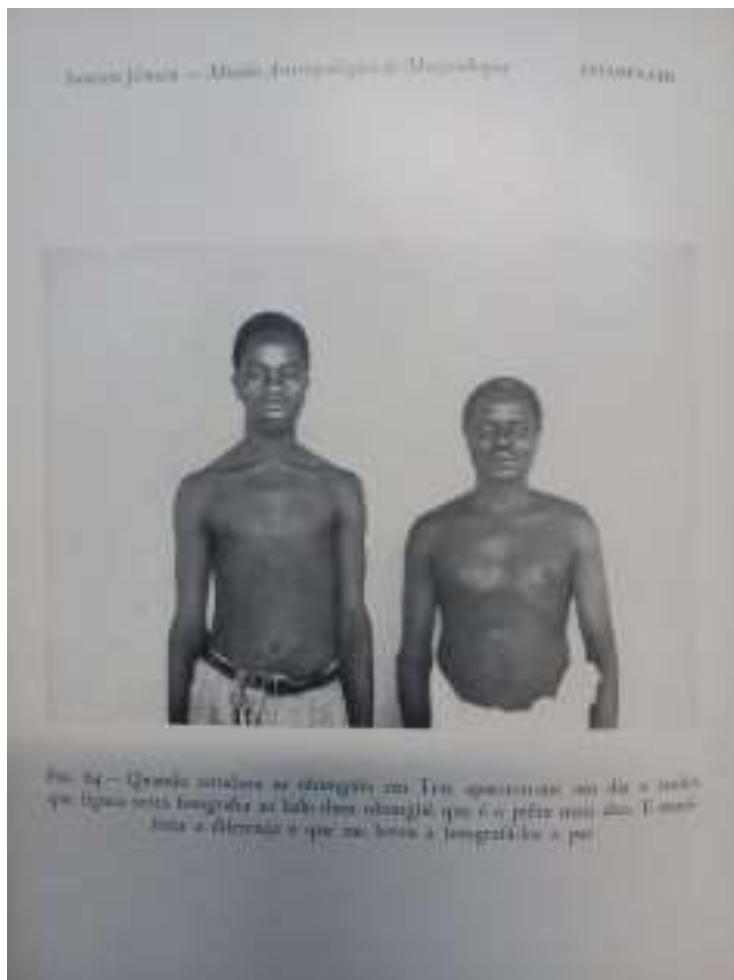


Imagem 67: Fotografia presente relatório da MAASM, 1938. “Quando estudava os nhungués em Tete apareceu-me um dia o tauára que figura nesta fotografia ao lado dum nhungué que é o preto mais alto. É manifesta a diferença o que me levou a fotografá-los a par”. 1936.

Logo, o valor de prova mobilizado na utilização das fotografias era reforçado e condicionado com a legenda que a acompanhava, pois embora se promovesse a comparação na fotografia, era necessário também conduzir o olhar que interpretaria a imagem fotográfica. Deste modo, ocorria uma interpretação enquadrada e de acordo com as ideias expressas no próprio relatório científico, na qual a dominação colonial estava atravessada em tons científicos, assim como a promoção das comunidades imaginadas presente nessa região.

Para Stephen Jay Gould, a hierarquização de grupos sociais de acordo com seus valores inatos não consiste numa invenção da modernidade ou mesmo uma experiência

isolada de alguns povos, mas teria profundas raízes na história do Ocidente que poderiam já serem vistas na proposta de organização social de Sócrates, a qual levava em consideração o mérito e a submissão do cidadão de acordo com a condição que lhe era conferida. Esses fluxos e refluxos na ordenação hierárquica da sociedade levaram bases diferentes (dialética, dogma ou científica) nos diversos contextos históricos, entretanto todas buscaram contribuir para a justificativa de dominação e hierarquia social. Logo, essa noção Ocidental de dominação, que sofreu alterações ao longo do tempo, foi compartilhada e experimentada por aquelas pessoas que estiveram presentes em produções intelectuais empenhadas em contribuir para uma legitimação e justificação dentro daquela organização social.²¹⁹

Reconhecendo essa questão, o autor discorre sobre as bases do determinismo biológico na sociedade Ocidental. Pontuando que estas estariam sustentadas na crença das normas comportamentais compartilhadas, bem como nas diferenças sociais e econômicas presentes nos grupos humanos provenientes de determinadas distinções inatas e herdadas biologicamente. Portanto, para os deterministas biológicos, a sociedade seria um espelho fiel da biologia e, por isso, os parâmetros desta ciência poderiam ser usados para analisar a organização social em questão. Nesse sentido, desenvolver estudos para mensurar a valia dos indivíduos e dos grupos sociais seria um dos principais aspectos do determinismo biológico, assim como largamente utilizado em pesquisas científicas que se pautavam nessa referência. Este seria feita através da medição da inteligência, enquanto quantidade isolada e mensurável, dos membros do grupo em análise.²²⁰

O grupo de Mendes Corrêa se enquadra justamente nessa linha intelectual que buscava apresentar as características humanas a partir de referenciais biológicos, como observado quando o próprio antropólogo define o “verdadeiro negro da África”.

O verdadeiro negro da África aparece assim como uma forma humana diferenciada, relativamente recente, tendo sido antecedido no território por formas de caracteres muito primitivo, como as do lago Niarasa, de Rabut ou de Broken-Hill, por formas sintéticas ou generalizadas como a de Asselar, a de Boskop, etc., em que se encontram caracteres mistos e protomorfos, associando-se o cro-magnoidismo a feições proto-bochimanes, proto-camíticas, mesmo negróides.²²¹

²¹⁹ GOULD, Stephen Jay. **A falsa medida do homem**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991.

²²⁰ Idem.

²²¹ CORRÊA, Mendes. Op. Cit., 1949. p. 139

O antropólogo não apenas sintetizou “o verdadeiro negro da África” em características biológicas, mas também expôs que havia uma “verdadeira característica” desses indivíduos que habitam o continente africano. Logo, se os referenciais biológicos mobilizados para definir o indivíduo que habitava um continente era expresso nos escritos científicos, era necessário também que um recurso técnico pudesse ilustrar essas características. Nesse sentido, a fotografia serviria justamente para criar fotograficamente esse indivíduo descrito nos estudos antropológicos, seja acompanhando suas fichas antropológicas e nos relatórios dos trabalhos desempenhados, seja nos trabalhos e palestras acadêmicas desenvolvidas a partir dos dados coletados.

Vale pontuar que tal como na *Série Imperial*, a *Série Científica* também aborda os habitantes do continente africano como categorias homogêneas, quando se aborda o Império Colonial Português. Isso acontece principalmente porque a ciência é um fenômeno social e humano, e não um trabalho desempenhado por robôs programados para coletar dados puros e neutros, como argumenta Gould. Deste modo, os cientistas não abandonam os condicionamentos de sua cultura quando estão em campo, nem mesmo estão totalmente apartados do mundo que os formou enquanto um sujeito histórico, pelo contrário, suas influências impactam nas referências e conclusões do trabalho. Por isso, Gould destaca os dois equívocos centrais presente nos deterministas biológico: 1) a reificação, ou seja, a tendência a converter conceitos abstratos em entidades; e 2) a graduação, marcada na disposição para ordenar a variação complexa em uma escala ascendente gradual²²².

É neste sentido que Mendes Corrêa e seus colaboradores recriam imagens fotográficas isolando os indivíduos de modo a corroborar com as suas ideias científicas, tal qual presente na série a seguir. Pois, o compartilhamento de imagens visuais e sua reunião identificada e catalogada de forma a propor uma descrição desse mundo exótico se tornava um meio de criar a necessidade de expandir a civilização expressa, nessa frente (científica), nos mecanismos científicos usados por esses intelectuais.

²²² GOULD, Stephen Jay. Op. Cit. 1991.



Imagem 68: Camponesa dos arredores de Leiria. Instituto de Antropologia/Universidade do Porto. Livro6-Folha171



Imagem 69: Fotografias recriadas de nativos. Instituto de Antropologia/Universidade do Porto. Livro2B-Folha143a



Imagem 70: Homem rongá. Manhiça, distrito de Loureço Marques. Instituto de Antropologia/Universidade do Porto. Livro2B-Folha160a



Imagem 71: Maca, de Angoche. Cruzamento de árabe e negro. Instituto de Antropologia/Universidade do Porto. Livro2B-Folha164a

As quatro imagens fotográficas da série acima demonstram esse processo de recriação das fotografias usadas para os trabalhos acadêmicos de Mendes Corrêa, na qual o antropólogo identifica a fotografia que lhe interessa, como, por exemplo, a fotografia da jovem portuguesa (imagem 68) produzida pela Casa Alvão, recorta o fundo e cola em outro suporte, como faz com a mesma imagem e as fotografias da jovem quipunga (“etnia” de Angola) que estava exposta na Exposição Colonial de 1934 (imagem 69). Ou então, utilizava uma tinta branca para apagar o fundo da imagem fotográfica e isolar a figura humana, como nas fotografias do homem rongá (imagem 70) e no mestiço de árabe e negro (imagem 71), ambas de Moçambique.

Essa nova imagem fotográfica estava pronta para ser publicada nos trabalhos acadêmicos e estava de acordo com os parâmetros dos deterministas biológicos, ou seja, os conceitos abstratos que definiriam determinada raça seriam apresentados isoladamente nas fotografias dos indivíduos racializados (colonizados, colonos e metropolitanos), assim como a sua evolução gradual seria observada no contraponto com os brancos também registrados e presentes fotograficamente. Tanto que a imagem 68 foi publicada no livro *Raças do Império* abrindo a seção designada para os portugueses da metrópole, intitulada *A lusa grei*, como também a imagem 71 está na seção referente a Moçambique. Já a imagem 70, além de abrir a seção de Moçambique, também foi utilizada no livro do *Ultramar Português*.

Como as fotografias usadas por Mendes Corrêa não necessariamente eram produzidas por ele (basta atentar para o fato que as fotografias de Moçambique foram oferecidas pela Repartição Técnica de Estatística da Colônia de Moçambique, em 1944), havia uma série de mecanismos de obtenção de imagens fotográficas para os estudos científicos desse grupo. Desde doações ou trocas - intercâmbios que reforçavam os laços de colaboração entre os diferentes espaços de produção da imagem fotográfica -, até mesmo a produção própria, pois havia também a orientação do próprio pesquisador produzir as imagens que usaria na pesquisa. Esses caminhos da fotografia e a sua propagação dentro de um quadro ideológico que estava de acordo com o império imaginado fotograficamente conduzia a formação das comunidades imaginadas que integravam o Império Colonial Português, assim como ampliava o circuito social da imagem fotográfica dentro dos quadros ideológicos do salazarismo.

Mas, nesse cenário de intercâmbio fotográfico e produção de sujeitos racializados, qual era o lugar do mestiço? Para muitos intelectuais o mestiço era um

problema dentro do Império Colonial devido sua dificuldade em organizá-lo dentro dessa estrutura racial e a visão sobre eles serem um elemento perturbador para lógica evolucionista expressa na justificativa colonial. Tanto que alguns dessas figuras políticas, como Mendes Corrêa, buscavam minimizar a presença da mestiçagem na política colonial, propondo uma política colonial para os mestiços e ressaltando a necessidade de não privilegiar esse método na colonização dos territórios.

Durante o II Congresso da União Nacional,²²³ o antropólogo português produziu uma palestra que reconhecia a existência do cruzamento entre nativos e colonos metropolitanos, mas em sua fala apontava: “Não deve considerar-se o mestiçamento em larga escala como base da nossa política colonial, pois isso implicaria a destruição dum patrimônio germinal, que é a maior garantia da continuidade histórica da Pátria”.²²⁴ Já que,

“algumas nações com relativa personalidade antropológica, como a nossa [a portuguesa], têm realizado uma honrosa e prestante missão histórica. Devemos destruir pelo mestiçamento a sua continuidade bio-étnica, trocando por uma incógnita a certeza da sua eficiência para o prosseguimento daquela missão? Evidentemente não”.²²⁵

Logo, para o antropólogo havia uma contribuição portuguesa para o desenvolvimento dos territórios coloniais que poderia ser colocado em risco caso a política de mestiçagem fosse promovida como uma ação de governo. Óbvio que Mendes Corrêa reconhecia a escassa demografia portuguesa para ser usada na colonização de grandes territórios. Entretanto, mesmo que tolerasse a mestiçagem nas colônias, não admitia esta enquanto uma política de Estado eficiente porque poderia destruir a marca distintiva dos portugueses, já que o mestiço não era um produto biologicamente igual a qualquer das raças progenitoras, pois, para o intelectual, “cada caso individual é uma lotaria, em que o bilhete pode[ria] sair branco ou premiado”.²²⁶

Mesmo nos casos que tolerava afirmava que “deve[ia] procurar-se, dentro do possível, uma seleção eugênica dos progenitores, e estabelecer-se um regime educativo, jurídico e social de proteção inteligente e humana aos descendentes daqueles

²²³ Era a “organização civil” criada, em 1930, por intervenção de António Salazar para dar suporte civil ao governo e não produzir, como os partidos políticos, a dissociação e o conflito da nação. Cf. CALDEIRA, Arlindo Manuel. *O partido de Salazar: antecedentes, organização e funções da União Nacional (1926-1934)*. In. *Análise Social*, XXII, 1986-5, pág. 943-977.

²²⁴ CORRÊA, A. Mendes. *O mestiçamento nas colônias portuguesas*. In: *Boletim geral das colônias*. - Ano 21º, nº 239 (Maio de 1945), p. 177-181.

²²⁵ Idem. Pág. 180.

²²⁶ Ibidem, pág. 179

cruzamentos”.²²⁷ Para que estes mestiços estivessem ao serviço da nação e não contra o Império Português, pois, como o próprio Mendes Corrêa pontua nesse congresso muitos deles contribuíram para o “bem-estar e prosperidade da Pátria”. Assim sendo, embora tolerada, em alguns casos, a mestiçagem nas colônias, ela não deveria ser utilizada em larga escala sem o auxílio da ciência, pois se tratava de uma questão científica.

Quando Mendes Corrêa buscou mapear as características fenotípicas e culturais das raças constituintes do império português, inclusive os portugueses metropolitanos, no livro *Raças do Império* esteve colaborando com tons científicos para essa política colonial e a própria “essência histórica portuguesa” que se assentava esse controle de territórios. Portanto, se os mestiços eram um problema para o desenvolvimento do colonialismo português, era necessário desenvolver estudos eugênicos que pudessem apontar as melhores formas de colonizar e habitar o vasto império que se apresentava sem recorrer a essa prática observada e apontada por outras nações colonialistas, ou mesmo intelectuais brasileiros, como Gilberto Freyre.²²⁸

Não é à toa que as fotografias escolhidas para ilustrar a obra promoveram uma narrativa visual paralela àquela científica que se encontrava nas páginas do livro. Uma narrativa que educava visualmente uma população a partir do isolamento de indivíduos ou característica física específica que demarcariam a diversidade étnica do império e demonstraria a necessidade de estudar, identificar e criar os mecanismos para explorar aquele território e pessoas sob a administração salazarista. O próprio pontua

Em quadro tão complexo e variado há, decerto, que descortinar capacidades, perspectivas diversas e mais ou menos variáveis. Quer na utilização do concurso de tantos elementos, quer na indispensável salvaguarda da existência e do futuro de todos eles, especialmente dos biológicos ou socialmente menos favorecidos, há que ter em conta o conhecimento das categorias próprias de cada um desses elementos. A exposição feita mostra nitidamente que seria um erro grave, das mais desastrosas consequências, considerar uniforme, suscetíveis de iguais condições de tratamento, organização, defesa e utilização todos esses elementos étnicos.²²⁹

Deste modo, Mendes Corrêa também concordava com o tratamento diferencial entre os indivíduos que integravam o Império Colonial, pois não possuíam as mesmas capacidades biológicas, ou seja, não constituíam a mesma *humanitas* que os portugueses

²²⁷ Ibidem. pág. 180-181

²²⁸ A primeira versão do livro *Casa Grande e senzala* foi publicada em 1933 e, no mesmo ano, chegou a Portugal, gerando reação no meio intelectual português. Para entender melhor sobre a crítica de intelectuais portugueses e quadros do regime à mestiçagem nas colônias, assim como a obra de Gilberto Freyre nos anos 1930 e 1940. Cf. CASTELO, Cláudia. Op. Cit. 2001.

²²⁹ CORRÊA, A. A. Mendes. Op. Cit. p. 604

integravam dentro dos parâmetros científicos desse antropólogo. Logo, sua obra formada dentro de uma cultura do império, promovia em tons científicos e visuais as diferenças humanas que integravam a nação e corroborava para a necessidade de uma política efetiva de investimento público para estudar a população portuguesa de modo a potencializar a sua “essência histórica” sem degenerá-la. Pois como afirmava era “necessária uma política *quantitativa* e *qualitativa* da população em Portugal, política assente em bases morais e científicas e no alto interesse nacional”.²³⁰

Além disso, a sua difusão para outros lugares²³¹ colaborava com a ampliação das ideias sobre essas raças que formavam e atuavam no império, inclusive aquelas perigosas, como as mestiças. Além de ampliar também os laços de intercâmbio e comunicação com os portugueses que não viviam em Portugal, mas consumiam as obras produzidas no país. Portanto, embora pareça restrita a área de atuação desses intelectuais, as suas conexões internacionais ampliaram os horizontes de ação dessa série, principalmente colocando as fotografias selecionadas em outras regiões com a lógica de uma suposta neutralidade científica que ofuscava como sua ação estava formatada dentro da cultura do império que a produziu.

Nesse sentido, o circuito social da imagem fotográfica da *Série Científica* marcava as diferenças visíveis entre os humanos que compunham o Império Lusitano, promovendo dentro do meio científico a formação da *humanitas* da *episteme* moderna. Essa ação perpassava também reconhecer as práticas culturais que identificavam tal indivíduo como pertencente à determinada raça, mesmo que a sua circulação nos trabalhos científicos não estivesse assegurada a priori. No entanto, a produção fotográfica das práticas culturais dos nativos durante os trabalhos das missões foi feita, sendo seu circuito social não sendo definido previamente, mas sim de acordo com as solicitações e demandas dos antropólogos, ou mesmo sendo produzidos mediante a permissão dos nativos, como no caso das fotografias a seguir. Afinal nem sempre era possível realizar as fotografias de cerimônias culturais dos grupos em estudo, principalmente em seus territórios²³².

²³⁰ Idem. P. 613. Grifo do autor.

²³¹ Há dois livros no Real Gabinete português e um dele é justamente dado por Mendes Corrêa ao presidente da instituição, Albino de Sousa e Cruz, durante sua visita ao Brasil e participação em eventos no país em 1945.

²³² Sobre as dificuldades de fotografar as cerimônias culturais, veja o próximo capítulo.



Imagem 72: Cerimónia fúnebre dum Felupe. O palanque, com o morto sentado num trono. Botame, Suzana, Missão Antropológica e Etnológica da Guiné, 1947-1948, Guiné Bissau, IICT, Photography Collection, INV.U LISBOA-IICT-MAEG30881



Imagem 73: Cerimónia fúnebre dum Felupe. As mulheres parentes do falecido junto da habitação deste. Botame, Suzana, Missão Antropológica e Etnológica da Guiné, 1947-1948, Guiné Bissau, IICT, Photography Collection, INV.U LISBOA-IICT-MAEG30895

A série acima apresenta duas fotografias de uma cerimônia fúnebre de Felupe, “etnia” presente no território da Guiné Portuguesa. Ambas retratam momentos diferentes desse ritual que faz parte de uma prática cultural de passagem da vida terrena para outro plano dentro da cosmologia desse grupo analisado pela missão. A primeira fotografia (imagem 72) apresenta um homem sentado em um trono, sendo observado por outros ao seu redor e um que está apoiado próximo ao seu ombro. Este homem sentado nesse “altar” é o morto! Ele está preparado para a cerimônia fúnebre e os seus momentos subsequentes. Atente também para como alguns nativos estão observando a objetiva da câmera fotográfica com certa curiosidade e incômodo, principalmente porque esse objeto, assim como os pesquisadores portugueses, não fazia parte desse momento e sua presença era estranha para eles, além de desestabilizarem a própria cerimônia fúnebre.

A segunda fotografia (imagem 73) retrata as mulheres, com algum grau de parentesco com o morto, juntas à sua habitação. Desta vez, a câmera fotográfica não se encontra tão perto da cerimônia, tal distanciamento está relacionado à ideia de produzir um registro mais geral desse momento, englobando, assim, as pessoas que se encontravam dispersas em torno da casa e promovendo um registro fotográfico que pudesse dar conta desse momento da cerimônia. Essa distância impactou menos a reação dos nativos, tanto que apenas as pessoas mais próximas aos pesquisadores estão olhando diretamente para a “objetiva curiosa” dos antropólogos que acompanhava aquela cerimônia. Enquanto a maioria das pessoas da cena fotografada estava com o olhar direcionado para a habitação e o próprio desenvolvimento do ritual.

Esse ritual não fazia parte do cronograma de trabalhos das expedições antropológicas, mas a possibilidade de produzir determinada coleta de dados culturais dos “grupos humanos” estudados provocou o seu registro fotográfico pela comitiva da missão. Além disso, a sua catalogação e identificação nos gabinetes dos intelectuais, inclusive sendo apresentada no relatório da missão como um dos resultados obtidos, apontam como a “curiosidade científica” dos pesquisadores atuou, mais precisamente no reconhecimento dessas ações e seus enquadramentos dentro dos “parâmetros étnicos” estabelecidos para o grupo em análise.

No entanto, a existência dessas fotografias no acervo da Missão Antropológica e Etnológica da Guiné, não está simplesmente ligada à “curiosidade” do antropólogo que encontrou aquela cerimônia e quis guardar alguma lembrança desse momento, até

mesmo para comentar depois. Pois, essa alteridade cultural que marca essa relação não é suficiente para pensar sobre essas fotografias e outras (consideradas etnográficas) que retratam práticas, costumes e hábitos culturais de povos diferentes que se encontram nos arquivos fotográficos dessas missões e não estava totalmente controladas, tais quais as manifestações das Exposições também não estavam. Afinal, esse olhar colonial que produziu essas imagens técnicas foi delineado pelo marco de uma cultura visual ansiosa por catalogar, identificar e hierarquizar os povos dispersos no mundo, principalmente aqueles que estavam sob a administração colonial das metrópoles europeias. Logo esse olhar também era um olhar propagandístico e político²³³ totalmente inserido nas relações coloniais estabelecidas na sociedade que possibilitou tal campanha científica.

Deste modo, esse inventário “étnico” a partir da vestimenta, do detalhe da fisionomia ou da ornamentação corporal, não excluía as práticas culturais que também demarcavam essa condição racializada do sujeito estudado. Pois, as fotografias que apresentavam essas “ações exóticas” dos nativos também estavam no arco de ação desses intelectuais – mesmo que elas apresentassem conflitos visíveis entre os pesquisadores e os nativos – e eram incluídas dentro das características observáveis de sua condição dentro da hierarquia civilizacional. Essa característica indica também como as imagens fotográficas complexas (ou seja, fotografias que colocam em evidência alguma tensão) precisavam ser enquadradas dentro de uma interpretação estável e de acordo com os parâmetros científicos apresentados nos trabalhos subsequentes. Afinal são essas imagens visuais publicadas no relatório da campanha e nos trabalhos científicos (assim como aquelas guardadas, reveladas, controladas e identificadas nos arquivos fotográficos das missões científicas com legendas que buscavam estabilizar os conflitos provocados pela câmera fotográfica) que definem a raças do império colonial.

Nesse sentido, as informações que acompanham essa imagem técnica no seu circuito, até hoje, lhe conferem tanto um sentido social para as fotografias produzidas, quanto buscam colaborar para a criação das “etnias” que os antropólogos estavam realizando com a utilização das fotografias, no caso das fotografias da *Série Científica*. Pois, são essas informações em diálogo com as imagens fotográficas que produzem a “etnia” em tons científicos, assim como demarcam os fenótipos e práticas socioculturais

²³³ CARVALHO, Clara. *O olhar colonial: antropologia e fotografia no centro de Estudos da Guiné Portuguesa*. In. CARVALHO, Clara e CABRAL, João de Pina (Org.). **A persistência da História**. Lisboa: ICS, 2004.

que incluem e/ou excluem determinado indivíduo desse grupo criado na pesquisa antropológica. Assim, reconhecemos que a produção fotográfica foi intensa nas duas frentes de atuação apresentadas nesse trabalho (a governamental e a científica) e incorporou diferentes temáticas que não necessariamente tinham um circuito social definido previamente, mas ganhavam função social nos arquivos que a condicionavam, ou mesmo no circuito social quando produziam diferentes experiências fotográficas nos seus lugares de publicação e consumo.

Com relação ao caso apresentado nas imagens 72 e 73, é importante sinalizar ainda que, embora fosse necessário identificar as práticas culturais dos grupos raciais e entender seus mecanismos de funcionamento, elas não eram o foco da pesquisa antropológica desse grupo de intelectuais. Afinal como o próprio Mendes Corrêa afirmava

A língua, a história, a cultura, a organização social, não traduzem uma raça com a evidência e o relativo exclusivismo da caracterização física ou somatológica, mas é logicamente impossível que a raça nada tenha que ver com certos comportamentos históricos, com certas manifestações de culturas ou de vida social.²³⁴

Logo, as práticas culturais também eram sinais visíveis das características raciais de um indivíduo, entretanto, “as dificuldades e incertezas na definição de caracteres psico-sociais ou de manifestações que possam ter um valor diferencial de raça leva[va] o antropólogo à exclusão dos caracteres psicológicos, linguísticos, etnográficos e sociológicos nas bases das classificações raciais”.²³⁵ Assim, embora se produzisse fotografias das práticas culturais, essas não podiam ser usadas nos relatórios como provas das condições raciais daqueles indivíduos analisados, pois não era um “dado quantificável e racional”, mesmo sendo também sinais da condição racial do indivíduo analisado e por isso são usadas, mas dentro de controles e parâmetros, os quais serão abordados melhor no próximo capítulo.

Mas desde já, podemos afirmar que a ciência colonial não se restringia apenas aos seus objetivos iniciais, havia questões e negociações desiguais que apareciam durante o processo de pesquisa de campo ou mesmo dentro da elaboração dos trabalhos científicos, que impunham funções, significados e circuito para as fotografias, pois elas não estavam fora da cultura do império que as condicionavam e as orientavam na cena

²³⁴ CORRÊA, A. A. Mendes. Op. Cit. 1943 P. 41-42.

²³⁵ CORRÊA, A. A. Mendes. Op. Cit. 1943. P. 14.

pública. Deste modo, não podemos restringir as fotografias produzidas apenas a uma função ilustrativa, ou mesmo puramente “científicas”, principalmente, quando reconhecemos que essa ciência tinha intrínsecas relações com o poder estabelecido.

Nesse sentido, essa característica que se coloca como fundamental para pensar a circulação dessas imagens fotográficas e os seus diálogos com a *Série Imperial*. Afinal o realismo fotográfico historicamente constituído era fundamental para a utilização dessas fotografias nos trabalhos científicos dos intelectuais, assim como também foi largamente mobilizado na sua utilização e replicação em diferentes trabalhos. Portanto, mesmo sem deixar de reconhecer que as bases das duas séries foram distintas, ambas estiveram envolvidas em um processo maior de racialização dos indivíduos que compõe o Império Colonial, buscando apresentar fotograficamente as características observáveis dos seus habitantes, como também tentando enquadrar seus usos e costumes a partir de uma geografia moral que os classificavam dentro de uma escala civilizacional evolutiva.

Em síntese, os circuitos sociais das séries possuem lógicas distintas de exclusão e seleção, mas que não deixam de ter paralelos entre si. Assim, reconhece-se que a *Série Científica* excluía do circuito social aquelas cenas fotográficas que eles não conseguiam enquadrar nas suas análises e conclusões (principalmente aquelas que colocavam em dúvida o trabalho científico); e apresentavam, em contraposição, as imagens técnicas que projetavam visualmente as ideias criadas nos gabinetes desses intelectuais, colaborando desse modo com um realismo fotográfico para a suposta neutralidade científica das interpretações e análises desse grupo. Diferentemente, a *Série Imperial* restringia a circulação das imagens fotográficas que colocavam em cheque a narrativa evolutiva que estava presente em sua justificativa colonial, assim como aquelas que colocavam em evidência a porosidade da hegemonia salazarista, prontamente buscavam investir no agenciamento das imagens visuais que reforçavam a ideologia colonial que emergiu com o Estado Novo. No entanto, ambas estavam em um processo mais amplo de construção fotográfica desse Império Colonial, apresentando seus habitantes e territórios, assim como formatando e elaborando a ideologia que estruturava e organizava essa política colonial nas décadas de 1930 e 1940.

2.3 – O império que se quer imaginar: Fotografia e colonialismo em debate.

Filipa Lowndes Vicente destaca que o período de apresentação, desenvolvimento e popularização da fotografia coincidiu justamente com a constituição

e ampliação dos impérios coloniais modernos. Este fato não apenas proporcionou uma relação intrínseca com a expansão colonial e a utilização daquele símbolo da modernidade europeia, mas ela própria instituiu a experiência colonial nas metrópoles da Europa colonial. As fotografias, em toda sua materialidade, deslocavam cenas de mundo distante territorialmente e conhecido apenas em relatos e gravuras, produziam novas experiências de colecionismo e intercâmbios visuais a partir da produção de *carte de visite*, retratos, cartão postais, álbuns e souvenir diversos, promoviam uma imprensa ilustrada pautada na propagação de imagens desse mundo colonial e também alimentava desejos e violências sexuais de muitos colonizadores, ou potenciais.²³⁶

A fotografia instituíra uma experiência colonial que era consumida e vivenciada nas diversas partes dos impérios coloniais por pessoas que muitas vezes nunca tinham saído da sua localidade, mas que a partir da imagem fotográfica poderia se reconhecer pertencente a algo maior que aquela delimitação territorial. Essa questão fica mais evidente se levarmos em consideração que também havia uma imprensa nas coloniais que publicavam imagens, assim como ocorria o envio de publicações coloniais para os territórios ultramarinos e outros impérios coloniais também possuíam imagens de outras colônias sob outras jurisdições políticas, sobretudo o Império Britânico.²³⁷ Portanto, havia um circuito social dessas fotografias enorme e extremamente complexo de definir em poucas palavras, pois não havia apenas uma forma de registrar fotograficamente o mundo colonial, assim como também não houve apenas um modo de pensá-lo fotograficamente.

A fotografia foi apropriada de formas e modos distintos em cada cenário colonial, conseqüentemente, promoveu também experiências fotográficas diferentes, as quais só podem ser problematizadas com uma investigação aprofundada e consolidada para levantar questões e reflexões para além da simples interpretação de “*quem fotografou?*” e “*o que fotografou?*”. Esta pode possibilitar reconstituir como essa imagem fotográfica foi usada na comunicação visual da sociedade ou grupo em questão, pensar como foi a constituição da cultura visual em contexto colonial e colocar em evidência o questionamento da noção generalizada que vê a fotografia apenas como

²³⁶ VICENTE, Filipa Lowndes. *Fotografia e colonialismo: para lá do visível*. In: JERÓNIMO, Miguel Bandeira (Org.). **O império colonial em questão (Sec. XIX-XX): Poderes, saberes e instituições** (Coleção História e Sociedade). Lisboa: Edições 70, 2013. p.423-454.

²³⁷ Cf. SANTANA, Noeme. *Olhares britânicos: Visualizar Lourenço Marques na ótica de J and M Lazarus (1899-1908)*. In: VICENTE, Filipa Lowndes (Org.) **O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)**, Lisboa: Edições 70, 2014. P. 211-222.

uma ilustração do passado, sem levar em consideração os seus usos e funções sociais e a sua capacidade de expansão e instauração dos costumes sociais.²³⁸

Portanto, a imagem fotográfica proporciona expandir a noção de um império colonial pautado na ação de algumas lideranças política e na força da palavra escrita dos documentos oficiais. A experiência colonial não foi restrita a essas dimensões! Há arquivos privados e pessoas que vivenciaram esses momentos que trazem muitos dados para recompor e repensar a vida social durante a dominação colonial. Esses muitas vezes rementem ou são constituídos por fotografias que acionam memórias, lembranças e fatos nas pessoas que o guardaram. Logo, a fotografia merece ser discutida enquanto um documento histórico dotado de significados e marcado por um contexto que produziu, consumiu e lhe conferiu significados.²³⁹

No caso do Império Colonial Português, a produção e o consumo de imagens fotográficas foram intensos, porém não iguais, até porque foi um dos últimos domínios coloniais a acabarem²⁴⁰ e atravessou diversos cenários nacionais e internacionais, que tanto disputavam territórios coloniais, quanto questionavam o domínio de outros povos, defendendo sua autodeterminação. Esse longo período de existência promoveu formas distintas de pensar fotograficamente os territórios ultramarinos, inclusive devido ao próprio desenvolvimento técnico do suporte fotográfico, os seus mecanismos de reprodução e a formação de pessoas capacitadas para realizarem a captura das cenas em um território distante e, muitas vezes, inseguros.²⁴¹

Leonor Martins, ao analisar a presença de imagens visuais na imprensa ilustrada portuguesa entre 1875 e 1940, argumenta que não houve um investimento político e cultural centrado na produção de uma iconografia alusiva aos domínios coloniais portugueses. Segundo a autora, muita das produções visuais referente aos territórios sob o controle colonial foram resultados de iniciativas avulsas, muitas de caráter particular,

²³⁸ MENESES, Ulpiano. Op. Cit. 2005.

²³⁹ KRIEBEL, Sabine T. *Theories of photography: short history*. In: ELKINS, James (Ed.). **Photography Theory**. New York/London: Routledge, 2007, pp. 3-49

²⁴⁰ Portugal foi o último império colonial europeu a acabar no contexto africano já na década de 1970. Pois, até a primeira metade da década de 1960, quase todos os territórios sob a dominação colonial em África já haviam alcançado a independência, apenas faltavam as cinco colônias portuguesas (Angola, Moçambique, Guiné, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe) e a Namíbia (que era um protetorado da África do Sul).

²⁴¹ Há uma artificialidade do discurso do império homogêneo que atravessa essas fotografias. Afinal, o controle efetivo dos territórios coloniais portugueses não foi tão longo quanto se imagina. Muitas vezes se controlava algumas partes daqueles espaços e mantinha-se relações com lideranças locais que permitiam trocas comerciais. Cf. DIAS, Jill e VALENTIM, Alexandre (Orgs.). *O Império africano (1825-1890)*. SERRÃO, Joel e MARQUES, A. H. de Oliveira (Dir). **Coleção Nova história da expansão portuguesa**. Volume X. Lisboa: Editora Estampa, 1998.

ou mesmo um esforço coletivo da imprensa ilustrada em produzir publicações com temáticas coloniais que apresentassem a cultura imperial às populações, como uma forma de criar laços entre os residentes da metrópole e os territórios ultramarinos.²⁴²

Entretanto, a autora sugere que a partir do início do ciclo autoritário em Portugal, primeiro com a Ditadura Militar, depois com o Estado Novo, ocorreu uma tentativa de controlar grande parte da produção visual sobre o Império Colonial Português, inclusive promovendo uma série de iniciativas, como a criação de “missões cinematográficas às colônias”, o lançamento de publicações periódicas e especializadas na temática do ultramar, a organização de feiras, exposições e outros eventos de divulgação e propaganda do império. Para a antropóloga, esses atos proporcionam um papel preponderante assumido pela imagem visual na forma como a nação pensa suas diversas províncias (ultramarinas e metropolitanas).²⁴³

Realmente quando se analisa as fontes do período de instauração e consolidação do Estado Novo, percebe-se um investimento no controle do mercado fotográfico tanto enquadrando os fotógrafos em um sindicato nacional sob o controle do Ministério das Corporações, em 1949,²⁴⁴ quanto contratando fotógrafos para prestarem serviços para o regime e fiscalizando através dos órgãos de censura os periódicos e publicações que as fotografias produzidas poderiam circular. Acompanhado disso, o regime também buscou promover a fotografia como hobby através do Grêmio Português de Fotografia com seus salões nacionais e internacionais que apresentavam imagens fotográficas que estavam em consonância com a imagem de Portugal defendida pelo governo, a qual valorizava a ruralidade e a vida bucólica do campo. Além de promover outros espaços intelectuais que também estivessem discutindo e debatendo a fotografia nos seus campos científicos, outra frente de atuação do regime salazarista.

Logo, se a fotografia foi central na política salazarista, principalmente aquela voltada para o colonialismo praticado neste período, a porosidade da hegemonia se encontra na dispersão desses documentos e na necessidade de reuni-los para coloca-la em evidência. Portanto, um trabalho que busque problematizar a fotografia em contexto colonial necessita reunir essas pistas e fragmentos existentes que colocam em discussão as condições de produção, circulação e agenciamento da imagem fotográfica, a partir

²⁴² MARTINS, Leonor P. op. cit.

²⁴³ Idem.

²⁴⁴ SENA, António. Op. Cit. 1998.

das condições históricas que possibilitaram essa imagem ser construída e denominada como uma “fotografia colonial”.

Esse cenário conduziu a seleção da fotografia da Rosinha com a bandeira (que abriu a discussão do presente capítulo), e não a fotografia do homem (que nem um nome colonizado lhe foi conferido nesse registro), embora ambas buscassem produzir de diferentes formas uma visão de integração do nativo no Império Colonial que tem a bandeira portuguesa como fator de coesão e unidade.²⁴⁵ A imagem fotográfica selecionada promovia uma ideia de nacionalidade e integração das diferentes partes do Império sob a bandeira nacional, elementos estes presentes no nacionalismo lusitano propagado durante o Estado Novo. Já que a nação não era apenas constituinte com as províncias metropolitanas, mas também incorporava os territórios coloniais. Logo imaginar a nação também era imaginar o império.

A escolha da fotografia de Rosinha pode ser vista, como resposta ao sentimento de possuir e controlar essa sociedade colonial; ou mesmo dentro da intensa relação contraditória e conflituosa que raça, gênero e classe estiveram costurados dentro do projeto colonial, como defendida por McClitock.²⁴⁶ Pois, além do corpo feminino ser visto como um objeto de desejo dentro de uma sociedade estruturada pelo machismo, a sociedade colonial e a relação de violência presente nessa organização social tornava ainda mais evidente essa noção de desejo sexual. Principalmente por fomentar uma produção visual erótica desse corpo feminino, a qual era consumida nessa visão de possuir e controlar esse corpo idealizado que também materializava visualmente o território colonial. Assim como, construía visualmente um espaço colonial também assentado nessa narrativa de aventura sexual que precisava da força e virilidade do homem branco colonizador para proteger aquela natureza exuberante, virgem e indefesa.²⁴⁷

Nesse sentido, a fotografia foi usada para produzir uma cartografia visual das populações que habitavam o império colonial português e projetar na população portuguesa a ideia de união, coesão e integração dessas diferentes faces sob a

²⁴⁵ Junto dessa narrativa que congrega corpo feminino e territórios numa “aventura sexual”, há outra questão que também atravessa a produção visual desse “outro fotográfico” que está justamente no desejo sexual da mulher colonizadora, afinal as fotografias dos nativos expostos também apontam para uma sexualização do corpo masculino, embora a sua circulação seja muito menor que a feminina, o que indica também para um controle do desejo sexual da mulher branca nessa sociedade colonial.

²⁴⁶ MCCLINTOCK, Anne. **Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial**. Campinas, Editora da Unicamp, 2010.

²⁴⁷ SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

legitimidade do governo lusitano. Essa prática fotográfica foi usada tanto nas exposições coloniais, quanto nas missões científicas. Ambas possuíam referenciais raciais para organizar fotograficamente os indivíduos no espaço fotográfico e estabelecer seu diálogo com os elementos também captados na cena fotografada de forma a produzir visualmente as associações do que seria o “selvagem”, o “indígena”, o “colonizado”, o “assimilado” e o “colono”. Palavras que estavam em atos, leis, decretos que conferiam tanto uma posição política racializada no império (mas que muitos portugueses não sabiam o seu significado), quanto promovia a ideia de atraso dos territórios coloniais.

Embora a raça não existisse enquanto uma diferença biológica,²⁴⁸ ela se apresenta como uma categoria sociológica que impactou (e ainda impacta) formas de classificar, identificar e segregar os indivíduos em uma relação social. Principalmente no contexto de dominação colonial que abundam os mecanismos explicativos para justificar a presença da metrópole estrangeira e a degradação das práticas socioculturais dos potenciais colonizados nativos. É nesse cenário que perseguir as formas usadas e elaboradas para criar as hierarquias de dominação colonial se torna extremamente importante. Ainda mais reconhecendo que a fotografia teve um papel fundamental para a comunicação visual dentro desse período, instituindo formas de conhecer fotograficamente o mundo e promovendo a própria experiência colonial nas diferentes partes constituintes do Império Colonial Português.

Essa imagem fotográfica possibilitava a partir de seu realismo projetar a construção da “essência histórica portuguesa” em diálogo com o programa ideológico do regime. Estas poderiam ser produzidas no próprio ato fotográfico com a encenação e organização do espaço fotográfico, ou então, editado nos laboratórios a partir das demandas solicitadas pelo circuito social que esta imagem fotográfica iria ser reproduzida, consumida, experimentada e agenciada. Logo, o projeto colonial deste período necessitava de uma forma de propaganda capaz de capilarizar na população e eternizar para as outras gerações todo o seu ideário e ideologia de forma rápida e eficiente, sem deixar de controlar aquelas imagens fotográficas e as informações que colocavam em perigo a narrativa hegemônica.

²⁴⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. **Raça e História.** Disponível em https://disciplinas.usp.br/pluginfile.php/2844023/mod_resource/content/1/L%C3%89VI-STRAUSS%20Claude_Ra%C3%A7a%20e%20hist%C3%B3ria.pdf acessado a 04 de maio de 2018.

Uma pergunta se apresenta nesse cenário: Quais mecanismos foram mobilizados para produzir a imagem visual desejada? As dificuldades de produção, a cooptação de alguns nativos e a agência do fotografado são fatores que provocaram limites para a produção fotográfica, entretanto foram contornados com outros protocolos de identificação, controle e negociação desigual. Logo, devemos compreender que as pessoas expostas e fotografadas nas imagens visuais consideradas como coloniais estão presas em uma ideia que muitas vezes não são referentes a elas, mas foram criadas, elaboradas e tensionadas no seu circuito social. Esta ideia criada, a partir da fotografia, não apresenta a agência daqueles indivíduos que integraram aquilo que Ariela Azoulay denominou enquanto o contrato civil da fotografia²⁴⁹ e, muitas vezes, impôs identidades, histórias e características de acordo com os referenciais raciais existentes na sociedade que a consumiu. Portanto, distinguir essa complexidade própria a produção fotográfica em contexto colonial é também reconhecer que a imagem fotográfica não foi produzida ao acaso.

Até a sua inscrição no negativo, uma cadeia de relações sociais ocorreram e nem sempre foi fácil conseguir a imagem desejada. Do mesmo modo, o circuito fotográfico colonial não se restringe apenas a fotografia já produzida é necessário buscar as histórias de produção do espaço a ser fotografado, assim como quais técnicas foram usadas para produzir a imagem desejada, até porque a edição fotográfica aconteceu durante todo o circuito social (captação, revelação, reprodução e arquivamento).

Essa naturalização de uma imagem fotográfica pode muitas vezes colaborar para o próprio projeto colonial que a produziu, o qual queria mostrar o total controle dos corpos e espaços sob sua administração, além do seu exotismo disponível. Logo, não se pode aceitar a fonte fotográfica a partir desses conceitos a priori constituídos, afinal elas também colonizaram nosso olhar e nossa cultura visual. É necessário enfrentar a imagem fotográfica e desmontar o colonialismo fotográfico que conferiu valor de consumo para as fotografias,²⁵⁰ assim como aprisionou aqueles indivíduos em estereótipos coloniais.

Nesse sentido, podemos perceber de diferentes formas como a fotografia foi agenciada em prol da construção de padrões visuais que possibilitassem educar a população portuguesa (tanto metropolitana, quanto colonial) dentro dos quadros

²⁴⁹ AZOULAY, Ariella. Op. Cit. 2008.

²⁵⁰ TAGG, John. *The Currency of the Photograph*. In: BURGIN, Victor. **Thinking Photography**. Londres: MacMillan Press, 1982, pp.110-141

fundamentais do controle colonial, ou seja, a fotografia foi usada para perpetuar as noções de cidadania dentro desse império, assim como a própria constituição de um império contínuo e uniforme territorialmente, sem conflito ou tensões que colocasse em ameaça a hegemonia do Estado Novo, instituindo deste modo a experiência colonial nos interpretadores dessas fotografias que ganhavam a cena pública.

Por outro lado, há que se destacar uma gama de informações e outras fotografias que colocavam em evidência a fragilidade dessa hegemonia salazarista, presentes nos relatórios administrativos e nos arquivos oficiais. Essas não podiam ser consumidas publicamente, nem vistas por qualquer pessoa, pois colocava em questão tanto a formação da cidadania racializada do império colonial português, quanto a criação de um espaço público visual apaziguado e sem conflito sociais, que eram mobilizados dentro dos usos e funções dessa fotografia pública.

Assim, reconhecendo que a fotografia foi usada para promover esse ideário salazarista em duas frentes selecionadas neste trabalho: a científica e a governamental. O próximo capítulo se propõe a perseguir esses vestígios presentes nos arquivos coloniais de forma a convocar os sujeitos que integraram o contrato social da fotografia em contexto colonial para tensionar o seu estatuto e mostrar como toda hegemonia é porosa e as negociações (mesmo que desiguais) são necessárias, inclusive, em lógicas de dominação.

Capítulo 3 – Imaginação Civil: Entre a cidadania fotográfica e a crítica da fotografia em situação colonial

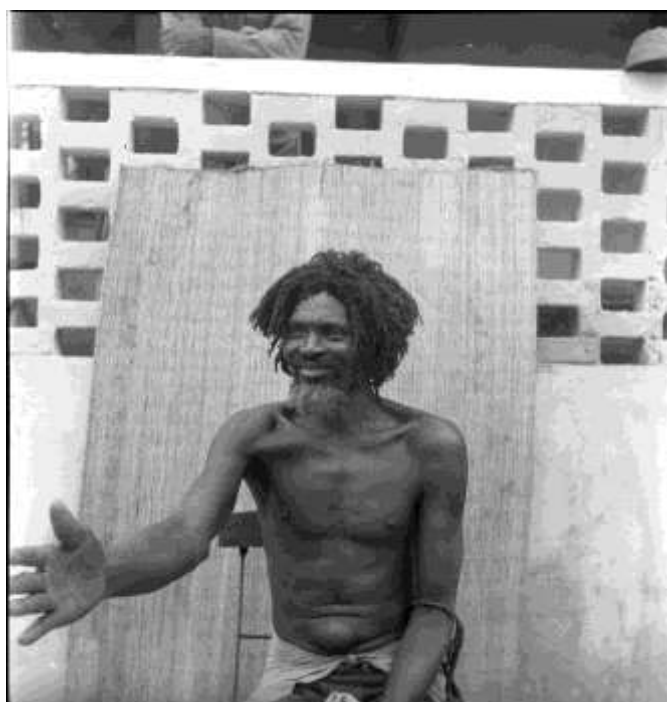


Imagem 74: (...), doido de Tor, Guiné Bissau, Missão Antropológica e Etnológica da Guiné, 1947-1948, Guiné Bissau, ICT, Photography Collection, INV.U LISBOA_ICT-MAEG30864

A fotografia em tela foi produzida durante os trabalhos da Missão Antropológica e Etnológica da Guiné. Nela um homem está posicionado de frente, sentado numa cadeira e com um painel, aparentemente de palha, atrás encostado numa parede de uma sacada. Esta sacada tem uma pessoa apoiada observando, na qual aparecem apenas os braços no espaço fotográfico, assim como um chapéu no canto superior direito da fotografia também é visível. Esses elementos se encontram junto ao homem registrado no centro da imagem fotográfica, compondo esse cenário fotográfico criado no âmbito das campanhas à Guiné organizadas pela Junta das Missões Geográficas e Investigações Coloniais (JMGIC).

Além de sua composição magra e sua hérnia nitidamente captada, este homem está com a cabeça virada para a esquerda do espaço fotográfico, lado que também se observa seu braço esticado com a mão aberta, como se estivesse a cumprimentar alguém naquela direção. Este mesmo homem está esboçando um sorriso nessa direção, como se houvesse alguma simpatia ou relação com a pessoa que se encontra fora do quadro fotográfico. Mas não se pode observar nenhuma marca da presença dessa outra pessoa que esteve ali durante o registro fotográfico, apenas podemos sugerir sua presença a

partir dessa interação com retratado. Portanto, mais que uma pessoa no espaço fotográfico e os braços cortados de outro no fundo, há alguém que tem uma presença não visível na fotografia, mas se manifesta de outra forma nela.

Diferente de outros registros tirados nesse dia da missão, essa fotografia apresenta um retratado com uma atitude que foge aos padrões estabelecidos para aquela imagem visual produzida nas missões. A pessoa não olha diretamente para a objetiva da missão, tampouco se encontra plenamente de frente para ela. Há uma relação mais definida entre o retratado e essa pessoa que ele se dirige do que entre o retratado e a objetiva da máquina fotográfica. Logo, os parâmetros visuais desejados nos registros fotográficos que seriam usados para comporem os relatórios e os trabalhos relacionados às missões não se encontravam presente nessa fotografia, já que a tentativa de produzir uma imagem dentro dos protocolos científicos não foi alcançada.

Um registro fotográfico com uma ação do fotografado fora dos padrões estabelecidos para o registro antropológico não servia para figurar no circuito social da *Série Científica*. Esta por estar interessada em identificar e catalogar as características das raças que compunham o império, dentro de um procedimento de construção da própria etnicidade, como foi observado no capítulo anterior, descartaria essa imagem fotográfica. Afinal, no processo de isolar qualquer sinal de subjetividade dos seus produtores e conferir um efeito de verdade sobre aquilo expresso nas letras das conclusões dos trabalhos antropológicos precisaria de imagens visuais que fossem capazes de reforçar o dito, e não criar a dúvida.

Essa ideia não deixava de estar presente nas fotografias produzidas nas campanhas à Guiné, em 1946 e 1947. Principalmente, porque esses trabalhos foram realizados com um objetivo muito claro: a II Conferência Internacional dos Africanistas Ocidentais, sediada em Bissau, em dezembro de 1947. Porém, a ação do homem fotografado tensionava e colocava em evidência as condições para a produção dos registros fotográficos nas pesquisas em campo, assim como os recursos utilizados para identificar as ações dentro das fotografias. Logo, não poderia circular publicamente a não ser com uma interpretação que atribuísse ao retratado características de desvio comportamental.

Assim, enquadrar e classificar este homem em outro estado psicológico (a loucura) foi a forma usada para dar sentido a essa imagem no arquivo. Identificá-lo como um louco, dentro da legenda que acompanha a sua fotografia no arquivo fotográfico da missão, promovia uma estabilidade para a imagem visual que fugia o

padrão científico e podia justificar os motivos dessa imagem fotográfica ficar restrita ao arquivo, não tendo um circuito social mais amplo.²⁵¹ Logo, a marca da loucura acompanha este homem ainda hoje, dá um sentido estável para aquele que visualiza a imagem fotográfica no arquivo fotográfico da missão e esconde as camadas que compõem a história da produção desta fotografia.

A criação de significados e interpretações que esse arquivo fotográfico propôs para esse homem retratado passa justamente por colocá-lo dentro de um enquadramento da loucura a partir de determinado parâmetro psicológico compartilhado pelos intelectuais da campanha antropológica e etnológica. Entretanto, podemos também ver essa fotografia como um padrão fotográfico desviante que pode nos dizer muito mais que simplesmente sobre as condições psicológicas do retratado. Ela pode nos indicar como as pessoas se inscrevem nos registros fotográficos de diferentes formas e usando distintas estratégias. Principalmente, quando reconhecemos que uma fotografia não é apenas a ação isolada de fotógrafo que domina a técnica, mas sim, um encontro de vários protagonistas. Um encontro que passa tanto pelo fotógrafo e o fotografado, como também a câmera e o espectador, como propõe Ariella Azoulay.²⁵²

De acordo com Azoulay, reafirmar esse encontro como uma forma de produção da fotografia permite ampliar as interpretações daquilo que está inscrito no espaço fotográfico. O visualizado não é mais configurado como uma consequência, aplicação ou implementação do ponto de vista do fotógrafo, pelo contrário surge como uma síntese de vários protagonistas que podem assumir formas diferentes e diversas. Embora um desses protagonistas (geralmente aquele que produz o registro) desfrute de certa posição privilegiada e seja também o responsável por estabelecer os limites visuais da fotografia, esta ação não determina o que será inscrito no quadro fotográfico, muito menos o que será reconstruído a partir da situação fotografada.²⁵³

Vale ressaltar que a fotografia, enquanto um documento histórico, não pode ficar restrita a um ponto de vista estável e sem conflito. Pois, a imagem fotográfica apresenta muitos excessos que foram inscritos, ou foram desejados, pelos protagonistas desse encontro, seja o fotógrafo, a pessoa fotografada ou a pessoa responsável pela criação do cenário que a fotografia foi tirada. Portanto, como a autora propõe, uma fotografia não

²⁵¹ Não foi promovida a sua circulação nos relatórios produzidos da missão, muito menos, foi encontrado um documento que falasse sobre esse registro, apenas temos a legenda da fotografia.

²⁵² AZOULAY, Ariella. Op. Cit. 2008.

²⁵³ AZOULAY, Ariella. *What is a photograph? What is photography?*. In: *Philosophy of Photography* 1 (1) Intellect Limited, 2010. pp. 9–13

possui um único ponto de vista soberano e estável, tampouco o que é visível nela (ou seja, seu referente real) e sua interpretação.²⁵⁴

Reconhecer que a fotografia é um encontro/confronto avança no sentido de ampliar a discussão da fotografia, outrora restrito ao registro visual ou aquele que a registrou, para outro patamar que perpassa pensar os diferentes espaços de construção e consumo da fotografia. Assim, enfatizamos que a elaboração da fotografia não se restringe apenas a sua produção, mas também as suas interpretações. Dito de outra forma, deslocar a discussão da fotografia para as formas que se manifestaram nesse encontro e em outros, nos possibilita compreender a mensagem fotográfica não restrita apenas a um momento, mas sendo a todo o momento seu significado elaborado, criado e formatado. Logo, ao se apresentar uma fotografia fora do padrão de registro científico busca-se evidenciar os elementos necessários para se pensar esse encontro no cenário das missões. Não apenas o evento fotográfico, mas também o evento da fotografia.²⁵⁵

Segundo Azoulay, o evento fotográfico consiste em um efeito de penetração potencial de uma câmera, acompanhada da possibilidade de que uma fotografia seja produzida dentro de seu campo de visão, ou seja, o evento fotográfico é caracterizado como um momento que a imagem fotográfica pode ser produzida dentro de um arco de ações. Já o evento da fotografia pode ocorrer a partir de um encontro com uma câmera fotográfica, uma fotografia ou com o mero conhecimento de que uma fotografia foi (ou poderia ter sido) produzida.²⁵⁶ Portanto, uma fotografia é um acontecimento que sempre acontece entre as pessoas.

Nesse encontro não há nenhuma posição soberana que feche a interpretação daquilo que está inscrito na fotografia, ou naquela que não foi produzida. Pois, segundo a autora, quando uma fotografia se encontra inacessível, outras fontes podem ser usadas para testemunhar o evento histórico ou aquelas imagens inscritas na imaginação civil que poderiam ter sido impactadas caso aquela fotografia tivesse sido produzida.²⁵⁷ Deste modo, a fotografia como um evento implica também pensarmos como se opera a experiência fotográfica na contemporaneidade.²⁵⁸ Afinal, a fotografia não se restringe apenas ao registro visual, mas ela se encontra numa perspectiva ampliada para os

²⁵⁴ Idem.

²⁵⁵ AZOULAY, Ariella. Op. Cit., 2008.

²⁵⁶ AZOULAY, Ariella. **Civil Imagination: A Political Ontology of Photography**. London/New York: Verso, 2012.

²⁵⁷ Idem.

²⁵⁸ MAUAD, Ana. Op. Cit. 2013.

espaços de produção de imagens, ou seja, o momento do registro, o contato com a fotografia, ou mesmo, o desejo de produção de determinada fotografia.

Nesse caminho, os significados atribuídos à fotografia não estão controlados por aquele que produziu, foi registrado ou está vendo o seu produto final. Os seus significados são elaborados e reelaborados nos diversos eventos da fotografia. Este que perpassa o diálogo com a cultura visual e a própria visualidade que formatou aquele olhar, já que a fotografia não é um dado estável e pode fugir do controle daquele que produziu, agenciou ou arquivou. Para Azoulay, essas questões integram um contrato civil da fotografia. Este contrato não está escrito em nenhum lugar, mas é ato processual realizado nas leituras do observador, que restitui a cidadania daquelas pessoas sujeitas e submetidas a categorias de violência. Entretanto, isso não quer dizer que não haja direitos e deveres nesse contrato social, afinal o leitor precisa: 1) restituir a humanidade dos sujeitos fotografados para não compactuar com a situação que gerou a fotografia; e 2) controlar os usos da fotografia para que não fuja dos objetivos.²⁵⁹

Embora o fiador do contrato civil seja o observador, a cidadania não é um status ontológico, mas uma força que precisa ser buscada dentro do evento da fotografia. Logo, ao criar a imaginação civil e conferir a cidadania fotográfica dentro de um processo que não exclui a possibilidade de subversão e desestabilização da imagem fotográfica, o observador precisa convocar os outros sujeitos que também integram esse contrato social a fim de assumir uma posição ética para a utilização e consumo das imagens fotográficas.

Assim, quando analisamos fotografias produzidas em um contexto colonial, precisamos ter claro que essas fotografias foram usadas dentro de um processo de colonização de mentes dos habitantes do império (seja metrópole, seja colônia). Essa colonização precisa ser superada, como aponta Ngugi wa Thiong'o²⁶⁰, e para isso precisamos restituir uma cidadania que perpassa a criação de outra imaginação civil dessa experiência colonial. Uma experiência histórica que provoque a percepção da agência dos sujeitos integrantes do contrato civil da fotografia nesse cenário. É necessário subverter a imagem fotográfica produzida nessa conjuntura! Assim como, enfrentar seus pressupostos e suas estruturas que compuseram a propaganda imperialista hegemônica e conferiu sentido social para esses suportes visuais ao longo de sua vida.

²⁵⁹ AZOULAY, Ariella. Op. Cit. 2008. (Principalmente o capítulo 2, p. 85-135)

²⁶⁰ THIONG'O, Ngugi wa. *A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?* In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 25-32.

Essa hegemonia que apagou as ações dos colonizados e conferiu uma narrativa alinhada à propaganda governamental precisa ser tensionada, problematizada e colocada em evidência. Nesse processo, as porosidades da hegemonia precisam ser reconhecidas e confrontadas no contrato civil da fotografia para que a sua circulação atual não venha a reforçar a ação colonial que a produziu, tampouco promova ressurgir preconceitos usados durante a sua vida na cena pública da situação colonial, ou seja, os espaços de sociabilidade, os meios de comunicação ou encontros criados pela ação do poder colonial que desempenharam papel fundamental dentro da construção do colonialismo.

Sendo assim, o presente capítulo busca analisar o contrato civil da fotografia dentro de um contexto colonial, reconhecendo que existe uma cidadania fotográfica inscrita nos registros visuais, aqui estruturados em três eixos: 1) as fotografias que apresentam pessoas que não se enquadram nos padrões estabelecidos pelo agente do registro fotográfico ou os seus desejos foram restringidos no evento fotográfico; 2) as fotografias que apresentam retratados que confrontam a presença da câmera fotográfica e, por que não, o próprio olhar Ocidental tão ansioso em vê-los; e 3) aqueles que o circuito social da fotografia instituiu como uma personagem e apagou a sua agência histórica, pois estas colocavam em evidência a porosidade da hegemonia que produziu aquele registro visual. Dito de outro modo, a ação colonial, ao compor uma personagem, provocou a destituição de sua condição de sujeito da própria história. Nesse sentido, o reconhecimento dessa condição pode implicar na identificação das formas de resistência e subversão à lógica hegemônica, ou seja, é justamente no confronto às estratégias usadas para produzir uma imagem fotográfica estável é que se vislumbra a humanidade do sujeito colonial.

Portanto, o capítulo estará estruturado a partir do argumento de Azoulay, ou seja, no primeiro momento como ocorreu o evento fotográfico com os casos dos nativos fugindo e enfrentando a câmera, assim como controlando a ação dos agentes coloniais. No segundo momento, um evento da fotografia pautado nas estratégias usadas pelos nativos para questionar a visualidade ocidental e outro baseado nas histórias que tensionam a fotografia que circulou publicamente. Logo, se propõe promover uma leitura contrapelo da imagem fotográfica em contexto colonial que desmonte a monumentalidade do documento, assim como as camadas do projeto colonial, que conferiram significado, sentido e estabilidade social a imagem fotográfica. Assim, busca-se outra imaginação civil, na qual os retratados questionaram as formas de vê-los e interpretá-los, se recusando a se tornar imagem subjugada/subalterna ou se

inscrevendo sutilmente no suporte visual em outros pressupostos que não os desejados pelo regime colonial.

3.1 – *Captar-lhes a simpatia*: elementos para pensar o evento fotográfico em contexto colonial.



Imagem 75: Trabalhos da MAEG. Missão Antropológica e Etnológica da Guiné, 1947-1948. Acampamento em Canhabaque, arquipélago dos Bijagós. Guiné Bissau, IICT, Photography Collection, INV.U LISBOA_IICT/AHU_ID2523

A imagem 75 acima foi produzida durante os trabalhos da Missão Antropológica e Etnológica da Guiné, em 1946, em um acampamento localizado em Canhabaque, Arquipélago dos Bijagós. Esta fora chefiada pelo zoólogo, dedicado à antropologia física, Amílcar de Magalhães Mateus e esteve inserida no plano de ocupação científica das colônias, definida pelo Estado Português. Sua construção foi feita a partir da Junta das Missões Geográficas e Investigação Colonial (JMGIC), na altura com a presidência do antropólogo António Augusto Mendes Corrêa, o qual utilizou sua influência para buscar investimento para a realização da expedição científica.

Nessa altura, a Europa se encontrava no pós-guerra e os estudos científicos começavam a ganhar mais importância como um meio de possibilitar a produção de um saber sobre as colônias voltado para a melhoria das condições de vida das comunidades locais, a utilização eficiente dos recursos naturais existentes e o melhor entendimento da natureza que compunha o espaço colonial almejando explorar com maior eficiência as

colônias através de missões e cooperações internacionais de excelência.²⁶¹ Afinal, essas missões estavam inseridas numa perspectiva de melhorar a ação colonial desempenhada então. Principalmente em um momento que o colonialismo começava a dar sinais de crise internacional, observados a partir de uma série de movimentos de contestação do colonialismo em África e Ásia.²⁶²

Voltando ao registro fotográfico, observamos cinco pesquisadores coletando dados de alguns nativos presentes no acampamento da campanha antropológica. Usando vestimentas que se destacam na cena retratada para demarcar tanto o seu diferenciamento com os indígenas, quanto para apontar também o rigor científico desenvolvido nos trabalhos da expedição. Os cinco pesquisadores se encontram no centro da fotografia: uma mulher realiza medições na cabeça de um nativo sentado e um homem anota os valores em uma folha, num primeiro plano. Em outro plano, podemos observar um terceiro pesquisador coletando digitais na mão de outro nativo, enquanto no fundo há mais dois pesquisadores, um sentado anotando informações e outro observando a cena em sua frente.

Enquanto isso, os nativos estão espalhados pelo espaço fotográfico. Eles se encontram com roupas, embora parte do seu corpo (principalmente o tronco) se apresente à mostra no registro fotográfico. Entretanto, dois deles se destacam, pois estão olhando curiosamente e diretamente para o dispositivo fotográfico. Um está presente no lado direito e outro no lado esquerdo, este último possui um olhar direcionado à objetiva fotográfica, o qual fica bem nítido quando se centra o olhar nele. É provável que alguns estejam tendo seu primeiro contato com o equipamento fotográfico e não compreendessem muito bem como funcione. Porém mais que estranhar a máquina fotográfica, os nativos se inscreveram e tensionaram essa imagem fotográfica de uma forma.

Essa fotografia inserida no relatório da primeira campanha demonstrava fotograficamente uma “ocupação colonial científica” da Guiné. Essa produção visual estava em total diálogo com uma propaganda salazarista dedicada a encenar uma ordem colonial empenhada no desenvolvimento da ciência ocidental. No plano da identificação voltava-se para a apresentação de uma suposta diversidade étnica existente naquela localidade e na demonstração internacional de um território apaziguado. Logo, essa

²⁶¹ MARTINS, Ana. Op. Cit. 2014

²⁶² HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX. 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

imagem fotográfica difundiria a crença de uma ciência vista como a personificação da racionalidade e da verdade científica, o motor do progresso moral, social e material, como também o próprio marco do grau civilizacional alcançado pelo Ocidente, no qual Portugal também se encontraria inserido.

Nesse sentido, a Antropologia, disciplina especializada em olhar e decodificar o outro, estava sendo usada por esse governo tanto para demonstrar em circuitos internacionais seus avanços na área científica, como também a sua incorporação ao lado das potências imperialistas nesse processo maior. Principalmente, porque utilizava referenciais próximos, como a essencialização de uma dada percepção do outro e a insinuação, a partir de diferenças de cultura material, a capacidade intelectual e física daqueles indivíduos retratados. Portanto, há um interesse de demonstrar fotograficamente como se operou os trabalhos dentro da missão para dar veracidade ao apresentado nos relatórios científico, tanto que esta fotografia foi selecionada para integrar o material produzido.

Porém se para os pesquisadores a imagem fotográfica produzia um atestado de veracidade fundamental para a proposta da missão, assim como seu rigor metodológico dentro de uma política científica, esta imagem também permite pensar questões pertinentes à construção e desenvolvimento desses estudos científicos em território colonial. Pois, logo de relance, quando se observa cinco pessoas usando roupas diferentes coloca-se em questão quem seria o quinto elemento que observa o registro fotográfico, já que eram 4 pesquisadores contratados para a missão: Amílcar de Magalhães Mateus; sua esposa e licenciada em Ciências Naturais pela Universidade do Porto, Emília de Magalhães Mateus; o artífice da seção de Zoologia-Antropologia da Faculdade de Ciência do Porto, António Marques de Almeida Júnior; e Manuel Pimenta, como um ajudante da missão. Como observado não havia nenhum etnólogo especializado na missão, embora a Etnologia também estivesse em seu título.

Logo, quem pode ser a pessoa que observa os trabalhos no acampamento? Quem foi que produziu o registro fotográfico? Essa imagem fotográfica também aponta para as tensões existentes dentro do trabalho nas missões. Tensões que a narrativa visual do relatório buscou amenizar na seleção das imagens fotográficas, mas que mesmo assim ainda passaram por esse crivo intelectual, já que não se podia controlar a ação de todos os membros presentes no evento fotográfico diante de uma *câmera*. Afinal, ela promovia uma mudança sintomática no ambiente, impactando performances nos

retratados, colocando o fotógrafo em outro patamar e mudando as relações sociais estabelecidas dentro daquele marco da missão.

Sobre esse acampamento em Canhabaque, o primeiro relatório da campanha apresenta.

No dia seguinte [20 de maio de 1946] partimos para a ilha de Canhabaque. Ficamos instalados nas nossas tendas de campanha perto do Posto. Durante o tempo que aqui estivemos (7 dias), observámos 75 indígenas. Foi, pois pequeno o rendimento, não por culpa nossa, mas sim por causa da índole dos indígenas. No dia de chegada pedi ao Chefe do Posto, Senhor Domingos Alves, para mandar vir 30 indígenas na manhã do dia seguinte. De fato mandou um guarda à povoação mais próxima e alguns vieram. Até ao pequeno almoço observámos 12 e nesse dia não conseguimos mais. Alguns mais que tinham vindo foram-se embora. Foi o próprio Chefe do Posto àquela povoação ver se conseguia trazer mais alguém, mas nada conseguiu.²⁶³

Embora houvesse relações com a administração colonial e o aval do governo salazarista, havia outras questões que escapavam aos intelectuais dentro da construção dos estudos antropológicos: a disponibilidade e a colaboração dos nativos. Esse relato apresenta justamente essa dificuldade de ampliar o número de nativos estudados. Pois, segundo Mateus, eles não apareciam no acampamento para serem analisados. Mesmo dentro daqueles que apareciam, alguns fugiam sem serem estudados. Logo, há uma tensão entre antropólogos e nativos que não estava bem controlada para o desenvolvimento dos estudos antropológicos, mesmos aqueles dentro do parâmetro da Antropologia Física.

A violência e as estratégias usadas para levar os nativos para serem expostos em uma Exposição durante meses não estavam presentes na construção das fotografias da *Série Científica*. Portanto, eram necessário desenvolver estratégias para convencer os nativos da necessidade do estudo e afastar as suas ressalvas com o governo colonial. Não apenas por ter um objetivo de demonstrar a diversidade étnica do império e a sua pureza, mas porque havia outros elementos no desenvolvimento da missão antropológica que também impactavam a produção. Mais precisamente, a pouca presença portuguesa nesse território, os diversos nativos que poderiam atacar o acampamento caso achassem que fosse uma ameaça e as necessárias relações de cordialidade para avançar os estudos sobre os indígenas. Tanto que na continuação do relatório, Mateus argumenta.

²⁶³ Missão Antropológica e Etnológica da Guiné. Relatório da 1ª Campanha, 1946. Submetido à avaliação em 1º de novembro de 1946. p. 14-15. Acervo do Centro de Documentação e Informação (ICT).

No dia seguinte estudámos 15. De tarde, fui à povoação acompanhado do Chefe do Posto. Expliquei a finalidade do nosso trabalho, procurando persuadi-los de que o que fazíamos nada tinha que ver com pagamentos de impostos, nem era coisa que se relacionasse com as autoridades administrativas: que o nosso desejo era ser-lhes úteis. Distribuí mesmo alguns medicamentos e examinei alguns doentes. Prometeram que no dia seguinte apareceriam. Convenci-me de que não faltariam, mas apenas vieram 5!²⁶⁴

Mesmo com a apresentação de mecanismos de persuasão desses nativos, os intelectuais não conseguiam solucionar seu problema de poucos dados coletados. Tanto que buscaram outra forma de conseguir as informações necessárias para esses indivíduos que habitavam a ilha de Cunhabaque. Como, por exemplo, mudando o acampamento para a localidade onde se encontravam os nativos aptos aos estudos antropológicos.

Resolvi ir de madrugada à povoação para ver se os apanhava antes de irem para o trabalho. Levantei-me não eram ainda 5 horas. Quando cheguei à povoação vi muitos homens e mulheres em condições de serem observados. Convidei-os a virem até às nossas tendas. Não diziam que não: prometeram, mas que só viriam quando regressassem dos seus trabalhos no mato. É claro que nunca mais apareceram. Neste dia apenas observámos 7.

Como o rendimento fosse muito pequeno e não conseguíssemos convencê-los a virem até nós, nem mesmo com as dádivas que se distribuíamos, resolvemos ir nós até eles. No dia 25 transportámos todo o material para a povoação mais importante. Andamos pelas ruas em busca de pessoas. Muitas se recusaram, outras prometeram vir mas não vieram, outras vieram até meio do caminho, mas voltaram para trás. Poucas observámos.

Passámos a outra povoação. Aqui também foi pequeno o número de observados. Depois deste trabalho todo, apenas conseguimos estudar 17 indígenas em todo o dia.²⁶⁵

As estratégias usadas pelos intelectuais não apresentavam grandes avanços na coleta de mais informações e demonstravam muitas vezes a necessidade de recorrer a outra forma mais eficiente de obtenção delas. Tanto que Mateus afirma em determinado momento no relatório que era fundamental instrumentalizar os administradores coloniais para esses desenvolvessem trabalhos com os nativos por um período mais longo. Algo que as missões não podiam fazer, já que elas eram aprovadas para serem feitas em um período de poucos meses. Esse período maior era fundamental para obter a confiança dos “indígenas”, coisa que poucos meses não era possível promover. Embora estivesse em outra perspectiva de estudos antropológico, Malinowski, já na década de

²⁶⁴ Idem. p.15-16.

²⁶⁵ Ibidem. p. 16-17.

1940, também propunha um período maior para desenvolver trabalhos de campo com populações aborígenes.²⁶⁶ Logo, a questão do período de estudos e as possibilidades de análise vindas dessa maior relação era uma preocupação da Antropologia nesse período, em suas diferentes ramificações.

Vale ressaltar que, algumas pesquisas pensam a ciência moderna como uma “narrativa mestra” do poder ocidental, uma formação discursiva através da qual o resto do mundo foi simultaneamente subjulgado e relegado ao papel do “outro” da Europa, binariamente oposto a ela, como destaca Kapil Raj. Entretanto, como o mesmo autor aponta, essa ciência se realizou num encontro assimétrico, na qual residiria o próprio poder que promoveu essa ciência. Deste modo, a produção de dados científicos estaria inserida num complexo processo de adaptação e negociação, assim como suas proposições, seus artefatos e suas práticas. Nesse sentido, a ciência moderna pode ser vista como coproduzida pelo encontro e interação entre comunidades heterogêneas.²⁶⁷

Pensando essa questão dentro de uma ciência colonial, como essa que produziu a fotografia em imagem 75, na qual é caracterizada como um tipo de conhecimento específico tecido por um discurso que conferia significado a dominação europeia, assim como moldava, em tons científicos, a subjetividade dos povos colonizados.²⁶⁸ Devemos pensar como ocorreu essa interação das comunidades nativas e dos investigadores mobilizados pelo poder colonial para ajudar a conhecer e a dominar os ambientes, patologias e sociedades africanas nesse processo de estudo. Portanto, embora não seja o objetivo do trabalho, aparentemente há uma resistência dos nativos presentes nas colônias portuguesas que impediu o avanço de pesquisas mais etnográficas que valorizassem a organização sociocultural dos nativos, suas cosmologias e sua estruturação econômica, principalmente a partir de trabalhos de campo mais longos, no qual ocorresse a plena interação dos nativos e o antropólogo.

Estudos esses já desenvolvidos por outras potências imperialistas, ou mesmo países americanos (como os Estados Unidos) que lidavam com populações nativas na expansão da fronteira colonial interna.²⁶⁹ Logo, a pergunta que deve ser lançada quando

²⁶⁶ MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

²⁶⁷ RAJ, Kapil. *Além do Pós-colonialismo...e Pós-positivismo: Circulação e a História Global da Ciência*. In: **Revista Maracanan**. Rio de Janeiro: n.13, Dezembro 2015, p. 164-175.

²⁶⁸ CASTELO, Cláudia. *Ciência, Estado e desenvolvimento no colonialismo português tardio*. In: JERÓNIMO, Miguel Bandeira (Org.). **O império colonial em questão (Sec. XIX-XX): Poderes, saberes e instituições** (Coleção História e Sociedade). Lisboa: Edições 70, 2013. p. 349-387

²⁶⁹ Segundo Blachette, desde a institucionalização da antropologia como disciplina nos EUA (em 1870), ela assumiu a responsabilidade de fornecer apoio teórico e prático ao Office of Indian Affairs (OIA) em sua tarefa de administrar os povos indígenas dos EUA, recorrendo, inclusive, ao modelo social

se pensa a permanência dos estudos físicos nos anos 1940 em Portugal é menos voltado para um “possível atraso intelectual” e mais para as condições históricas que impediram o desenvolvimento de outros estudos antropológicos, pensando uma tríade que passa pelos financiamentos disponíveis para o campo antropológico no momento, as possibilidades de permanecer longos períodos nas colônias vivendo com os nativos e a própria estrutura da ditadura do Estado Novo e sua censura intelectual.

Tendo isso em mente, voltamos para as fotografias dessa missão. Pensando a partir de uma série fotográfica como ocorria o evento fotográfico durante a campanha. Os três retratos reproduzidos a seguir apresentam três pessoas dentre as dez “etnias” (Fula-fulas, Fulas-forros, Fulas-pretos, Mandingas, Biafadas, Nalús, Sôssos, Lândumãs, Felupes, Baiotes) estudadas na segunda missão à Guiné. O número total de pessoas estudada foi de 1378, sendo 1.180 homens e 198 mulheres²⁷⁰. Integradas dentro daquele quadro de identificação de caracteres étnicos e a própria construção da etnicidade.



Imagem 76: Mutilações dentárias num homem Nalú baiote de Catió, Missão Antropológica e Etnológica da Guiné, 1947-1948, Guiné Bissau, IICT, Photography Collection, INV.U LISBOA_IICT-MAEG31510

evolucionista de Lewis Henry Morgan (1818-1881) para propor a distribuição individualizada de terras tribais e a transformações dos nativos em proprietários e fazendeiros cidadãos da República. Cf. BLANCHETTE, Thaddeus G. **Cidadãos e selvagens: Antropologia e administração indígena nos Estados Unidos, 1870-1890**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

²⁷⁰ A diferença de gênero não pode ser uma evidência do desejo de usar esses trabalhos para pensar políticas coloniais, assim como outros pontos já indicados nesse trabalho? Afinal, são quase mil homens analisados a mais que a quantidade de mulheres. Há algo que atravessa essa questão, principalmente quando observamos que a missão teve vários problemas na sua realização.



Imagem 77: (...), mulher Nalú de Cassine, Missão Antropológica e Etnologica da Guiné, 1947-1948, Guiné Bissau, IICT, Photography Collection, INV.U LISBOA_IICT-MAEG31601



Imagem 78: Mancebo Felupe de Varela, Suzana, Missão Antropológica e Etnologica da Guiné, 1947-1948, Guiné Bissau, IICT, Photography Collection, INV.U LISBOA_IICT-MAEG31804

O primeiro retrato apresenta um homem sorrindo para a objetiva da missão. Ele está sentado, usando uma camisa e um fundo liso se apresenta atrás dele. Ele não se apresenta usando uma vestimenta, objetos, marcas físicas ou mesmo adereços que

possam incluir em algum dos signos de etnicidade pensados a priori pelos intelectuais. O segundo retrato apresenta uma mulher com os braços na cintura, sentada em um banco, também com um fundo limpo. Na mulher, percebem-se os colares, os brincos e os objetos de ornamentação em seu cabelo. Já o terceiro homem utiliza colares, pulseiras, uma tanga e um tipo de arco na cabeça, posando com as mãos na cintura para a máquina fotográfica da missão antropológica. Diferentemente dos outros dois, ele se encontra de corpo inteiro em um campo aberto, com mato alto e árvores ao fundo. Pois, seu cenário fotográfico não foi construído para esse registro fotográfico.

Como atenta Edwards, Pinney e outros pesquisadores, alguns antropólogos no início da utilização da fotografia por essa disciplina buscaram esconder visualmente tanto a presença colonial quanto a antropológica para sugerirem que os registros fotográficos não sofriam interferência externa. A ideia era promover através da imagem fotográfica o registro da “pura manifestação” dos nativos estudados por esses intelectuais. Esta era pensada de modo a não colocar em evidência as condições que permitiram o desenvolvimento dos estudos, as alterações causadas por alguém externo àquela organização social e as ações dos indivíduos estudados. Tudo era pensado dentro dos desejos científicos que estruturavam a ação intelectual.²⁷¹

Afinal, paralelo aos métodos para realizar a pesquisa de campo, ocorreu também a definição de métodos para registrar fotograficamente de forma científica. Pois, as fotografias apareciam nos estudos enquanto um artefato capaz de proporcionar a comparação e destacar os elementos analisados antropológicamente, principalmente porque entendiam a fotografia como um meio objetivo e neutro na captação dos registros da vida humana nessa altura.²⁷² Entretanto, era necessário combinar também com os nativos antes do registro fotográfico para que não figurassem naquele registro visual de modo que contradissesse as análises antropológicas.

Nesse sentido, observamos alguns motivos para que nenhuma dessas três fotografias integrasse o relatório da missão mesmo sendo produzida durante os trabalhos de campo. Tendo, portanto, as suas vidas sociais restritas ao arquivo fotográfico da missão. No entanto, as três apresentam em diferentes perspectivas algo que Azoulay afirma que integra o contrato civil da fotografia: o direito a se tornar

²⁷¹ EDWARDS, Elizabeth (ed.). **Anthology and photography: 1860-1920**. New Haven: Yale University Press, 1992

²⁷²PINNEY, Christopher. *The parallel histories of anthropology and photography*. In.: EDWARDS, Elizabeth (ed.). **Anthology and photography: 1860-1920**. New Haven: Yale University Press, 1992.

imagem.²⁷³ Pois, mais que produzir imagens fotográficas para ocupar relatórios e trabalhos científicos, os intelectuais deveriam captar as simpatias daqueles que queriam virar imagem fotográfica, mesmo que essas não figurassem no imaginário de constituição de determinada “etnia” existente a priori dos estudos.

A legenda arquivista da imagem 76 aponta para mutilações dentárias de um homem Nalú-Baiote de Catió, povoado localizado no litoral da parte sul da Guiné continental. A ideia era apresentar dentes quebrados ou afiados que demarcariam a condição étnica desse homem. Porém, o mesmo apresenta arcada dentária melhor que alguns portugueses desse período e não possui os dentes visivelmente interferidos por uma ação humana. Logo não há motivos para o mesmo integrar o relatório a fim de apresentar fotograficamente as marcas de atraso de algumas “etnias” existente na Guiné.

Algo parecido também ocorre com a mulher retratada na imagem 77. Ela não se apresenta fotograficamente com os seios à mostra, mas sim de forma impositiva e incisiva. Dito de outro modo, ela possa para a objetiva da missão como quer ser retratada. Essa interpretação se reforça quando se observa que esse retrato não segue o padrão escolhido para retratar as mulheres nesse relatório, os quais em sua maioria mostram mulheres em posições ditas femininas (como a maternidade, afinal há uma mulher amamentando seu filho no retrato escolhido para o relatório), trajando vestimentas que permitam ver seus seios ou indicando marcas “étnicas” que não colocam em risco a interpretação apresentada no relatório.

Nesse sentido, o homem e a mulher se inscreveram na fotografia indo contra a ideia a priori dos intelectuais. Esse desejo de construir fotograficamente o discurso racista que estava expresso na construção de um homem universal dotado de direitos inalienáveis, o qual não era mulher, índio ou negro,²⁷⁴ impactava na produção das fotografias das missões, como observado no capítulo anterior, assim como definiam seu circuito social.

Gênero, raça e classe são marcadores de conflitos sociais que eram apaziguados nas fotografias, tanto que imagens fotográficas que não produziam eufemismos tinham seus circuitos sociais definidos por outros valores e pressupostos que não fossem catalisadores dessas contradições.²⁷⁵ Portanto, mais que produzir fotografias para dar

²⁷³ AZOULAY, Ariella. Op. Cit. 2008.

²⁷⁴ BESSIS, Sophie. **Occidente e los otros: Historia de una supremacía**. Madrid: Alianza Editorial. 2002.

²⁷⁵ HIGHT, Eleanor M.; SAMPSON, Gary. (ed) **Colonialist Photography – Imag(in)ing race and place**. London & New York: Routledge, 2004.

sustentação científica ao argumento racista que permeava a produção antropológica, esses intelectuais buscavam agir no interstício das tensões existentes no espaço colonial a fim de produzir outros significados que perpassava pela produção de uma visualidade controlada, ou seja, promover a circulação pública das imagens visuais que reforçavam a autoridade etnográfica e não aquelas que demonstravam as inúmeras resistências e negociações desiguais que desestabilizava a tese defendida nos escritos produzidos a partir dos trabalhos de campo. Portanto, quando Amílcar Mateus descreve as atividades da missão sobre o grupo analisado aponta:

Depois de uma permanência 5 dias* em Catió, fomos para Cacine onde já tínhamos acampamento montado, segundo as minhas instruções. Estudamos nesta região os Nalús “mansos”, Sôssos, poucos Landumãs e determinados grupos sanguíneos de Nalús e de Futa-fulas, para completarmos a série de 200.²⁷⁶

Nalús “mansos” aparece como um eufemismo para disfarçar as tensões existentes nesse território que impediam os antropólogos estudarem esse grupo de forma mais ampla. Logo, embora a região seja da mulher, podemos indicar que mesmo esses nativos desejando colaborar com os estudos desenvolvidos, eles se inscreveram na imagem fotográfica da forma que desejaram, ou mesmo propuseram determinada negociação. Afinal, não se podia recusar um Nalú que se apresentava para a missão, mesmo que não estivesse enquadrado nos parâmetros estabelecidos a priori. Portanto, os elementos de perpetuação e divulgação de uma ideia e a preservação de um momento tido como significativo tanto para o sujeito fotografado (visto ser ele a figura que selecionou os elementos usados no instante), quanto para o autor do registo (visto sua ação na elaboração e arranjo dos elementos na fotografia)²⁷⁷ estiveram presentes nesse evento fotográfico.

O momento fotográfico, ou seja, o ato de produção da imagem fotográfica envolveu diversas questões que, no primeiro momento, não estavam presentes nas fotografias. Eles precisaram ser buscados nos registros deixados que apresentam dados dessa construção coletiva. Afinal a fotografia não é uma ação exclusiva do fotógrafo, mas sim um encontro como já apontado anteriormente. Assim sendo, não podemos pensar que o retratado não teve nenhuma colaboração dentro da construção visual de si

*Os 5 dias foi incorporado à caneta no documento original.

²⁷⁶ Relatório da 2ª Campanha da Missão Antropológica e Etnológica da Guiné, 1946-1947. p. 57-58. Acervo do Centro de Documentação e Informação (ICT).

²⁷⁷ GURAN, Milton. *Fotografar para descobrir; fotografar para contar*. IN: **Cadernos de Antropologia e Imagem**, n.10, 1995.

próprio produzida pelas missões. Principalmente, quando observamos que essa relação entre o governo colonial e os nativos era conflituosa. Além também da existência de uma rede de colaboração que possibilitava a produção desse conhecimento visual.

Se nas duas primeiras fotografias, outras interpretações podem ser feitas a partir de uma leitura contrapelo da documentação escrita da missão, a imagem 78 demonstra como a pose do nativo boicotou a fotografia de corpo inteiro desejada a priori. Pois, havia o desejo inicial de produzir fotografias que apresentasse a estrutura corporal dos nativos de modo a permitir uma comparação anatômica com as outras “raças do império”. Essa promoção da inventariação étnica do império colonial português estava também nos horizontes de ação da Missão Antropológica e Etnológica da Guiné.

Logo, essas fotografias ficaram restritas ao arquivo fotográfico da missão e não ilustraram a narrativa visual do relatório porque não respondiam às conclusões produzidas nos gabinetes dos antropólogos. Suas inscrições no espaço fotográfico não correspondiam aos parâmetros antropológicos desejados para os estudos dos intelectuais, tampouco nas diretrizes da propaganda colonial que impactava diretamente a produção das análises. Sem contar que elas indicavam os conflitos e as porosidades de uma ocupação que ansiava demonstrar sua contribuição para a ciência Ocidental. Assim como, eles também não exibem a necessidade de intervenção colonial, pois não apresentavam dados sanitários ou médicos que precisassem de uma “ajuda estrangeira”. Tampouco deixavam em evidências marcas do seu primitivismo, com exceção do terceiro que se apresentava com seus “trajes típicos”.

Aqui se torna significativo apontar como o colonialismo impactou as outras dimensões da vida social. Pois, o imperialismo não teve apenas uma dimensão econômica ou política, mas também esteve presente em produções artísticas que, muitas vezes, se baseavam em conhecimentos e informações produzidas dentro dos marcos governamentais. Portanto, como enfatiza Edward Said, não podemos dissociar cultura, política e economia como dimensões apartadas, pois, embora determinadas produções privilegiassem uma dessas dimensões, elas estavam inseridas num processo maior de produções de imagens sobre o outro²⁷⁸, no qual as fotografias tiveram um espaço privilegiado.

A imagem fotográfica criou o espaço do outro dentro do colonialismo difundindo ideias, preconceitos e pressupostos que o arquivo colonial pode colocar em

²⁷⁸ SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

evidência. Mas para isso precisamos colocar em perspectiva o evento visual, ou seja, a interação entre o visualizador e o visualizado, como destaca Mirzoeff. Pois, a visualidade está relacionada ao ato de interpretar, criar significados e contestá-los. Portanto, essa visualidade se encontra no interstício das formas desejadas de ver a si mesmo e aquelas usadas para pensar o outro em sua oposição²⁷⁹.

É importante separar visualidade e cultura visual nessa análise, afinal enquanto a primeira configura-se como protocolos de ver que se encontram em disputas e inseridos nas dinâmicas sociais, o segundo é a dimensão em que alguma visualidade tem certa hegemonia, a qual não deixa de ser porosa e atravessada por negociações desiguais que assentam determinada forma de olhar o outro, a paisagem, o lugar, o fato, enfim a própria cena retratada visualmente. Nesse sentido, os conflitos e tensões em torno de determinada concepção baseada no conhecimento óptico também estão em conexões e debates, os quais se inscreveram nas camadas que compõe o documento fotográfico que analisamos aqui e nessa tensão que desmontamos os monumentos desse vestígio para ampliar as suas interpretações possíveis.

Reconhecer que os protocolos de ver se encontram em discussões, debates e polêmicas permite perceber que as dinâmicas históricas possibilitam repensar o próprio circuito social dessa imagem fotográfica. Afinal a sua exibição pública, ou não, se encontram inserida nessas disputas em torno da visualidade, a qual busca tornar determinado modo de ver hegemônico, ou seja, inscrito na cultura visual historicamente definida. Portanto, a fotografia torna-se o meio através do qual se institui uma visualidade controlada para registrar aquilo que ela deseja imprimir e propagar em seus objetos da cultura material a fim de ampliar os raios de comunicação do projeto colonial hegemônico.

Deste modo, reconhecemos que a cultura visual é historicamente definida em processos de construção e elaboração de visualidades em disputas, as quais, em um dado momento, são estabilizadas (não sem negociações desiguais e concessões pontuais) por uma visualidade hegemônica apoiada por um projeto político. Nessa dinâmica, as trocas desiguais de objetos visuais dentro dessa sociedade, conformariam a própria economia visual.²⁸⁰ Logo, as culturas visuais configuram-se como um campo de conflitos e disputas que formam os repertórios visuais da sociedade através da circulação dessas imagens visuais.

²⁷⁹ MIRZOEFF, Nicholas. **An Introduction to Visual Culture**, London/New York: Routledge, 2003.

²⁸⁰ TAGG, John. Op. Cit. 1988.

A fotografia tornou-se um meio fundamental para encenar a ordem colonial, pois, alinhada ao seu efeito de verdade, a imagem técnica permitia reforçar os mecanismos institucionais criados para instituir uma identidade aos indivíduos que compunham o império colonial português, provocar sensações e estabelecer experiências no observador que também estava incluído no processo de colonização, como também constituir o olhar colonial dentro dos processos de sociabilidade a fim de ocupar o lugar do comum e da norma.

Logo, a imagem visual não é estável, mas sim dialética. Pois, como atenta Barthes, o significado da fotografia está sugerido através do meio que foi estruturada. Já que, segundo o autor, a forma representacional cria uma imagem acessível e compreensível para a mente, informando e sendo informada por todo um corpo oculto de conhecimento que é explorado pelos significantes da imagem.²⁸¹ Deste modo, uma imagem visual produzida sob o colonialismo precisa ser enfrentada de modo a apresentar outras informações que desloquem a imagem fotográfica daquele cenário que lhe conferiu significado. Promovendo uma interpretação não essencializada daquilo que se vê, mas sim como o visto permite pensar as questões que estruturaram aquela cena.



Imagem 79: Dançarinos da Ilha Formosa com indumentária para a "dança da vaca", Missão Antropológica e Etnológica da Guiné, 1947-1948, Guiné Bissau, ICT, Photography Collection, INV.Ulisboa_ICT-MAEG25814.

²⁸¹ BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.



Imagem 80: O "Comó" numas danças Nalus em Cacina, Missão Antropológica e Etnologica da Guiné, 1947-1948, Guiné Bissau, IICT, Photography Collection, INV.U LISBOA_IICT-MAEG31657

. Nesse sentido, observamos as duas fotografias em tela que foram usadas nos relatórios da primeira e da segunda campanha da missão à Guiné, respectivamente. A imagem 79 recebeu a legenda no relatório de "*Bailarinos da ilha Formosa*"²⁸² e a imagem 80, "*Dançarino Sosso, Cacine*". Portanto, ambas apresentam as pessoas retratadas a partir da ação que desempenham durante o evento fotográfico (bailarino/dançarino) e o lugar que a fotografia foi tirada. Porém, uma legenda mais descritiva foi designada para elas no arquivo fotográfico da missão, a mesma que acompanha a legenda dada neste trabalho

A imagem 79 apresenta no centro do espaço fotográfico dois homens, de perfil, vestindo uma indumentária que lembra algum animal da região, pois em sua cabeça podemos identificar chifres. A vestimenta é uma combinação de palha e de plantas que são amarrados e distribuídos ao longo do corpo das pessoas que participaram da cerimônia. Há também equipamentos presentes em suas mãos, possivelmente, que seriam utilizados durante o rito que iria ocorrer após o evento fotográfico que produziu

²⁸² Sinaliza-se que há uma ilustração presente no livro *Raças do Império* de Mendes Corrêa (1943) que indica para nativos bijagós com vestimenta semelhante a da presente na fotografia. Essa ilustração de José Lviz se intitula *Dançarino Bijagó* e está presente entre as páginas 392 e 393 da obra citada.

a imagem fotográfica em tela. Há também outras pessoas vestidas de modo semelhante nos outros planos da fotografia, as quais não estão posando rigidamente e diretamente para a objetiva da missão. Já que os dois homens que se encontram nas pontas do espaço fotográfico foram cortados e não se apresentam de corpo inteiro como os dois em destaque. Inclusive o homem da esquerda foi cortado no processo de ampliação da cópia fotográfica que foi selecionada para compor o relatório da primeira campanha.

A imagem 80 apresenta um plano mais aberto com uma pessoa no centro da fotografia. Esta tem uma vestimenta que lhe cobre por completo, impossibilitando o observador de saber o gênero ou a fisionomia do retratado. Esta roupa possui um objeto que possui uma escultura de um rosto, panos, miçangas e uma base que se encontra sob a cabeça da pessoa. Este está totalmente envolvida por dois panos um branco e outro listrado internamente dando um volume maior para a palha que cobre o restante do corpo da pessoa. Em um segundo plano observamos várias pessoas sentadas ou em pé formando um semicírculo no espaço fotográfico. Ainda observamos uma habitação em outro plano e uma vegetação mais ao fundo. No relatório, esta fotografia também sofreu um corte em seu processo de ampliação, para dar um maior destaque ao personagem central na cena fotografada.

As mudanças presentes na fotografia do relatório e na sua cópia existente no arquivo fotográfico da missão reafirmam que as imagens fotográficas da série científica que ganhavam um circuito social eram rigorosamente selecionadas e pensadas. Já que se produziam recortes nas imagens, promoviam destaques de determinados elementos de marca étnica e apagavam elementos que não se inseriam na interpretação feita. Portanto, essas fotografias deveriam encaminhar e reforçar a ideia hegemônica que os intelectuais promoviam dentro dos seus estudos e não promover outras narrativas em dissonância com aquela existente nos trabalhos produzidos a partir desses dados, como já apontado no capítulo anterior.

Além disso, essas imagens fotográficas também apresentam outras questões que não se restringem na superfície do visível. Elas são um paradoxo. Pois, ao mesmo tempo em que essas fotografias promoviam uma estabilidade para os discursos de “primitivismo” dos nativos pautados na permanência de danças que os aproximavam da selvageria e eram signos de um passado distante de uma humanidade que não conheceu a civilização, elas também catalisavam outras mensagens que se encontravam difusas nos relatórios. Em outras palavras, essas imagens visuais também são os símbolos

daquilo que os nativos permitiram que o olhar antropológico pudesse registrar em um suporte visual e levar para os seus estudos de gabinete na metrópole.

Afinal, a colaboração de uma rede de pessoas, que passava tanto pelo governo colonial, a administração colonial, as instituições científicas e as autoridades nativas, não era suficiente para o desenvolvimento dos trabalhos de campo. Os intelectuais também tinha que lidar com as cosmologias e restrições impostas pelos nativos. Tanto que em trabalhos mais voltados para a antropologia física, como a definição dos grupos sanguíneos – “Em Varela fizemos o estudo de Felupes e Baiotes. Foi um pouco difícil a colheita de sangue, pois entre os Felupes sempre que um faça sangue a outro, tem de proceder a cerimônias religiosas”²⁸³ –, quanto para a observação de suas práticas culturais.

[...] Em Suzana combinámos com o chefe do posto, Sr. António Taborda, a promessa de recrutamento do pessoal e algumas particularidades referentes à nossa instalação. Este Senhor, disse-me que no dia seguinte se realizavam cerimónias de iniciação perto de Varela e que os indígenas o tinham convidado a assistir, e pedido a comparência dum enfermeiro para o tratamento de alguns casos de infecção. Fiquei entusiasmado e solicitei ao Senhor Taborda que obtivesse dos indígenas autorização para eu também assistir. Duvidou que me dessem, mas prometeu que tentaria. Propunha-me filmar as cenas, porém como já se esperava, não concordaram em admitir um desconhecido. Estou certo que, se tivesse tido antes algum contato com eles, me deixariam assistir. Ainda emprestei uma máquina fotográfica ao Senhor Taborda, mas, infelizmente, não conseguiu tirar nenhuma fotografia.²⁸⁴

A autorização dos “indígenas” era fundamental para poderem participar e documentar fotograficamente aquilo que viam. Sem a permissão dos nativos nenhum dado etnográfico era produzido, até porque mesmo aqueles que eram informados aos antropólogos também passavam pelo crivo da dúvida. Pois os nativos tinham relutância com as autoridades ou brancos que poderiam ter alguma relação com a administração colonial. Por esse motivo, Amílcar Mateus argumenta que:

Naturalmente é impossível, a quem permanece durante alguns dias entre cada grupo étnico, obter todos os informes que interessam à etnografia. São mais felizes neste ponto de vista as autoridades administrativas que, em contato permanente e durante meses ou anos seguidos com os indígenas, conseguem captar-lhes as simpatias, penetrar nos segredos das línguas e por vezes até nos usos que ainda há pouco tempo eram completamente vedados a brancos, e pondo uma resistência invencível à admissão de estranhos, principalmente nas festas da iniciação.²⁸⁵

²⁸³ Segundo relatório. P. 64

²⁸⁴ Segundo relatório. P. 62-63

²⁸⁵ Segundo relatório. P. 86

Reconhecendo que havia restrições, limitações e problemas dentro da pesquisa de campo realizada nas colônias, precisam-se encaminhar elementos para pensar o momento fotográfico nesse contexto. Pois, ao não problematizar essas questões a essencialização da imagem fotográfica e do seu discurso colonial serão propagados durante a análise que não se aprofundar nos elementos que permitiram aquele registro. O enfrentamento da imagem em contexto colonial começa no momento que ela foi produzida, pois há correlações de forças existentes que o circuito social da fotografia buscou apagar dentro do seu processo de conferir significado e sentido à imagem visual. Não podemos apresentar a fotografia como simples evidência de algo, pois elas são históricas em si mesmas.²⁸⁶

Como destaca Edwards, ao lado do significado presente numa fotografia, está também a “expectativa” que o observador carrega ao analisá-la. Caso uma imagem fotográfica seja observada como uma “realidade”, os modos de representação presentes nelas serão catalisados para intensificar essa “realidade” de modo que uma imagem fotográfica será acionada a partir do “é assim que foi”.²⁸⁷ Nesse sentido, o observador não consegue se desprender desse cenário fotográfico produzido para dar sustentação visual a sua própria “expectativa”. Logo, essa visualidade se encontra inserida em um determinado ambiente cultural que tanto justifica aquilo que é criado, como também o seu próprio significado. No entanto, essa imagem visual precisa ser vista como fruto de um tempo/espço que possibilitou a sua construção e elaboração dentro de um horizonte de expectativas delineado pelo marco da cultura visual.

Nessa perspectiva, vale considerar, como faz Edwards, a função da fotografia dentro desses trabalhos antropológicos. Para a autora, os estudos antropológicos observavam as estruturas “significativas” de um grupo, os fragmentos de um informante eram registrados e o trabalho final surgia primeiro da síntese e depois da generalização, no qual os fragmentos eram moldados em um relato unificador de uma dada “cultura”. Essa proposta utilizava de um veículo capaz de sintetizar o que era dito de forma visual: a fotografia. Portanto, a imagem fotográfica configurava como o meio ideal para expor um momento específico que se tornava representativo do todo e do geral exposto na análise científica.²⁸⁸

²⁸⁶ TAGG, John. Op. Cit. 1988.

²⁸⁷ EDWARDS, Elizabeth (ed.). Op. Cit. 1990

²⁸⁸ Idem

Por esse motivo, observamos o desejo de captar visualmente as práticas culturais dos nativos. Não se restringindo apenas a produção fotográfica, mas também a produção de imagem em movimento que são, em diversos momentos, apontadas nos relatórios, como aqueles referentes à cerimônia fúnebre de Felupe (imagem 72): “Tivemos ocasião de assistir e de filmar um funeral Felupe”.²⁸⁹ Porém, há também as restrições dos nativos que impediam de realizar uma cobertura total daquilo que se vê nas localidades ou se ouvem dos habitantes. Nesse sentido, os registos visuais que seriam fundamentais para o desenvolvimento de uma argumentação pautado no “primitivismo” ou “exotismo” do nativo são confrontados com a sua negação e restrição para as produções visuais que os intelectuais desejavam realizar.

Portanto, devemos ver as imagens fotográficas das cerimônias culturais que estão nos relatórios, não sendo guiado pelas legendas que as acompanham e sugerem uma leitura conduzida e apaziguada de acordo com as interpretações dos intelectuais. Mas sim, com as brechas existentes e os dados apontados na documentação sobre o evento fotográfico, ou mesmo o evento da fotografia (pensando esse como o desejo de tornar fotografia algo). Embora, o texto busque disciplinar a imagem fotográfica dentro de determinados parâmetros interpretativos, é função do observador de uma imagem tida como colonial trazer elementos que desestabilize as estruturas e camadas que fizeram aquela fotografia como um documento/monumento do colonialismo. Para que essa não venha a reforçar os sentidos que lhe foram atribuídos no seu circuito social, afinal as imagens de cerimônias culturais nesse relatório nunca são de rituais fundamentais para a organização social daquele grupo, mas sim de dança ou funeral com características específicas que permitem de alguma forma um desconhecido.

Reconhecer a historicidade de uma produção fotográfica, assim como os circuitos sociais que conferiram significado e sentido a determinado conjunto são pontos fundamentais nas análises da fotografia em estudos históricos. No caso da fotografia em contexto colonial não é diferente, pois os desejos e objetivos presentes neste cenário não apenas asseguram a circulação destas imagens (inclusive em ambientes restritos, como um grupo de pesquisa ou um arquivo), mas também contribuíram para a própria experiência colonial das pessoas que consumiam as imagens. O espectador ao interpretar as “imagens coloniais” construíram visualmente a

²⁸⁹ Segundo relatório. P. 64

ideia do império colonial, as comunidades habitantes do território e a própria construção territorial daquele império.

O evento visual (ou seja, a interação entre o visualizador e o visualizado inserido num espaço de interação)²⁹⁰ de uma fotografia produzida em contexto colonial precisa pensar o evento fotográfico dentro desse processo de encontros, poder e resistência, negociação e reconfiguração que permeou a produção fotográfica que observamos hoje. Sem levar em consideração as formas que os retratados usaram para se inscrever fotograficamente, assim como aquelas pensadas para circular as imagens fotográficas do outro dentro dos horizontes de expectativas delineados pelo marco da cultura visual, tendemos a compactuar com a ideia hegemônica produzida pelo próprio colonialismo. Nesse sentido, para enfrentar a monumentalidade do documento e a imagem visual estabilizada, é necessário pensar também como os nativos agiram dentro das brechas existentes no evento fotográfico, como também eles promoveram formas de contestar essa visualidade ocidental que ansiava vê-los. Logo, devemos ter no horizonte de análise que não foi apenas usando seu corpo para quebrar essa imagem visual (como visto nessa seção) que os nativos agiram, mas também enfrentando o próprio instrumentado usado para captar essas imagens a partir de um olhar desafiador, questionador e incômodo para o observador.

3.2 – O silêncio visual e a visualidade contestada dos retratados.



Imagem 81: Cartão postal – Indígena mulher. Disponível em http://memoria-africa.ua.pt/Archive/Archive_Explorer.aspx?isad=126&f=1 acessado a 19 de agosto de 2018.

²⁹⁰ MIRZOEFF, Nicholas. Op. Cit. 2003

A imagem 81 é um postal fotográfico com uma imagem fotográfica produzida na Exposição Colonial de 1934 pela Casa Alvão. Este suporte visual apresenta uma jovem de perfil levemente inclinada para frente centralizada no espaço fotográfico, tendo ao fundo, fora do plano focal, uma “habitação típica dos indígenas”. Esta jovem, aparentemente, reúne características tidas como uma “marca étnica” dos bijagóz, mais precisamente o seu penteado. Além disso, o dorso desnudo com os seios em evidência também está presente nesse registro fotográfico.

Porém, mais que sua circulação em um postal, essa fotografia causa um incômodo àquele que a observa, pois o seu olhar penetrador e desafiador está em destaque no centro do espaço fotográfico. Logo, essa fotografia, embora tenha tido uma marca oficial do certame, já que foi fotografada pela Casa Alvão, há mais elementos que apenas o significado conferido nos seus circuitos sociais. Afinal, a pose negociada pelo fotógrafo teve que incorporar também aquele olhar questionador imprimido pela retratada.

Mesmo contendo o domínio da técnica e desejando produzir uma imagem fotográfica que estivesse de acordo com os desejos ocidentais, o fotógrafo não pode conter o desempenho e ação da fotografada no evento fotográfico. Essa inscrição da retratada produziu uma imagem complexa, ou seja, uma imagem que desestabiliza o observador. Pois, mesmo controlando os elementos que poderiam ser inscritos no papel fotográfico, o fotógrafo não conseguiu impedir elementos capazes de perturbar a estabilidade do observador no evento da fotografia. Signos e símbolos que podem provocar outras leituras.

A visualidade tem uma centralidade dentro da experiência histórica contemporânea, principalmente quando observamos que imagens foram selecionadas para divulgar, apresentar e produzir acontecimentos da história contemporânea²⁹¹. Quando observamos a produção visual dentro de um contexto colonial, lidamos com certos protocolos de registros preocupados com uma propaganda hegemônica, como apresentado no capítulo anterior. Entretanto, essa ideia que conferiu significado público aquela imagem fotográfica também apresenta em si tensões sociais, já que é um documento/monumento daquela sociedade, parafraseando Le Goff²⁹².

²⁹¹ MAUAD, A. Op. Cit. 2012.

²⁹² LE GOFF. Op. Cit. 1985.

Esse monumento visual precisa ser desmontado, não apenas com os olhos que falam nas fotografias, mas realizando uma leitura contrapelo do seu circuito social²⁹³. Pois, se há olhares que questionaram a máquina fotográfica e, por que não, a própria produção da imagem fotográfica no Ocidente, há também mecanismos usados pelos agenciadores dessas fotografias para amenizar as tensões presentes nessas imagens complexas a fim de inseri-la dentro da narrativa da propaganda hegemônica. Afinal, a visualidade foi mobilizada nas fotografias da *Série Imperial* para produzir a diferença, assim como fixar as hierarquias existentes dentro do império colonial promovendo tanto uma homogeneidade entre os grupos que constituíam o território sob o domínio de Lisboa, quanto a promoção do conhecimento da paisagem que compunha o Império Colonial.

Logo, a sedução da fotografia estável e sem conflito precisam ser enfrentados, seja apresentando o olhar contestador dos retratados nas fotografias e as formas usadas para amenizar nos seus circuitos sociais, seja apresentando outros elementos fundamentais para a interpretação durante o evento da fotografia, seja indicando as estratégias mobilizadas para conferir outros significados aos olhares desafiadores dos retratados. Esses elementos permitem a promoção de outra visualidade mais instável e menos empenhada com a propaganda colonial que lhes conferiu significado e sentido. Nesse sentido, podemos observar na série alguns postais em tela com olhares que também criam instabilidade no suporte visual.



Imagem 82: Postal fotográfico – Aldeia indígena. Disponível em http://memoria-africa.ua.pt/Archive/Archive_Explorer.aspx?isad=124&f=1 acessado a 19 de agosto de 2018.

²⁹³ Esses postais foram digitalizados e estão disponíveis nos links que acompanham sua legenda. Aparentemente, eles não foram usados, pois os versos disponibilizados no site não apresentam nenhuma mensagem enviada para alguém, tampouco outro registro de uso em seu circuito social, como selos ou alguma anotação.



Imagem 83: Postal fotográfico – Indígena e Augusto.
Disponível em http://memoria-africa.ua.pt/Archive/Archive_Explorer.aspx?isad=129&f=1
acessado a 19 de agosto de 2018.



Imagem 84: Postal fotográfico – Augusto. Disponível em
http://memoria-africa.ua.pt/Archive/Archive_Explorer.aspx?isad=123&f=1
acessado a 19 de agosto de 2018.

A imagem 82 é uma fotografia de uma aldeia recriada na Exposição Colonial de 1934. Essa fotografia da Casa Alvão virou o postal fotográfico que se encontra em tela. Nele são vistos seis nativos sentados e um em pé, com parte do corpo atrás de uma “habitação típica dos indígenas”. Apenas uma mulher não está olhando para o fotógrafo que captou a cena, o restante, embora estejam ensaiando alguma ação, não deixam de encarar a objetiva da máquina fotográfica com um olhar de estranhamento, incomodo e indisposição. Esses olhares estão fortemente expressos no postal, principalmente porque o contraste empregado na sua produção ressalta ainda mais a sua cor de sua íris, conseqüentemente os seus olhos.

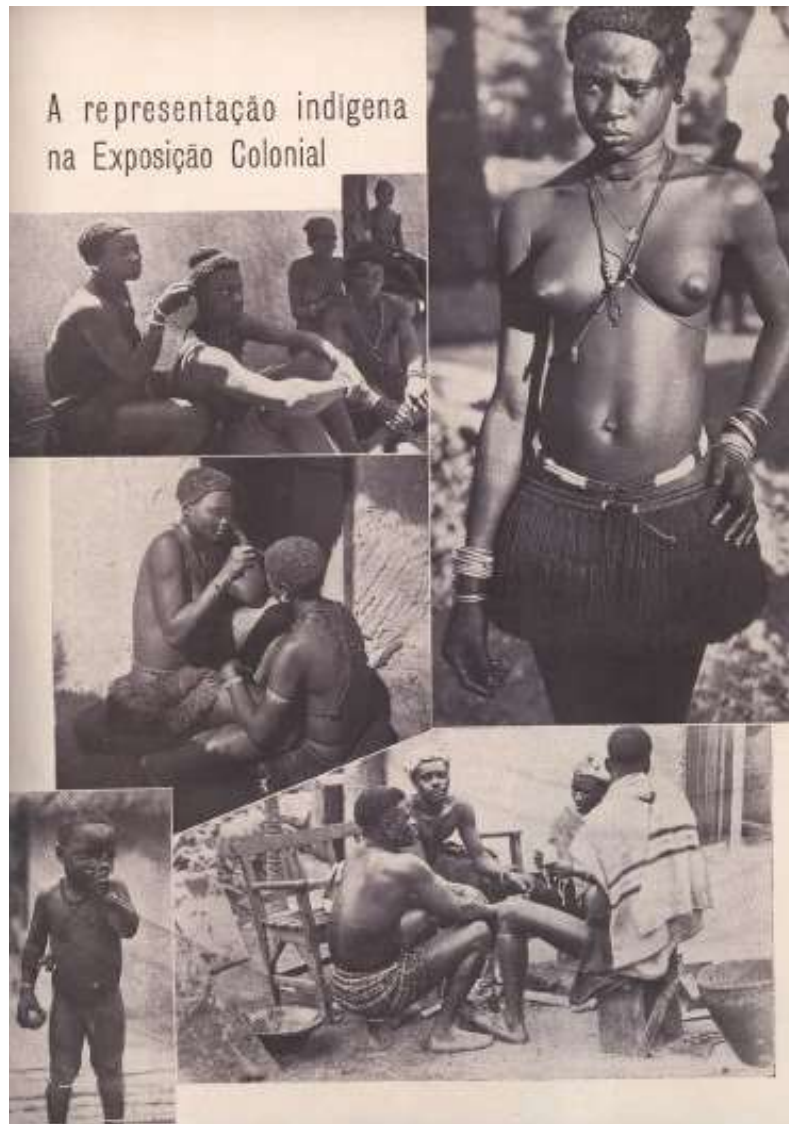


Imagem 85: Revista *Ilustração*. “A representação indígena na Exposição Colonial”. Lisboa: n 205, 1934.

Essa fotografia não apenas circulou em postais fotográficos que os diversos públicos conferiam sentidos distintos, mas ela também sofreu um recorte para integrar uma fotorreportagem da revista *Ilustração* intitulada *A representação indígena da Exposição Colonial* (Imagem 85) que basicamente apresentava apenas guineenses nas cinco fotografias selecionadas. Evidenciando que a imagem de indígena que a propaganda hegemônica queria empregar era justamente aquela próxima aos hábitos dos representantes da Guiné, ou seja, com poucas roupas e geralmente associados ao ambiente que reforçasse ainda mais sua marca étnica e sua condição de inferioridade frente aos metropolitanos, como demonstrado no capítulo anterior.

A imagem 83 apresenta uma jovem de perfil com a cabeça inclinada para o fotógrafo e o pequeno Augusto abraçado em suas costas que também olha para aquele

que produz o registro visual. Ao fundo se encontram as “habitações típicas” dos guineenses expostos no Palácio de Cristal. O espaço fotográfico está organizado de modo que os nativos estejam tanto em primeiro plano, como também no centro da fotografia, para possibilitar uma melhor visualização dos retratados e dos hábitos selvagens, expressos nas suas vestimentas e na forma que a jovem carrega a criança. Ambos estão com os olhos fixos na objetiva da Casa Alvão com certo olhar de desconfiança, ou mesmo tensão. Essa pose retratada também foi negociada, afinal a jovem não era a mãe dessa criança de aproximadamente três anos (esta também se encontrava na representação e foi retratada por Francisco Viana, embora esta foto não tenha sido circulada, aparentemente), tampouco há algum registro de algum laço familiar entre eles.

Essa posição conferia certa ideia de animalização desses nativos, reforçando ainda mais o tom exótico que muitos desses postais promoviam e criavam nos seus circuitos sociais. Pois muitos consumidores os compravam para enviar certa ideia dessa experiência de ver o “outro da colonização”, o qual muitas vezes nunca tinha visto pessoalmente, mas a partir da fotografia construíam uma visão fotográfica de quem seriam os habitantes do império colonial. É esse cenário cultural que promovia o que era “fotografável” e condicionava modos de ver os habitantes do império colonial a partir de ideias pré-concebidas que o efeito de verdade da fotografia vinha a reforçar. Afinal, há uma estrutura cultural baseada no “conhecimento óptico” que se apropria da fotografia para registrar aquilo que ela deseja ver e propagar em seus objetos da cultura material.

Nesse sentido, podemos configurar Augusto como uma espécie de “personagem fotográfica”, pois sua imagem fotográfica circulou em diversos suportes visuais com ideias e experiências possíveis somente através da fotografia. Esta ideia ultrapassa a imagem fotográfica a ponto de desenvolver produtos para serem consumidos durante a exposição. Afinal, o pequeno guineense se tornou, inclusive, um sabonete que era vendido durante a Exposição Colonial Portuguesa²⁹⁴. Ele não foi a única “personagem fotográfica” criada pela propaganda colonial e mais a frente observaremos outros exemplos também foram produzidos.

A imagem 84 também é um postal fotográfico produzido a partir de uma fotografia da Casa Alvão. Esta fotografia apresenta quatro nativos. O pequeno Augusto

²⁹⁴ AZEVEDO, Ercílio. Op. Cit. 2005.

está no primeiro plano em cima de um tronco como se estivesse batendo nele. Logo atrás se encontra uma jovem sentada de lado. No fundo encontram-se duas pessoas, um homem sentado e uma mulher com uma parte do corpo cortada. Eles estão entre duas habitações criadas para a Exposição Colonial e na fotografia original da Casa Alvão (Imagem 86) observamos que essa fotografia sofreu uma edição na hora da ampliação para aproximar mais os nativos e retirar a parede da construção da frente que causava certa perturbação no registro do cotidiano dessa aldeia recriada nos jardins do Palácio de Cristal.

A sua edição na transformação de um cartão postal demonstra que, ao longo do circuito social, criações e recriações dessa imagem fotográfica aconteceram mediante os objetivos almejados. Logo não havia um total controle das imagens visuais por aqueles que realizaram o registro fotográfico, ou mesmo foram retratados. Diversas imagens fotográficas poderiam ser criadas a partir de um negativo fotográfico. Isso fica mais claro quando observamos que a mesma fotografia da Casa Alvão foi recriada para ilustrar duas reportagens diferentes da revista *Acção Colonial* de 1934 (imagens 87 e 88) e que sua relação com a matéria foi extremamente superficial.

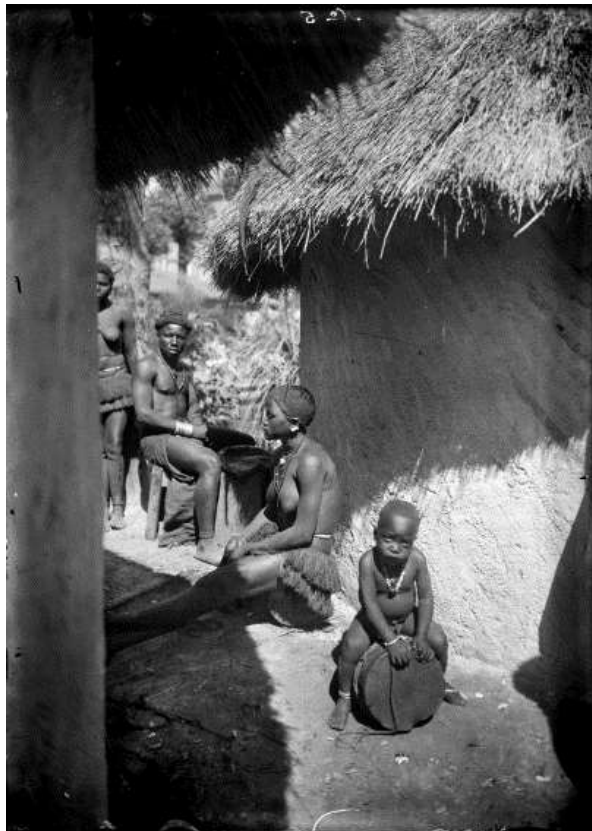


Imagem 86: Bijagós. Guiné. Exposição Colonial no Palácio de Cristal, Porto - PT/CPF/ALV/013004



Imagem 87: Fragmento da reportagem “A minha concepção do império português” presente na revista *Acção Colonial* de 1934



Imagem 88: Fragmento da reportagem “ressurgimento ultramarino” presente na revista *Acção Colonial* de 1934.

Augusto em cima do tronco (imagem 87) foi usado para fechar uma matéria do General Norton de Matos na revista, intitulada: *A minha concepção do império português*.²⁹⁵ Essa matéria trouxe várias ilustrações para demonstrar como “o negro senta” ou o “feiticeiro”, assim como baseadas em fotografias oficiais como a do régulo (imagem 96). Já a jovem e o rapaz sentados (imagem 88) foram recortados para ilustrar a matéria do General João D’Almeida, denominada: *O ressurgimento ultramarino*, com a seguinte legenda: *Casal de indígenas*. Logo, se torna pertinente indagar: Quantas fotografias podem ser criadas a partir de um negativo fotográfico? E quais sentidos são mobilizados, criados e refeitos no evento da fotografia?

Como aponta Sekula, a leitura da fotografia é um aprendizado. Embora em sua origem ela fosse vista como um meio neutro e transparente, ela está inserida num sistema de intercâmbio de informações que se encontra em uma disputa de interesses. Logo, a fotografia, para ele, é uma declaração “incompleta”, pois sua mensagem depende de uma matriz externa de condições e pressupostos para a sua legibilidade, ou seja, o significado de qualquer mensagem fotográfica é necessariamente determinado

²⁹⁵ Revista *Acção Colonial*, 1934. p. 22-25

pelo contexto de consumo²⁹⁶. Portanto, podemos sugerir que esses circuitos nos quais a fotografia da Casa Alvão circulou de algum modo estavam de acordo com os parâmetros expressos pela propaganda hegemônica, a qual buscou de diferentes formas amenizar as tensões sociais que foram inscritas na imagem fotográfica, mais precisamente o olhar questionador dos retratados.

Essas fotografias possuíram uma vida própria que extrapolaram o circuito oficial do governo e receberam outros significados por aqueles que as utilizaram. Não deixando de reforçar, em muitos casos, a sua inferioridade dentro de um tempo histórico que tinha o ocidental como ponto máximo da civilização humana. Mas sendo mobilizadas para diferentes aspectos dessa propaganda hegemônica, pois a fotografia é uma prática que não prevê o resultado único e fixo, mas ela está inserida nas práticas culturais e históricas.²⁹⁷

Assim sendo, os contrastes expressos em fotografias como essas que viraram postais buscaram circunscrever os indivíduos retratados em um tempo pretérito e reforçar as bases de controle e domínio colonialista. Entretanto, há elementos que acompanharam essa imagem visual que permitem seu questionamento, pois o evento fotográfico não foi totalmente controlado pelo poder estabelecido já que este é um encontro e não uma ação exclusiva do fotógrafo. Logo, como relembra Vasquez ao estudar a situação de dominação imperialista em Porto Rico, são essas brechas que ignoraram as diferenças operadas pelo colonialismo que podem produzir contra leituras significativas dessas imagens fotográficas.²⁹⁸

Esse exotismo expresso nas fotografias emplacou formas de colecionismo na sociedade portuguesa através do consumo de suportes visuais, como os postais apresentados acima. Este desencadeou diversas formas de materializar e encenar aquela ideia de “atraso” e “selvageria” dos colonizados que deslocavam essas pessoas para outra temporalidade. Pois, como afirma Manuel Guimarães, “ver o outro como exótico não necessariamente significa entendê-lo como histórico, parece mesmo uma das formas de condená-lo a não ser submetido ao crivo crítico e interrogativo da história”.²⁹⁹ Portanto, pensando o vestígio como parte significativa para a reconstrução do tempo

²⁹⁶ SEKULLA, Allan. *On the Invention of Photographic Meaning*. In: BURGIN, Victor. **Thinking Photography**. Londres: MacMillan Press, 1982, pp. 84-109

²⁹⁷ MAUAD, Ana. Op. Cit. 2017.

²⁹⁸ VÁZQUEZ, Oscar. *A better place to live: government agency photography and the transformation of the Puerto Rican Jíbaro*. In: HIGHT, Eleanor M.; SAMPSON, Gary (ed). **Colonialist Photography: Imag(in)ing race and place**. London & New York: Routledge, 2004.

²⁹⁹ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. *História, memória e patrimônio*. In: **Revista de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Nº 34, 2012. p. 92.

histórico dentro da análise historiográfica e a sua inquietação como parte fundamental para a produção do seu significado atual, fica a seguinte questão: Como podemos compreender esses fragmentos de personalidade dos retratados nas fotografias, tidas como coloniais, dentro de uma análise histórica?

Primeiramente, devemos ter em mente, como atenta Berger, que “o verdadeiro conteúdo de uma fotografia é invisível, porque deriva de um jogo, não com a forma, mas com o tempo”.³⁰⁰ É a dinâmica no tempo que confere os significados e os sentidos atribuídos a fotografia. A imagem fotográfica se encontra numa arena de disputa histórica e cultural que promove sentidos e funções capazes de criar uma dada compreensão a partir de um fragmento visual do mundo social. Esta pode corroborar com a propaganda hegemônica, como o breve circuito exposto acima, como também apresentar elementos para questionar a própria propaganda.

Dito de outra forma, a imagem fotográfica apresenta a duração de uma ação. Esta, ao ganhar materialidade, tem sua existência prolongada (enquanto um artefato documental) e é inserida nas dinâmicas sociais com capacidade de instituir a própria experiência histórica. Logo, toda fotografia é histórica, mas extremamente perigosa quando se encontra descontextualizada, pois esse “instante sequestrado” pode ser utilizado para diversos usos e funções, inclusive aqueles que corroboram para uma situação de exploração e dominação. Por este motivo, Berger também reconhece a violência presente nesse documento visual, afinal o evento fotográfico tem a sua duração maior que os segundos de seu registro.³⁰¹

Nesse sentido, uma situação específica se apresenta como uma pista para compreender um contexto mais complexo que acessamos por meio da fotografia, porque as imagens fotográficas (mesmo aquelas que não ganharam circulação na cena pública, mas “esperam” brechas no tempo para serem interpretadas) podem ser acionadas para pensar a dimensão histórica presentes nessas imagens visuais. Visto que ao retirar um fragmento dessa lógica contínua de duração do tempo, as imagens técnicas guardam tensões de sua produção, principalmente quando se materializam em suportes visuais a fim de estabelecer o diálogo entre tempos, ou seja, se torna uma plataforma para pensar

³⁰⁰ BERGER, John. **Para entender la fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015. p. 35.

³⁰¹ Algumas reflexões e considerações acerca da duração foram realizadas por Marcos Lopes na disciplina *Sob os olhos da História: Leituras sobre fotografia e cultura visual*, ministradas por ele e Ana Mauad, no segundo semestre de 2017.

a sociedade a produziu. Afinal, elas, como qualquer documento da cultura, também são registros da barbárie.³⁰²

Logo, recuperar os mecanismos presentes na estruturação da duração do evento fotográfico, como também o seu prolongamento no evento da fotografia, permitem propor uma nova experimentação com as fotografias, capaz de observar os conflitos e tensões presentes nas relações e negociações desiguais que produziram imagens fotográficas. Nesse sentido é fundamental reconhecer que o universo fotográfico não é apenas acontecimento restrito ao click, mas sim mais complexo e composto por brechas em sua produção fotográfica que permitem pensar a agência do sujeito histórico retratado em suas cenas fotografadas.³⁰³

Em segundo lugar, é necessário compreender que os seus vestígios permitem configurar e definir esse tempo histórico sobre o qual a narrativa historiográfica se debruça. A imagem fotográfica não se resume apenas a sua dimensão visual, ela tem uma materialidade que a inscreveu dentro da experiência histórica contemporânea. Esta dimensão permite colocar em evidência como elas foram acionadas em diferentes usos, funções e suportes. Configurando-a como uma pista para compreender uma ação mais complexa que se realiza pela fotografia.³⁰⁴ Por último, devemos pensar qual referencial de História está sendo mobilizado para interpretar essas imagens atualmente.

Para Benjamin, a História deve ser vista como uma forma de estabelecer uma nova relação com o tempo para realizar a justiça com aqueles que foram soterrados pelas ruínas do passado. Segundo o autor, a modernidade promoveu uma representação contínua e homogênea da História de modo a produzir uma identificação coletiva com a visão dos vencedores associada à omissão de toda uma barbárie que acompanhou seu percurso. Deste modo, para o alemão, a História deveria trabalhar com uma proposta de “atualização” do passado, ou seja, colocando o presente numa situação questionadora em direção ao passado. Somente desse modo o pensamento histórico seria capaz de escapar das “mãos de ferro” de um movimento que promove a “eterna repetição do mesmo” e a consagração do “sempre igual”. Nessa perspectiva, o passado é visto de forma fragmentada e descontínua, chegando ao presente em formas de sinais cifrados e não totalmente fechado. Assim, esses vestígios seriam capazes de catalisar a escassa

³⁰² BENJAMIN, Walter. Op. Cit. 1994.

³⁰³ FLUSSER, Vilém. *Why a philosophy of photography is necessary*. In: **Towards a Philosophy of Photography**. London: Reaktion Books, 2000.

³⁰⁴ MAUAD, Ana. Op. Cit. 2008

força messiânica de outras gerações a fim de que estas percebam os anseios do passado.³⁰⁵

Portanto, se a câmera fotográfica promoveu uma mudança sintomática no ambiente, impactando performances nos retratados e colocando o fotógrafo em um patamar de responsável pelo registro visual futuro, ela não conseguiu conter a ação do dominado/retratado. Como Pinney atenta, a lente da câmera nunca pode ser fechada sem que algo estranho entre nela, algo que fuja ao interesse do fotógrafo. Mesmo com toda a capacidade do fotógrafo para organizar o espaço fotográfico durante o registro, a incapacidade da lente para discriminar possibilitará um vestígio, um código subversivo inscrito no suporte técnico capaz de tornar a imagem fotográfica sempre em aberta e disponível para outras leituras e usos. Portanto, como afirma o autor, podemos entender o índice da fotografia não como estável ou fixo, mas sim com múltiplas superfícies e possibilidades de olhar o passado por meio dela. É precisamente a incapacidade da fotografia de discriminar, a sua incapacidade de excluir o indesejável, que a torna tão fértil na análise, pois é “sob a pele da fotografia” que esse excesso está esperando para ressurgir.³⁰⁶

Deste modo, a mensagem visual impressa no espaço fotográfico e sua interpretação futura englobam questões e protagonistas que não necessariamente estiveram envolvidos na produção do evento fotografado, mas estão no evento da fotografia, tal qual definido por Azoulay. Esses protagonistas que leem as imagens visuais nos circuitos sociais de consumo pelo público e agenciamento da propaganda governamental possuíam elementos que favoreciam determinada interpretação dentro dos quadros da política colonial hegemônica, principalmente aquela que expressa no *Ato Colonial de 1930* e a estrutura governamental empregada para circular essa imagem. Entretanto, as interpretações atuais não podem essencializar essa característica como ontológica da fotografia, tampouco interpretar essa imagem fotográfica sem pensar esses vestígios de uma experiência passada que se encontram nas camadas desse documento/monumento.

³⁰⁵ BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História*. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1994^a. pp. 222-232.

³⁰⁶PINNEY, Christopher. Introduction: “How the other half...”. In: PINNEY, Christopher and PETERSON, Nicolas. **Photography’s Other Histories**, Durham/London: Duke University Press, 2003. Introdução e “When is a photograph worth thousand words”, p. 1-14.



Imagem 89: Aspecto do Batuque, 1940. Gabinete do Ministério do Ultramar/AHU.

Afinal, quando observamos a imagem 89, temos que lidar com a curiosidade em saber o que se trata aquela ação desempenhada por homens vestidos com alguns adereços nos braços e na cabeça, além de possuírem uma lança e um escudo nas mãos. Essa curiosidade é satisfatoriamente suprimida com a legenda da fotografia (aspecto do batuque) e a sua referência no relatório de controle dos nativos de Moçambique sob a supervisão de Guilherme Abranches Ferreira da Cunha como sendo mais interessante de todas as danças características exibidas durante a Exposição do Mundo Português.³⁰⁷

No entanto, essa imagem técnica permite mais questões que essa curiosidade suprimida com as informações disponíveis no documento que circulou e que disponibilizam apenas tensões de sua superfície, aquelas que foram apaziguadas com a pessoa que a agenciou no relatório. Afinal, por que essa dança era a mais interessante? Há alguma relação com a indumentária utilizada e a associação da prática cultural com o primitivismo dos nativos? Como a fotografia opera na construção dessa personagem que seria consumida em diferentes suportes, inclusive nos relatórios oficiais? Além disso, como podemos ler os significados dessas imagens técnicas, consideradas coloniais, hoje?

As imagens fotográficas coloniais precisam ser vistas enquanto vestígios visuais que permanecem numa dada sociedade a espera de serem provocadas. Nessa concepção,

³⁰⁷ Relatório de Guilherme Abranches Ferreira da Cunha datado a 20 de agosto de 1940. Gabinete do Ministério do Ultramar/Arquivo Histórico Ultramarino.

podemos nos inspirar metodologicamente em duas ideias propostas por Stephen Greenblatt, para provocar sua tensão. A primeira (ressonância) consistiria no poder de um objeto exibido em ultrapassar as fronteiras formais, de evocarem em quem os vê as forças culturais complexas e dinâmicas que emergiu, além de também de poderem provocar no espectador a sensação de serem uma metáfora. Enquanto a segunda (encantamento) consiste numa força que prega no observador um sentimento arrebatador de unidade e evoca uma atenção exaltada³⁰⁸. Desse modo, a interpretação atual dessas fotografias precisaria convocar os outros vestígios históricos de modo a permitirem que essas ideias sejam desenvolvidas.

Portanto, atualmente, essas leituras não podem resumir os significados das fotografias, muito menos reduzir a amplitude que a experiência fotográfica que essas imagens visuais promoveram e ainda promovem. Os elementos históricos desse circuito social precisam estar juntos com a agência dos retratados dentro do espaço fotográfico para colocar essas imagens fotográficas em outro lugar. Um lugar que não reforce a propaganda hegemônica que as produziu, mas sim possa promover outra experiência histórica, principalmente aquela empenhada em demonstrar as complexidades existentes dentro do colonialismo contemporâneo, suas porosidades e estratégias usadas para promover a governança em outros lugares.

Assim, devemos pensar os mecanismos disponíveis para ampliar a visualidade promovida por essas imagens fotográficas. Indagar aquela ideia estável e sem conflito que o circuito social lhe conferiu. Pensar as formas de inscrição dentro de brechas do evento fotográfico, das negociações desiguais e das recriações fotográficas ao longo desse circuito social. Pois, se a visualidade questionadora dos retratados se encontra em um olhar inquietante para a objetiva, os outros vestígios dessa experiência passada podem colaborar com mais elementos para pensar os usos e funções de uma fotografia produzida pelo colonialismo, mas que não deve ser usada atualmente para reforça-lo.

Afinal, esse sujeito que observa nunca é um olho fora do mundo. Os signos presentes na estruturação do espaço de representação fotográfico provocam e despertam afetos nos seus leitores. Estes podem ser díspares, é claro, mas estão relacionadas aos referenciais culturais presente naquele que a observa. Entretanto ao ver e tornar visível, impressionar e gerar afeição, a escrita da luz provoca o contato com um momento não experimentado e não presenciado por aquele que não esteve durante o processo de

³⁰⁸ GLEENBLATT, Stephen. *O novo historicismo: ressonância e encantamento*. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.4, n. 8, 1991. Pág. 244-261.

captação da imagem fotográfica. Mas este está presente no evento da fotografia e seu protagonismo nesse momento lhe permite ampliar o seu arco de ação dentro da atribuição de significados para a imagem fotográfica.

Como demonstrado no circuito das fotografias acima, as imagens fotográficas podem fugir do controle dos fotógrafos e do fotografado. Outros significados podem ser atribuídos por aqueles que consomem a imagem fotográfica em diferentes suportes visuais e mecanismos de consumo público, como os postais e as revistas. Logo, se historicamente essa fuga permitiu construir um império fotográfico que reforçava as estruturas desiguais empregadas para a efetivação do domínio colonial, a sua utilização atual deve ser feita a partir de um compromisso ético assumido dentro do contrato civil da fotografia proposto por Azoulay. Um acordo disposto a colocar o presente em constante questionamento com o passado que o produziu, agenciou e consumiu.

Nesse sentido, o observador deixa de ser visto como um agente passivo durante a produção da imagem fotográfica e permite vê-lo inserido no combate ideológico que a fotografia promove em seus circuitos sociais. Pois, ele se torna o agenciador desse contrato civil da fotografia inserindo a imagem fotográfica em uma disputa ideológica na cena pública capaz de questionar pressupostos, defender direitos inalienáveis, promover um debate sobre o poder estabelecido e as categorias de violências presentes no registro fotográfico. Além de inúmeras outras ações assumidas inconscientemente no contrato civil da fotografia proposto por Azoulay.

Portanto, mesmo que não seja possível apagar a experiência que promoveu aquela fotografia, muito menos os sentidos atribuídos no seu circuito social, essa imagem visual precisa ser vista como uma imagem complexa. Uma imagem fotográfica que não apenas promoveu a propaganda colonial hegemônica, mas também possui elementos para a sua contestação que estão à espera de serem tensionados e problematizados numa análise mais densa. Esta precisa aprofundar a superfície fotográfica e recuperar as condições que permitiram a produção dessa imagem fotográfica e seus diferentes consumos em suportes visuais distintos. Inclusive, se colocava como fundamental valorizar os excessos e os elementos sutis que podem permitir outras interpretações dentro de uma leitura contrapelo desse documento/monumento.

Não é possível devolver a essa imagem visual um estatuto pré-colonial, pois sua natureza histórica está impregnada com referenciais criados no colonialismo contemporâneo. Principalmente, quando reconhecemos que muitas dessas fotografias

também foram mobilizadas dentro desse processo de construção de estereótipos e tipologias. Tampouco podemos colocar essas imagens fotográficas em outro lugar sem pensar os usos e funções que tiveram ou podem ter, caso não sejam usadas com um compromisso ético de não reforçarem o colonialismo que a produziu, muito menos os “parâmetros civilizacionais” mobilizados nos circuitos sociais de outrora.

Portanto, mais que pensar os mecanismos de agenciamento usado para o evento da fotografia sob o colonialismo e as tensões presentes no evento fotográfico, é necessário convocar os sujeitos que integraram esse contrato social da fotografia em um contexto colonial. Essa ação precisa ser usada para tensionar esse “estatuto colonial” de modo que seja possível restituir aos sujeitos fotografados a condição de agentes históricos. Identificando a partir dos registros documentais as suas estratégias de resistência e de negociação desigual dentro de um regime de subalternização (como foi o regime colonial), assim como desmontar as personagens fotográficas que o colonialismo criou e conferiu significado público.

3.3 – Personagens fotográficas na cena pública



Imagem 90: Exposição Colonial de 1934: Rosinha, balanta guineense - PT/CPF/ALV/002401



Imagem 91: No Palácio de Cristal: 1.ª Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [Rainha das Colónias] – PT/AMP/F-ALB/13(36)

As duas fotografias em tela apresentam duas mulheres que estiveram na Exposição Colonial de 1934. Uma delas é Rosinha que se encontra fotografada pelas lentes da Casa Alvão na imagem 90. Ela está vestindo roupas que retiram, visualmente, seu “grau de selvagem”, mas que não se encontra totalmente superado já que não está utilizando sapatos. A jovem guineense utiliza um vestido que lhe cobre quase todo o corpo e um turbante na cabeça. Em segundo plano do espaço fotográfico, destaca-se um ambiente aberto com árvores e um telhado de palha, provavelmente o ambiente do próprio certame que ocorria no Palácio de Cristal. Sua pose imponente e negociada não deixa de se associar com a sua face de incomodo e julgamento. Marca que Rosinha imprimiu em diferentes fotografias, inclusive aquelas presentes neste trabalho.

A imagem 91 foi produzida por Francisco Viana. Nela podemos ver uma jovem com uma saia de pano e seu dorso desnudo contrastando com uma faixa com os dizeres “Rainha das colônias” e uma coroa em sua cabeça. Além disso, são notórios os colares que valorizam seus seios e, em segundo plano, as “habitações típicas dos indígenas” que demonstra também ter sido feita no espaço da Exposição Colonial. Sua pose também negociada precisou incorporar, e dialogar, com a sua cara fechada e emburrada, como se estivesse insatisfeita com a situação fotografada.



Imagem 92: Reportagem Tronos efêmeros: Rainhas negras, plebeias rainhas. Revista *Civilização*, outubro de 1934.

A “Rainha das colônias” é proveniente de Angola e foi denominada pelos meios de comunicação, assim como no próprio arquivo, de Maria, a virgem “quipungo”. Ela foi escolhida como a rainha das colônias durante a exposição colonial e sua fotografia, com suas damas de honra (Rosinha e Isabel) foi difundida pela revista *Civilização* em outubro de 1934, no mês seguinte ao fim do certame. Não são essas fotografias que ilustram a reportagem intitulada *Tronos efêmeros: Rainhas negras, plebeias rainhas*, mas uma que une as três, na qual a única que está olhando para a objetiva de Viana é a Maria, como observado na imagem 92.

A reportagem escrita por Juliano Ribeiro fala da permanência do evento “original e bizarro” que elegeu uma “Rainha Negra” que foi eternizada no pincel do ilustrador Eduardo Malta e que não dispensou o cortejo com as suas damas de honra. Em suas palavras:

O evento, por original e bizarro, ainda perdura. O Porto elegeu no “Quissange” ruidosamente, a Rainha das Colônias – a Rainha Negra. E é linda a Rainha eleita!

O pincel mago de Eduardo Malta, de cores vivas, de cores cintilantes – fixou-a para sempre. É uma Rainha que tem assegurada a imortalidade – na tela.

E as Damas de Honra? Que esta Rainha negra e plebeia, não dispensou o cortejo aparatoso das aias. Uma, a Rosinha, - que os nossos leitores viram estonteante, na penúltima capa de “Civilização” – endoidou meia cidade – e meia cidade viveu o seu romance.

Outra, a Isabel, conquistou o Porto pelo coração – afirmando a rútila soberania da Bondade!...

Maria, a virgem “quipungo” de uma gracilidade de alvéola, esbelta e franzina, ficou na retina dos que a viram – como uma estatueta animada, uma Tanagra de linhas vivas. Rosinha, pretensiosa e “coquette”, perdeu o seu prestígio no dia em que a sua alma pequenina se revelou – à clara luz do dia. Mas Isabel, dos olhos brilhantes, de húmidos olhos meigos, não esqueceu – não esquecerá; Ficou como uma saudade cruel, dolorosa, pungente – uma enorme e funda saudade...

Se a ilustração eternizou uma “Rainha Negra”, a fotografia propagava uma personagem criada durante a exposição. Essa “personagem fotográfica” feminina tinha valores cristãos, como a bondade, mas também despertava a luxúria numa cidade católica. Rosinha, embora bela, era pretensiosa e vaidosa, logo não poderia representar a beleza das colônias, nem mesmo ser coroada a rainha delas. Ela não conquistava a cidade pelo coração, mas a inquietava e envolvia num romance perigoso que colocava em evidência o outro lado do iminente colono, aquele que foge dos parâmetros de “civilização”, e demonstra seu lado “mal educado” e com hábitos fora da moral vigente.

A construção desse “ideal de colonização” (ou seja, de uma ideia que incorpora o colono exemplo de civilizado de um lado e o possível colonizado como um “bárbaro” que precisa passar pelo processo civilizacional de outro) não pode ter figuras fora dessa

narrativa hegemônica expressa na propaganda colonial. Afinal, os colonos precisam ser vistos como exemplo vivo da “civilização” defendido pelo colonialismo, logo hábitos e costumes que podem aproximar de qualquer traço de “atraso civilizacional” precisam ser contidos e reprimidos. Principalmente, quando esses casos são de abusos e violação com nativos expostos nos eventos coloniais.

Não é à toa que casos de abuso sexual envolvendo Rosinha ocorreram durante a exposição, como um visitante que quis beijá-la forçosamente e recebeu uma multa de 800\$00.³⁰⁹ Este caso precisava ser punido para demonstrar tanto para os nativos, quanto para os metropolitanos que havia princípios norteadores que todos deveriam seguir. Porém, o que não se colocava em questionamento era a forma e interpretações que as imagens visuais das nativas estavam sendo sexualizadas, e por que também não as fotografias dos homens que valorizava seu porte físico e a sua robustez? Portanto, punia-se o ato, mas não a produção visual erotizada.

Essa sexualização das imagens visuais por aqueles que liam a imagem fotográfica causaria em algum momento esses inconvenientes. Pois, a aventura sexual que habitava o imaginário do colono e era alimentada fotograficamente, estava se colocando ao seu alcance naquele momento. Entretanto, se antes as imagens visuais supriam seus desejos, ao ver os nativos não se continham mais. Tanto que o jornal *Diário de Lisboa* expunha em suas folhas no dia 19 de junho de 1934 os seguintes dizeres.

[...] à entrada do Palácio foi afixado um pedido à direção, a fim dos visitantes não praticarem atos que os diminuam aos olhos dos indígenas ou lhes mereçam reparos, para que o gentio leve para as suas terras uma impressão que dignifique a soberania portuguesa.

Esse pedido é tanto mais justo quanto é certo que a curiosidade dos visitantes pela população indígena da exposição tem sido um pouco exagerada, tanto por parte dos homens boçais, que se intrometem com as pretas, como até – o que é mais espantoso – de mulheres que rodeiam os pretos com uma atenção excessiva e deprimente para a raça branca.³¹⁰

As “personagens fotográficas” que aguçavam as aventuras sexuais dos brancos colocavam em perigo a própria ideia de superioridade branca que queriam apresentar na Exposição Colonial. Controlar as ações e visões sobre o potencial colono através das fotografias era possível e ocorria, mas durante o certame ou a convivência com os nativos já não era tão possível assim. Logo, as mulheres e homens nativos que foram

³⁰⁹ MARTINS, Leneor. Op. Cit. 2012

³¹⁰ Diário de Lisboa, 19 de junho de 1934.

fotografados durante a exposição, muitas vezes, tinham poses para suprir esse desejo sexual dos metropolitanos que desejavam colecionar essas visões. Porém, as diferentes formas de contestação dos retratados inscritas no papel fotográfico tensionava esse anseio e colocavam em evidência que, a todo o momento, ocorria uma produção de imagem visual dos habitantes do império de acordo com as hierarquias existentes, as quais não poderiam colocar em perigo a dignidade da soberania colonial.

Logo, os casos de abusos sexuais praticados pelos visitantes brancos não podiam ganhar ressonância nos canais de comunicação, mesmo que a todo o momento o corpo dos nativos fossem valorizados como bonitos, esbeltos e atléticos. Esse desejo sexual não poderia ser posto em prática, pois rebaixaria a raça e colocaria em xeque a ideia de civilização alcançada pela metrópole. Esses nativos não poderiam produzir uma imagem dos brancos que o regime não queria e por isso era fundamental controlar também as ações dos visitantes. Nesse sentido, as “personagens fotográficas” que fomentavam a aventura sexual só poderiam ser consumidas fotograficamente, pois a sua realização prática não era sinônimo de orgulho para a raça branca, mas sim degeneração. Principalmente se fossem mulheres brancas que praticassem, pois em uma sociedade pautada na branquidão, a mulher branca é vista como o “berço da nação”, ou seja, ela é responsável por gerar os homens do futuro, aqueles que continuarão trilhando os caminhos iniciados por eles.

Vale destacar também as fotografias dos homens nativos expostos também estão repletas de um homoerotismo latente, o qual reafirma ainda mais como essas imagens fotográficas eram fundamentais para suprir um desejo que a moral pública cristã não permitia a sua exteriorização. Afinal, a homossexualidade também era um elemento criticado por esse pacote que formava o colonialismo desse período, pois vale lembrar que a religião católica era um dos seus pilares fundamentais. No entanto, esses valores católicos, em nenhum momento, impediu a transformação dessas imagens visuais em objetos eróticos para aqueles que as consumiam, tampouco deixou de promover casos de abusos como os apresentados acima.



Imagem 93: Papé e sua irmã, Inês. Revista *Civilização* de junho de 1934.

Nesse sentido, a sensualidade feminina e a força masculina deveriam ser consumidas apenas por imagens visuais, semelhante à imagem 93. Esta fotografia de Francisco Viana apresenta uma jovem, nomeada de Inês, e seu irmão, Papé. Eles se encontram sentados e observando atentamente a objetiva do fotógrafo. Enquanto Inês foi retratada trajando uma saia e um pano na cabeça com colares e pulseiras, seu irmão tem um pano amarrado na cintura e outro amarrado na cabeça em forma de tiara. Esta fotografia foi feita no início da Exposição e ilustrou a matéria especial da revista *Civilização* sobre o certame que tinha Rosinha, em sua capa.

Se Papé naquele momento era visto como um homem forte, saudável e disponível para o trabalho, sua imagem, no decorrer do certame, trouxe um grande drama para o evento que colocava também em xeque a ideia de civilização expressa na Exposição: o seu falecimento. A morte dos nativos durante as exposições eram comuns³¹¹, mas, como os casos de assédio, não podiam ganhar uma interpretação que colocasse em perigo os ideais da missão civilizadora que esses eventos queriam imprimir. Tanto que o Estado Novo não deixou de se preocupar com a repercussão e as

³¹¹ Há um relatório feito por Guilherme Abranches Ferreira da Cunha, datado de 20 de agosto de 1940, sobre os nativos de Moçambique que estavam sob sua supervisão durante a Exposição do Mundo Português. Dentre alguns assuntos que aborda, ele fala de uma mulher nativa que teria dado a luz à duas crianças no certame, as quais teriam morrido, mas a mulher estaria bem e sendo acompanhada. Relatório de 20 de agosto de 1940. Gabinete do Ministério do Ultramar/Arquivo Histórico Ultramarino. Para saber de mais casos, cf. MATOS, P. Op. Cit. 2006.

interpretações que esse caso poderia tomar na cena pública portuguesa (é óbvio que precisamos ter em mente que essa cena pública sofria censura e era controlada pelo próprio regime). Tanto que tornou essa morte em um grande evento exótico, como expresso no jornal *O Século*

No hospital da Misericórdia, onde tinha dado entrada, há dias, com graves perturbações cardíacas, faleceu, ontem, a noite, o negro Papé, da ilha Formosa, Bolama, Guiné, pertencente à tribo dos Bijagóz que, na Exposição, estão instalados na ilha do grande lago e foram os primeiros indígenas chegados a Metrópole para figurarem no certame.

O funeral, que será o mais possível idêntico aos realizados na Guiné, efetua-se, amanhã, de manhã.

Nele se fará representar a direção e as várias seções da Exposição, e tomarão parte os conterrâneos do falecido.³¹²

A morte que poderia sugerir casos de denúncias de maus tratos, ou mesmo abusos do colonialismo, tomou outra configuração e serviu como forma de propaganda para o regime salazarista.³¹³ É óbvio que muitos jornais, como *O Século*, passaram por censura dos meios repressivos do Estado Novo³¹⁴ e difundiram apenas notícias, informações e interpretações que os aparelhos ideológicos do regime permitiram. Logo, mais que a produção de uma morte em um “evento exótico”, vemos um investimento governamental numa produção de uma propaganda em torno das ações dos portugueses nos territórios coloniais, como expresso também numa reportagem do jornal *O Século*.

Antes do ataúde baixar a terra e perante milhares de pessoas, que acorreram a Agramonte, para assistir ao enterramento, o sr. Eduardo Lopes, secretário geral da Exposição, pronunciou, em nome do diretor do certame, algumas palavras de despedida ao negro Papé e acentuou o alto significado do funeral que, embora revestido de grande simplicidade, demonstrou, mais uma vez, que os portugueses naturais das colônias eram, na vida como na morte, tratados como os portugueses da Europa.³¹⁵

Os representantes do Estado Novo buscaram promover e difundir a ideia que a cerimônia demonstrava a não diferenciação entre os habitantes do império colonial. Uma não diferenciação que ressoava, inclusive, nos momentos mais difíceis como a

³¹² Jornal *O Século* de 9 de julho de 1934.

³¹³ A propaganda foi tão intensa que, no domingo após o enterro de Papé (14 de julho de 1934), a Exposição bateu recorde de público chegando a 47.952 pessoas visitando, como apresenta o jornal *O Século* na edição de 17 de julho de 1934.

³¹⁴ No Arquivo Nacional Torre do Tombo, há uma série de cortes de censura realizados no jornal *O Século* que podem ser consultado pelo público interessado. Informações colhidas durante os trabalhos no arquivo em janeiro de 2018.

³¹⁵ A matéria foi feita no dia 10 de julho no Porto e publicada na edição do jornal *O Século* de 11 de julho de 1934.

morte. Afinal, todos mereciam um enterro digno, mesmo que simples. Mas não bastava apenas afirmar, eles tinham que colocar também “as vozes dos nativos” de modo a colaborar com aquilo que era dito pelo regime e dar maior veracidade a propaganda empregada nessa cerimônia. Tanto que na mesma matéria, logo após a fala do secretário geral da Exposição, ocorre a fala em português do filho do régulo Mamadu-Sissé e a interpretação da fala do primo do falecido (mesmo sem entender nada do que foi dito naquele dialeto) pelo periódico.

Em nome de seu pai, o régulo Mamadu-Sissé, o “príncipe” Abdulai agradeceu, em português, as homenagens prestadas aos restos mortais do negro Papé e afirmou que elas marcaram bem que indígenas e metropolitanos são irmãos, filhos da mesma Pátria.

O “bijagóz” Bákar, primo do extinto, proferiu algumas palavras, no seu dialeto, exprimindo os mesmos sentimentos, que se podem traduzir assim:

- Viemos para uma festa dos nossos irmãos portugueses. Morreu o Papé. Se o choramos, estamos ao mesmo tempo, satisfeitos, porque reconhecemos que portugueses, da Europa e da África, somos irmãos na vida e na morte.³¹⁶

O grau de solidariedade e identificação que o regime queria imprimir com o sepultamento de Papé também era visto nas falas dos nativos o que publicamente ampliava as bases da propaganda hegemônica. Logo, a imagem de Papé não deixaria de ser de um “atleta” e “forte” homem bijagóz devido a sua morte durante a exposição, mas seria ampliada para o símbolo da solidariedade colonial lusitana, afinal seu sepultamento não deixou de seguir as “tradições da Guiné”, tampouco foi ignorado pelas autoridades que organizavam o certame ou mesmos de populares que também queriam se despedir do jovem.

À partida do cortejo fúnebre, a multidão comprimiu-se mais, ainda. E uma grande massa de povo, sugestionada pelo exotismo que os vidros dos carros deixavam transparecer, seguiu, a pé, o préstito, rumo de Agramonte. Pelas ruas, o povo aglomerava-se. Milhares de pessoas se podiam contar, pelas janelas, pelas varandas, pelas portas.³¹⁷

A edição do *Comércio do Porto – Colonial*, que era distribuída gratuitamente e revisada pela censura, republicou a imagem 93 na edição do dia 12 de julho de 1934, numa matéria que falava sobre as dificuldades da Exposição Colonial e como a união dos grupos econômicos no “Movimento Pró-Colônias” superou as dificuldades que

³¹⁶ Idem.

³¹⁷ Jornal O comércio do Porto – Colonial. Distribuição gratuita, visado pela comissão de censura. Edição do dia 10 de julho de 1934. Os jornais do comércio do Porto Colonial estão no arquivo municipal de Vila Nova de Gaia online. Acessado a 27 de setembro de 2018.

encontraram. Dentre essas dificuldades pode-se indicar: a não transparência dos problemas encontrados na organização do certame; o controle das informações sobre os casos de assédios dos metropolitanos aos nativos e a sua punição; a difusão dos benefícios e dos avanços da presença portuguesa no ultramar dentro dos quadros ideológicos do regime mesmo sem existir efetivamente; como também dar outros sentidos para casos de grande comoção popular, como uma morte.

A maioria dessas dificuldades foi superada com a produção de uma imagem fotográfica que colaborava com a propaganda hegemônica, principalmente, porque ela era veiculada e republicada em diferentes contextos, cenários distintos e suportes variados que promoviam a experiência fotográfica nesse ambiente colonial. No caso da imagem 93, a descrição da fotografia expressa na dita edição se encontra junto de outros significados agregados à imagem visual que promoveram tanto a produção de outros sentidos, quanto estabilizaram uma imagem fotográfica que poderia ser mobilizada para possíveis críticas ao certame.

Papé, o preto atlético que a morte arrebatou, não sai da memória dos seus irmãos de cor e raça. Papé é um símbolo de vigor e de plástica que os pretos da Guiné, devotos da força e da beleza física, não esquecerão tão cedo. Aqui o vedes, ao lado de sua irmã, ambos ostentando o sumário traje do sertão, que, melhor do que qualquer outro lhes destaca as formas admiráveis. Papé, que não voltará a correr, em plena selva, lá na sua ilha ardente do arquipélago dos Bijagoz, deixou mulheres que o esperam [sic], ainda, que não sabem ainda, que a terra da MetrÓpole lhe cobriu para sempre, o corpo de negro Hércules. E, quando os bijagoz chegarem, à sua terra natal, os batuques hão-de perpetuar, em cantares e narrativa, o vigor e a plástica do Papé, que morreu, em plena pujança, no próprio seio da Mãe-Pátria...³¹⁸

Os referenciais ocidentais mobilizados junto com o eufemismo da violência colonial promovem uma ampliação dos ideais iniciais dessa imagem fotográfica que ilustrou a reportagem da revista *Civilização* de modo que uma catástrofe pudesse ser vista como um símbolo de “solidariedade colonial”, marca do colonialismo português presente no Ato Colonial de 1930. Se, em junho, Francisco Viana fotografou para demonstrar “a beleza e o exotismo dos nativos”, em julho, a fotografia deixou de ter a autoria do fotógrafo e ganhou sentidos de solidariedade entre as partes constituintes do império e uma memória que não seria esquecida jamais por aqueles que viveram a cerimônia de sepultamento de Papé.

³¹⁸ Jornal O comércio do Porto – Colonial de 12 de julho de 1934.

Este pode ser visto como um exemplo das formas que a fotografia pode fugir do controle do fotógrafo durante o evento da fotografia para ganhar diferentes interpretações ao longo do seu circuito social. Essas pessoas que foram expostas e fotografadas naquelas imagens que consideramos coloniais estão presas em uma imagem que muitas vezes não são referentes a elas, mas sim foi imposta na sua circulação pública³¹⁹. Logo, precisamos nos questionar: onde se encontra a agência daqueles indivíduos? Será realmente que o colonialismo conseguiu impor todas as suas vontades sem o mínimo de dificuldade ou mesmo cooptação de alguns nativos para os seus objetivos? Quais foram as formas e os protocolos usados para estabilizar as tensões existentes dentro da imagem fotográfica?

Reconhecer a complexidade existente na produção fotográfica em contexto colonial é também reconhecer que a imagem fotográfica não foi produzida no acaso, até a sua inscrição no negativo, uma cadeia de relações sociais ocorreram e nem sempre foi fácil conseguir a fotografia desejada. Logo, esse circuito fotográfico colonial não pode se restringir apenas na fotografia já produzida, ou mesmo o suporte fotográfico encontrado nos arquivos. É extremamente necessário buscar as histórias de produção do espaço fotografado, assim como as estratégias usadas para produzir a imagem desejada, até porque a edição da imagem ocorre em todo o circuito dela (captação, revelação, reprodução e agenciamento). Deste modo, tem-se em mente que a naturalização de uma imagem fotográfica produzida pelo colonialismo pode muitas vezes colaborar para o próprio projeto colonial que a produziu, o qual queria mostrar o total controle dos corpos e espaços daquelas pessoas, assim como o seu exotismo.

Assim, não podemos aceitar a fonte fotográfica a partir desses conceitos construídos a priori, afinal elas também colonizaram nossa visualidade em alguma medida. Para entender um pouco sobre essa ação, podemos retomar outra representação que não deixou de marcar a memória colonial na Exposição Colonial de 1934: a representação indiana. Esta fora fotografada tanto pela Casa Alvão, quanto por outros fotógrafos. Mas, para essa interpretação ficaremos nas fotografias oficiais, as quais ilustraram reportagens fotográficas, como visto no capítulo anterior, se transformaram em cartão postal, compuseram o álbum comemorativo e foram uma das curiosidades presente no certame que ocorria nos jardins do Palácio de Cristal. Afinal, os encantadores de serpentes, as bailarinas e os músicos indianos ocupavam um espaço no

³¹⁹ TAGG, John. Op. Cit. 1988.

imaginário do que seria a Índia na metrópole, tanto que foram selecionados para representar essa parte do Império Colonial junto com outras figuras daquele território.



Imagem 94: Índia, Encantadores de serpentes, Exposição Colonial no Palácio de Cristal, Porto. PT/CPF/ALV/013010



Imagem 95: Exposição Colonial de 1934: Índia, grupo de música e dança. PT/CPF/ALV/005003

As imagens 94 e 95 apresentam essas fotografias produzidas pela Casa Alvão que estiveram no álbum fotográfico do evento, nas reportagens sobre a Exposição

Colonial³²⁰ e viraram cartão postal. Na imagem 94 observamos dois encantadores de serpentes no centro da imagem fotográfica. Enquanto um está tocando sua flauta para uma serpente que se encontra em sua frente, o outro está a observar um animal que ameaça entrar em um recipiente disposto em sua direção. Eles foram retratados em um espaço aberto, no qual os encantadores, os seus objetos e os animais se encontram no centro do espaço fotográfico de forma organizada e estável.

Já a imagem 80, embora tenha sido retirada também em espaço aberto, apresenta mais elementos da natureza, como as árvores e plantas do jardim do Palácio de Cristal. Aparentemente, os três músicos e as duas bailarinas que se encontram no centro do espaço fotográfico projetam certa continuidade e diálogo entre esse espaço de uma natureza criada e as músicas e danças produzidas durante a realização do evento fotográfico da objetiva da Casa Alvão.

Como dito acima, essas fotografias com temáticas coloniais eram produzidas, em sua maioria, respondendo a uma pretensão do observador que iria consumir essas imagens fotográficas em diferentes suportes no seu circuito social e com um texto que respondia, em muitos casos, essa demanda e perspectiva colonial. Geralmente, essas expectativas promoviam certas interpretações e sentidos para esse material visual (como essas fotografias da representação indiana) que não representava a experiência colonial, mas sim uma realidade fotográfica. Afinal, embora fossem da Índia, os encantadores de serpentes não eram da Índia Portuguesa, mas sim da Índia Britânica. Assim como as bailarinas eram “prostitutas”, pois essa prática cultural da dança havia se perdido no território colonial lusitano, como observado no relatório da Exposição do Mundo Português (1940) a seguir.

A Colônia viu então e continua a ver, com muito má vontade, que da sua representação etnográfica façam parte bailadeiras.

Eram estas mulheres serventuárias dos templos hindus. Exerciam a prostituição por imposição de caráter religioso. Legislação especial pôs termo, por um princípio de defesa especial, a esta tradição.

Assim hoje por bailadeiras entende-se apenas prostitutas. Noutros tempos, como do próprio nome se vê, entregavam-se também estas mulheres à prática de danças especiais, que abandonaram por completo. Quando nas grandes festividades religiosas se pretende organizar algum grupo, é preciso mandar vir bailadeiras da Índia Inglesa.

As bailadeiras, pois, mandadas para a Exposição do Porto, foram recrutadas entre as que exercem a profissão pública de prostitutas. [...]

Encantadores de serpentes, feiticeiros e prestidigitadores, não os há na Colônia.

³²⁰ A revista *Portugal Colonial* de julho de 1934 apresenta a imagem 94.

Os que foram ao Porto vieram da Índia Inglesa. Seria preciso manda-los vir de lá outra vez. A representação etnográfica deixaria de o ser da Índia Portuguesa, para o ser só da Índia. Sei que causou certa estranheza, no Porto, que o feiticeiro falasse inglês, percebesse alguma coisa de francês (por costumar exercer a sua profissão em Pondicherry e outras estabelecimentos franceses da Índia) e nada soubesse de português.³²¹

Esse telegrama, embora esteja inserido nas dificuldades de organizar uma representação indiana para a Exposição do Mundo Português em 1940, demonstra como acontecia a produção de personagens também para serem expostos. A ideia de exotismo ligada aos territórios coloniais precisava estar presente também na seleção de sua representação nativa, mesmo que não houvesse na colônia, como expresso no telegrama. Logo, o realismo fotográfico tal como assumido pela sociedade de então, possibilitou se projetar/figurar fotograficamente o império português na imaginação social. Este se configurava a partir de uma função para a imagem fotográfica que estivesse dentro dos parâmetros desejados na propaganda colonial hegemônica, que nesse caso era propagar esse exotismo indiano, mesmo que não houvesse na Índia Portuguesa.

Aqui a imagem fotográfica fugiu do controle dos participantes do evento fotográfico (fotógrafo e fotografado), mais uma vez, para ganhar os sentidos desejados por aqueles que produziram e investiram no circuito social da imagem fotográfica, ou seja, o observador/consumidor dessa fotografia. Portanto, mais que indicar as formas que possibilitaram a produção desse evento fotográfico, é necessário trazer mais elementos para desestabilizar o evento da fotografia atualmente para que não seja essencializado o objetivo da propaganda hegemônica que conferiu sentidos e significado para essas imagens fotográficas como sendo exemplos etnográficos da Índia Portuguesa a ponto de todo o seu circuito enfatizar que eram “representantes típicos” desse território colonial.

Reconhecer a historicidade de uma produção fotográfica, assim como os circuitos sociais que conferiram significado e sentido a determinado conjunto são pontos fundamentais nas análises da fotografia em estudos históricos. No caso da fotografia em contexto colonial não é diferente, pois os desejos e objetivos presentes neste cenário não apenas asseguraram a circulação destas imagens (inclusive em ambientes restritos, como um grupo de pesquisa ou um arquivo), mas também contribuíram para a própria experiência colonial das pessoas que consumiram as

³²¹ Telegrama enviado de Nova Gôa em 13 de março de 1940 para o ministro das colônias. Acervo AHU

imagens visuais. Esse espectador, ao interpretar as imagens coloniais, constituiu visualmente a ideia do império colonial, as comunidades habitantes do território e a própria construção territorial imperial dentro de um quadro de propaganda colonial.



Imagem 96: Régulo Amadu Sissé, Guiné, Exposição Colonial no Palácio de Cristal, Porto. PT/CPF/ALV/013094

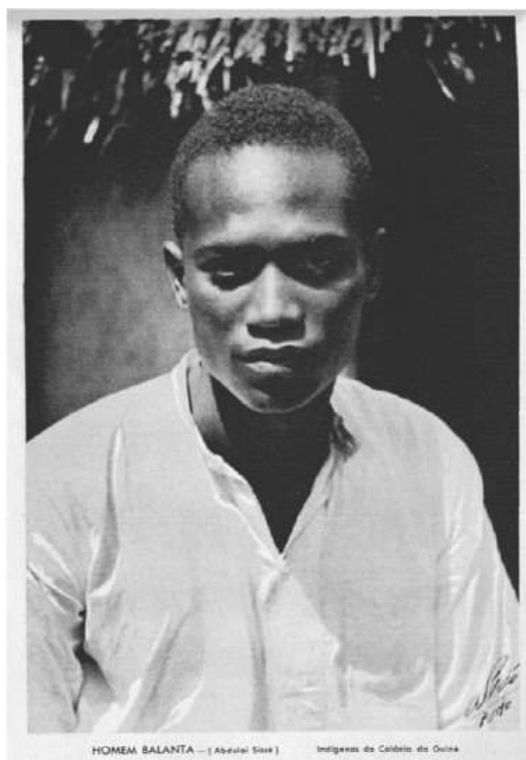


Imagem 97: Homem Balanta (Abdulai Sissé) – Casa Alvão. Álbum Fotográfico da I Exposição Colonial Portuguesa.



Imagem 98: Indígenas. PT/CPF/ALV/006772

Em conjunto com outros suportes, as imagens fotográficas produziram um espaço público colonial em que ideias e ações são expostas, confrontadas e defendidas para um público que de alguma forma também constrói o colonialismo, já que a experiência histórica é fundamentalmente uma ação humana no tempo. Desse modo, podemos observar mais três personagens fotográficas mobilizados para a construção do colonialismo português desse período: o régulo Mamadu-Sissé (imagem 96) e seu filho Abdulai Sissé (imagem 97), assim como o rei do Congo Pedro VII (imagem 98). Os dois primeiros estiveram presentes na Exposição Colonial e o último, na Exposição do Mundo Português.

As três imagens fotográficas em tela foram produzidas pela Casa Alvão e seguem a tendência do retrato fotográfico, ou seja, buscam enquadrar as pessoas retratadas de forma a deixá-las nítidas com suas características aparentes e sem muitos elementos para contraporem com o perfil retratado. Isso fica claro quando observamos que as três fotografias possuem o retratado em primeiro plano e em foco, enquanto os planos subsequentes se encontram fora do plano fotográfico e com poucos elementos da natureza, ou mesmo que indiquem algum grau de selvageria. Pelo contrário, os elementos exóticos presentes estão sendo mobilizados dentro de um quadro de

tolerância colonial e demarcação de um processo de civilização iniciado, mas não finalizado, ou mesmo de um exotismo tolerado dentro dos “marcos diferenciais” do colonialismo lusitano.

A imagem 96 é um retrato do régulo Mamadu-Sissé. Ele se encontra sentado, usando um traje que demarca sua posição social diferenciada dentro da sociedade colonial apresentada na Exposição Colonial. Afinal, sua roupa é composta por tecido bordado, com um bom caimento em seu corpo, e um gorro em sua cabeça. Sua posição levemente virada e com um olhar penetrante para a direita indica uma ideia de horizonte que se avista logo à frente. Esta contrasta com um segundo plano composto por fundo liso, que não permite definir, ou mesmo sugerir, o local de produção da imagem fotográfica.



Imagem 99: O régulo Mamadu-Sissé – Casa Alvão. Álbum Fotográfico da I Exposição Colonial Portuguesa.

É interessante descrever essa fotografia, pois a mesma serviu de base para uma ilustração de uma reportagem, como dito acima, assim como esteve presente no *Álbum fotográfico da Exposição Colonial*. Entretanto, no seu circuito social, a fotografia foi invertida (imagem 99), logo aquele olhar que sugeria um horizonte de expectativas, se tornou um olhar para o passado que ainda permanecia. Uma posição que não foi superada e merece ter a vigilância constante da “autoridade nativa”. Isso se torna mais evidente, porque o filho do régulo, Abdulai Sissé, era recorrentemente apontado como

um exemplo de assimilação do colonialismo português, como observado na reportagem sobre o enterro do Papé.

Tanto que a fotografia dele que ilustrou o *Álbum fotográfico da Exposição Colonial Portuguesa* é uma das poucas que foge o padrão de retratação dos colonizados nesse evento fotográfico. Diferente dos outros habitantes da Guiné, Abdulai Sissé está trajando “roupas ocidentais”, mais precisamente uma camisa branca de botões. Uma vestimenta que sugere formalidade e aprendizagem dos “costumes e hábitos ocidentais” pelos nativos. Ele se torna uma personagem importante e central para a difusão da ideia que o colonialismo português estava levando a civilização ocidental para aquele território e já estava produzindo os primeiros resultados. Mas esse processo não estava concluído, pois, embora o “príncipe” falasse muito bem o português e se portasse como um assimilado, ele era um indivíduo num mar de indígenas que ainda não haviam largado seus “costumes e hábitos selvagens”.

Junto com eles, está outra personagem fotográfica que materializava um poder nativo nos eventos públicos produzidos pelo Estado Novo: o rei do Congo Pedro VII. Este, além de não contestar a presença portuguesa na localidade, tinha vários elogios ao chefe do regime e presidente do Conselho de Ministro, António Salazar, e do presidente da República, General Carmona.³²² O monarca se encontra no centro do espaço fotográfico da imagem 98, trajando seu cetro e um manto real. Sua imagem visual está muito próxima da ideia de vestimenta de uma monarquia europeia da época moderna. Entretanto, mesmo com esse retrato apontando uma categoria diferenciada por essa figura, a legenda desta fotografia no arquivo é *Indígenas*, indicando que tal pessoa não havia abandonado todos os costumes nativos que o configurava como pertencente àquele grupo.

Essa imagem visual próxima a uma ideia de monarquia europeia ocorreu porque as relações entre o Reino do Congo e Portugal são longínquas, vindo desde o século XV, embora com vários conflitos, tensões, continuidades e descontinuidades entre os

³²² Em telegrama do rei do Congo, transcrito pelas autoridades de São Tomé e Príncipe, durante a sua passagem para Lisboa, em 1940, encontra-se os seguintes dizeres: “[...] O rei do Congo desembarcou em S. Tomé e veio ao palácio pedindo que comunicasse a V. Ex^a que seguem todos muito satisfeitos e apresentam respeitosos cumprimentos. Disse que desejava que os cumprimentos fossem extensivos a Sua Ex^a o Senhor Presidente do Conselho, no seu dizer “salvador de Portugal e grande estadista mundial” e sua Ex^a o Presidente da República dizendo seguir acompanhado da afilhada de Sua Excelência “para ir receber a benção do padrinho e da mãe Pátria.” Comunicado dirigido ao Gabinete do Ministro das Colónias a 23 de maio de 1940. Acervo do Arquivo Histórico Ultramarino.

dois governos.³²³ Mas, como também ocorreu no evento de 1934, a Exposição do Mundo Português buscou apresentar uma linha temporal contínua de uma presença portuguesa nos territórios coloniais. Logo apresentar um “rei africano” que usava trajes europeus, que mantinha “relações de amizade” com o Estado Novo e compunha a ideia de solidariedade entre nativos e portugueses dentro da construção do império era extremamente pertinente para a impressão e difusão da mensagem da propaganda desejada pelo regime salazarista.

Logo, essas duas “autoridades nativas” mobilizadas nos dois eventos tinham um papel de indicar para uma colaboração dos nativos no próprio processo de instauração dessa presença portuguesa, o que reforçava a ideia de um tratamento diferencial, essencialmente português, presente no *Ato Colonial* de 1930. Assim como apresentava publicamente como a presença lusitana já estava produzindo frutos de assimilação e de incorporação de hábitos cristãos pelos nativos sob sua jurisprudência. Assim essas personagens criadas tinham o objetivo de unir o exotismo a uma imagem criada de uma ideia de europeu, ou seja, apresentar como os nativos já estavam abandonando seus hábitos e costumes para serem “civilizados” tal qual o parâmetro defendido pelo Ocidental.

É óbvio que este processo era definido apenas pelas elites dos nativos, as quais já estavam a criar relações com o governo colonial, e é justamente este ponto que precisa ser observado no evento da fotografia. Afinal quais os objetivos e interesses em criar uma diferenciação entre essas “autoridades” e os outros “indígenas”? Quais estratégias foram usadas para leva-los e mantê-los na exposição? Por que não vemos essas figuras como agentes históricos que desempenharam um papel diferente daquele que a propaganda hegemônica impôs a sua imagem fotográfica? Longe de responder a todas essas questões com uma resposta fechada e única, se torna fundamental apresentar as ações desses sujeitos de modo à tensionar essa imagem fotográfica em contexto colonial a fim de criar outra imaginação civil com essas informações. Pois, ambas tiveram um papel muito mais importante que muitas vezes temos em mente.

³²³ As primeiras relações entre Portugal e o Reino do Congo se deram ainda durante o período da Expansão Marítima. Os portugueses colocaram em prática um projeto de expansão da cristandade na localidade que promoveu a conversão do monarca congolês, a estruturação de uma monarquia nos moldes da portuguesa e, até mesmo, a nomeação de um negro como bispo Henrique (o filho do rei do Congo Mvemba a Nzinga, batizado de Afonso). Em troca, os portugueses ganharam pontos importantes para o tráfico negreiro na região. Esse projeto não teve continuidade e enfrentou algumas tensões, principalmente com a construção das sociedades escravistas na América. Cf. BETHENCOURT, Francisco. Op. Cit. 2015.

A primeira coisa a ser dita é o estatuto diferenciado do régulo e do rei do Congo dentro dos eventos públicos, como também da própria estrutura colonial que não será trabalhado aqui. Eles não são apresentados como “qualquer indígena”, pelo contrário, há uma série de permissões para eles no âmbito da exposição, como a saída do evento e a participação em outras festividades que ocorriam em cidades portuguesas durante os meses do certame. Sem contar também a sua importância para a consolidação da conquista portuguesa nessas localidades, como observado no jornal *O comércio do Porto*

O Régulo, que acompanha os indígenas, é uma figura curiosa. Enverga uma “sabador-baraya”, grande túnica de gala, vermelha, e cobre a cabeça com o “sassia”, barrete de guerra. Mamadu-Sissé, nome do Régulo, que combateu, muitas vezes, com as tropas brancas, as tribos rebeldes, é tenente de 2ª linha. O governo português deu-lhe aquele posto militar, por Mamadu-Sissé se ter revelado um grande combatente ao serviço de Portugal e da sua civilização cristã. E o Régulo, sempre contente por defender Portugal, tem grande orgulho na sua categoria de militar e uma quase adoração pela gente portuguesa. Consigo vêm, como acima dissemos, dois filhos. São os príncipes Adbulah e Malik-Sissé, dois rapazes altos, simpáticos, que vestem fatos brancos. Falam corretamente português e têm a maior admiração e o mais entranhado amor a Portugal. De uma educação camerada, os dois príncipes têm um certo ar de distinção.³²⁴

O jornal não apenas descreve como o régulo se veste (semelhante à fotografia oficial tirada pela Casa Alvão, imagem 96), mas também fala de seus feitos ao lado dos portugueses e seu prazer nessas atividades. A sua colaboração contra as tribos rebeldes lhe conferiu um estatuto diferenciado dentro da colônia. Esta ação era interpretada e sugerida, no fragmento acima, como um amor à Pátria portuguesa e a ação civilizadora imposta pela metrópole. Além disso, essa figura havia produzido duas pessoas que eram um exemplo de assimilação, pois usavam ternos, falavam bem o português e apresentavam visualmente a sua “distinção”, ou nas palavras de Fanon, eles fugiam da posição de não-ser, já que dominava a linguagem do colonizador.³²⁵

As figuras bases dessa dominação colonial foram selecionadas para figurarem como esse exemplo de uma transformação colonial e difundirem em diferentes meios de comunicação as “ações positivas” do colonialismo através de sua fala. Nessa produção, o colonizado se esforçava para incorporar os costumes do colonizador para ser visto como semelhante, e não mais como diferente, e passava agir também como um agente

³²⁴ Jornal *O comércio do Porto* de 11 de maio de 1934.

³²⁵ FANON, Frantz. Op. Cit. 2008.

do colonialismo, mas em um grau diferenciado ao do colono³²⁶. Porém, essa construção que perpassou a imagem fotográfica (já que ganhou uma circulação pública em jornais, revistas, postais e outros souvenirs) estabilizava e omitia as negociações necessárias nessa situação de violência. Afinal, a participação do régulo em eventos públicos como um membro do governo, com direito a fala, não deixou de existir, tampouco seu tratamento diferenciado frente aos outros nativos.

No enterro de Papé, seu filho foi o “porta-voz dos nativos”³²⁷ apresentando uma fala que colaborava para a propaganda colonial de “todos são iguais no Império Colonial”. Assim como também não deixaram de acontecer premiações aos serviços prestados pelo régulo, como descreve o jornalista Hugo Rocha no jornal *O comércio do Porto-Colonial*.

[...] O velho negro, a quem não passava, com certeza, despercebido aquele olhar circundante de admiração, sorria, numa serenidade absoluta e num absoluto à vontade. Tinha chegado aos ouvidos de toda a gente que o alcaide de Vigo, que dirigia os excursionistas galegos que visitavam a Exposição, ia pôr ao peito do nobre Mamadu uma condecoração, uma insígnia de alto apreço. [...] curiosos como bons indígenas que são, miravam e remiravam o corpo alto do tenente preto da Guiné, em cuja farda branca, marcada, com dois galões amarelos, iria brilhar, daí a pouco, a venera que significava a homenagem dos Galegos àquele que, embora doutra cor e outra raça, também sabiam honrar e servir Portugal.³²⁸

As premiações e participações em eventos públicos conferiam um tom de pertença desses nativos ao Império Colonial em outro patamar, diferente dos outros “indígenas”. Esta foi uma das estratégias mais mobilizada para atrair as “autoridades nativas” para o certame, assegurando que elas conteriam os outros nativos (os quais muitas vezes foram selecionados por eles mesmos) e colaborariam para a propaganda colonial impressa no evento. No entanto, sua colaboração não apagava o seu exotismo desejado pelos visitantes, tanto que *O comércio do Porto* afirmava que o régulo era “uma das figuras mais interessantes da Exposição”.³²⁹

Mesmo tendo outro grau dentro da hierarquia colonial, essas “autoridades” não deixavam de ser vistas enquanto “exóticas” pelos frequentadores da exposição. Essa ideia de exotismo se ajustava a imagem fotográfica produzidas deles, as quais

³²⁶ MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

³²⁷ Jornal *O comércio do Porto – Colonial* de 12 de julho de 1934.

³²⁸ Apud in Azevedo, p. 144

³²⁹ Jornal *O Comércio do Porto* de 14 de junho de 1934.

ganhavam circulação justamente por apresentarem as diversidades de um império que se encontrava no caminho de um colonialismo moderno, ou seja, um colonialismo que estava levando a “civilização” para outros povos, mas sem destruir totalmente a sociedade existente, como outras nações. Porém, para imprimir essa propaganda nos eventos públicos, o governo e seus colaboradores precisavam também lidar com as vontades dessas “autoridades nativas”. Essas que nem sempre estavam sob o controle dos organizadores, ou do governo salazarista.

O rei do Congo, por exemplo, participou de um casamento e um batismo que ocorreu no Jardim Colonial, durante a Exposição do Mundo Português. Este evento foi noticiado pelos periódicos portugueses e ganhou um tom de grande acontecimento da seção colonial. Porém, o mais inusitado é a cobertura do jornal *O Século* falando como as autoridades coloniais celebraram o casamento com os noivos.

Á noite, num restaurante do Bairro Comercial, os noivos, acompanhados pelo rei do Congo e seus ministros; pelo régulo de Timor, que ostentava os seus trajes garridos; pelo alferes de segunda linha Breme Sanhá, jantaram em alegre convívio. D. Pedro VII cumprimentou os noivos com elegância. Dezenas de pessoas, que assistiam no restaurante ao banquete do noivado saudaram o sr. Lacerda e a sua esposa que se mostravam radiantes.³³⁰

Esse evento que tomou as páginas dos jornais não era de conhecimento do próprio ministro das colônias, o qual em um comunicado endereçado ao delegado da representação de Macau (Leopoldo Danilo Barreiros) afirma que “estranhou só ter tido conhecimento pelos jornais do casamento de dois indígenas africanos realizados há dias na Exposição”.³³¹ Barreiros, indignado com a mensagem do ministro, respondeu da seguinte forma: “Sendo eu Delegado de Macau e não tendo os indígenas a meu cargo tido qualquer interferência no assunto, não tive a menor participação direta ou indireta no referido ato, para o qual, de resto, nem fui convidado”³³². Logo, podemos reconhecer que nem todos os acontecimentos que ocorriam nas exposições estavam sob controle dos organizadores, pois havia brechas com as quais eles mesmos se surpreendiam.

Além disso, esse casamento, por exemplo, é noticiado ora como casamento de negro, ora como casamento de indígenas. Porém, os envolvidos são africanos que já viviam em Lisboa e apenas trabalhavam no evento. Fato que indica como a diferença

³³⁰ Jornal *O Século* de 23 de agosto de 1940.

³³¹ Comunicado de 27 de agosto de 1940 enviado pelo Gabinete do Ministro das Colônias. Acervo Arquivo Histórico Ultramarino.

³³² Comunicado de 3 de setembro de 1940 enviado por Leopoldo Danilo Barreiros. Acervo Arquivo Histórico Ultramarino.

entre aqueles que viviam já na metrópole e aqueles que vinham para a Exposição não estava muito bem definida pelos organizadores, ou mesmo para os veículos de comunicação (oficial ou não) que produziam “indígenas” nas notícias, sem essas pessoas serem nativos com esse estatuto. Portanto, é importante ter em mente que a cor da pele também podia definir essa ideia de indígena e produzir outras “personagens fotográficas” que pudessem servir aos desejos da propaganda hegemônica.

Outro caso interessante ocorrido na Exposição do Mundo Português envolvendo o Rei do Congo foi a compra de ternos para ele e sua comitiva na Baixa de Lisboa. Como dito, o monarca tinha livre trânsito podendo sair e participar de eventos em Portugal³³³, assim como havia um carro disponível pelo presidente da República para seu deslocamento em Lisboa. Numa dessas saídas, Pedro VII realizou a compra de três ternos para ele e seus ministros. Uma compra como outra qualquer, se não tivesse sido colocada na conta do certame sem nenhum comunicado à organização do evento. Tanto que quando o vendedor Júlio L. de Moura foi cobrar o valor, recebeu o seguinte comunicado do comissário adjunto, Manuel de Sá e Melo.

[...] tenho a honra de informar V. Ex.^a que desconhecendo o Sr. Diretor da Secção Colonial que tivessem sido fornecidos quaisquer artigos de vestuário ao Rei do Congo por Júlio L. de Moura, não é por consequência da responsabilidade deste comissariado o pagamento da fatura de Júlio L. de Moura da importância de 392,00.³³⁴

Esse comunicado, além de apontar um total desconhecimento pelos organizadores do evento, indica também que a cobrança estava sendo feita há algum tempo, porque o evento havia acabado em dezembro e, em fevereiro de 1941, o pagamento ainda não havia sido efetivado. Porém esse impasse não deixou de realizar o desejo do Rei do Congo: o pagamento dos ternos pelo evento. Isso aconteceu e está expresso nas prestações de conta das Comemorações Centenárias, a qual, inclusive, sugere que houve uma cobrança de juros já que a importância de 1.697,00³³⁵ está muito longe dos 392,00 anunciados no documento de fevereiro de 1941.

³³³ No dia 30 de agosto, o jornal *O Século* trouxe uma reportagem apresentando a passagem do rei do Congo pelo Porto e sua aclamação na cidade. Além disso, aproveitaram essa matéria para reafirmar que o rei possuía “um carinho por todos os portugueses do império”.

³³⁴ Comunicado de 24 de fevereiro de 1941 enviado por Manuel de Sá e Melo. Acervo Arquivo Histórico Ultramarino.

³³⁵ Conta corrente demonstrativa da aplicação da quantia de 75, 000\$00 enviada pelo comissariado da Exposição do Mundo Português, em Lisboa, para despesas com a representação indígena da colônia de Angola, nas festas comemorativas do duplo centenário. 16 de abril de 1940. Acervo Arquivo Histórico Ultramarino.



Imagem 100: Postal fotográfico do D. Pedro VII, Rei do Congo, a Rainha e a Princesa. Coleção particular de Filipa Lowndes

Vicente.

É óbvio que essas histórias nunca acompanharam os postais fotográficos com suas imagens, como na imagem 100 que apresenta o rei do Congo ao lado de sua esposa que segura um bebê. Pois, a construção de uma personagem fotográfica não podia ser tensionado por acontecimentos que abalasses a sua construção hegemônica. Porém, no atual evento da fotografia, não podemos deixar de lado essas narrativas, já que são fundamentais para a constituição daquele sujeito histórico retratado e difundido fotograficamente. Afinal é através desses fragmentos de ação humana que podemos promover outra imaginação civil e ver essa fotografia como um encontro/confronto.

No mais é importante entender que a vida social da fotografia não se resume apenas a imagem fotográfica expressa no suporte. Pois os encontros/confrontos que a produziram promoveram imagens visuais que não respondem a um único autor, tampouco a apenas um objetivo. Até a sua inscrição no negativo, uma cadeia de relações sociais ocorreram e nem sempre foi fácil conseguir a fotografia desejada no evento fotográfico. Principalmente, quando observamos que no circuito durante todo o seu percurso (captação, revelação, reprodução e agenciamento) a fotografia está disponível para a edição e promover comunicações que não podem ser controladas totalmente.

Logo, essas histórias de produção do espaço fotografado, assim como as estratégias e métodos usados para estabilizar os conflitos presentes na imagem fotográfica, precisam ser evidenciados e postos em análise histórica, já que são eles que definem a situação colonial que produziram a fotografia em questão.

Nesse sentido, é um dever ético não essencializar, ou naturalizar, sua mensagem como sua condição ontológica. Afinal, suas mensagens foram criadas e recriadas ao longo do tempo. Logo, se tratando de um contexto colonial, as inúmeras camadas criadas sob a sombra do colonialismo lhe conferiram significado, sentido e usos públicos, os quais só podem ser enfrentados com a mobilização dos sujeitos que integraram o contrato civil dessas fotografias a fim de proporcionar outra imaginação civil, conseqüentemente, valorizar, problematizar e ver as diversas camadas que compõem uma fotografia e desencadeiam um conhecimento histórico que somente a partir de sua existência é possível desenvolver.

Considerações finais



Imagem 101: Postal fotográfico Beleza macaísta – Exposição do Mundo Português de 1940.

A imagem 101 é um postal fotográfico que apresenta uma nativa de Macau. Este suporte foi produzido durante a Exposição do Mundo Português de 1940, como apresenta em sua identificação no verso. Nessa fotografia, observamos uma mulher sentada e inclinada olhando para a objetiva fotográfica que captou a cena. Não há elementos compondo o espaço fotográfico de modo a reforçar a condição racializada da retratada, mas a organização visual buscava apresentar a “beleza macaísta” a partir da mobilização do seu olhar amigável e compenetrado. Essa beleza não dialoga com o espaço aberto da natureza, ou mesmo com elementos que remetam para a ideia de Macau, pois trata-se de um retrato, cujo formato enseja uma certa concepção de mistério e sedução que é identificado com marca do “Oriente”.³³⁶

Esse “Oriente” criado em oposição ao “Ocidente” está sob um sistema de representações enquadrado por todo um conjunto de forças interessado em expandir o

³³⁶ SHOHAT, Ella e STAM, Robert. Op. Cit. 2006.

campo de ação do Império, como argumenta Said. Mais que uma região geográfica, ambas são ideias que incorporam e excluem populações dentro dessa entidade genérica criada³³⁷. Nesse sentido, ao promover também a profusão de imagens visuais sobre essa noção, Portugal estava participando de um empreendimento maior que suas fronteiras nacionais, já que buscava dentro de seu império os referenciais para criar os parâmetros de análise e julgamento desse comportamento do outro que estava sob sua dominação colonial, conseqüentemente, também se incorporando no mundo ocidental imaginado. No entanto, se torna fundamental esquematizar como esse mundo compreende a imaginação.

Segundo Durand, o Ocidente consiste numa civilização sustentada a partir do raciocínio socrático e de seu batismo cristão, ou seja, uma civilização que desconfia das imagens, pois essas impedem às pessoas acessarem a verdade³³⁸, já que provocam uma situação de fantasia e falsidade. Nesse sentido, a imaginação (fruto desse convívio com as imagens) é vista como “amante do erro e da falsidade” e funciona como uma armadilha que impede o acesso à verdade do mundo que rodeia o ser humano. Contudo, essa mesma civilização não deixou de investir no desenvolvimento de mecanismos de captação de imagens visuais que associassem tanto os conhecimentos técnicos, quanto os científicos, de modo a reduzir a interferência humana na sua produção. Nesse sentido, o autor afirma que esse mundo se tornou uma “civilização da imagem” devido a grande presença da comunicação visual nas suas relações sociais.³³⁹

Ainda segundo Durand, essa característica não abala a consciência moral desse Ocidente criado, pois este crê, que diferente do não-Ocidental, eles não recorrem às imagens para explicar o mundo ao seu redor, mas sim para se comunicar racionalmente. Entretanto, essa perspectiva coexiste com o fato que a *Razão iluminista* (ou seja, certa ideia filosófica pautada na demonstração e análise de dados não justificados teologicamente) promoveu a entrada das imagens numa via que privilegia mais a intuição por ela do que a própria demonstração pela sintaxe.³⁴⁰ Logo, existe um paradoxo no pensamento ocidental, o qual, ao mesmo tempo em que questiona e duvida das imagens, as mobiliza também enquanto um mecanismo dedutivo.

³³⁷ SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

³³⁸ Durand afirma que a verdade socrática está estruturada numa perspectiva binária, na qual só existe a verdade e a mentira.

³³⁹ DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. 3ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

³⁴⁰ Idem.

Portanto, desenvolver uma máquina que produza imagens técnicas se ajustava perfeitamente a essa sociedade, principalmente ao seu projeto de expansão, dominação e controle de outros povos durante o colonialismo contemporâneo. Por este motivo, o desenvolvimento da fotografia floresceu justamente no período de construção e ampliação da modernidade europeia e foi nesse sentido que a fotografia foi acionada pelo poder político estabelecido. Este, atuando em suas diferentes frentes, recorreu a esse suporte para difundir sua propaganda colonial, construir um elo entre os metropolitanos e os territórios coloniais, produzir conhecimento sobre o território e as pessoas que habitavam o Império Colonial, assim como materializar visualmente as ideias que orientava o projeto hegemônico, como foi exposto ao longo das páginas desse trabalho.

Porém, como salienta Bhabha, não podemos julgar essa imagem estereotipada criada por esse cenário dentro de uma normatividade política prévia. Pois essa atitude não provoca o seu deslocamento e as suas eficácias dentro da construção dos repertórios de posições de poder e resistência, dominação e dependência, que constrói os sujeitos na condição colonial (tanto colonizador como colonizado).³⁴¹ Logo, é fundamental recompor as questões entorno dessas imagens visuais e suas relações com o poder colonial, em suas diferentes frentes de atuação. Afinal, como já mencionado, o projeto colonial não é homogêneo, contínuo e uniforme, sua apresentação aconteceu na atuação de diferentes atores interessados em desempenhar ações de cunho governamental, científico, financeiro e cultural que em certa medida criaram a própria situação colonial.

Nesse sentido, quando encontro esse postal em um alfarrabista de Lisboa durante o trabalho de pesquisa nos arquivos (junto com diversos outros souvenirs visuais da Exposição do Mundo Português, inclusive postais colorizados dos espaços expositivos realizados pelos irmãos Novaes), observo que o seu consumo atual reconfigura os sentidos e valores atribuídos à própria imagem visual. Esse entendimento provoca o retorno à questão que orientou, inquietou e provocou a pesquisa em diversos momentos: *Por que produzir tantas imagens fotográficas?*

Ela não é simplesmente respondida com a indução que a fotografia foi mobilizada para facilitar o controle e a administração colonial. Pois, essa resposta fica restrita aos objetivos dos agenciadores da imagem fotográfica, mas não aos usos e funções atribuídos ao longo do seu circuito social, inclusive seus usos atuais. Essa

³⁴¹ BHABHA, Homi. Op. Cit. 1998

simples pergunta problematiza os investimentos criados tanto no evento fotográfico, quanto no evento da fotografia, como definido por Azoulay.³⁴² Afinal ambos são perturbadores dentro de uma lógica colonial. Dito de outro modo, essa produção fotográfica sobre as colônias relaciona-se, por um lado, às estratégias de controle e dominação contemporânea e, por outro, a própria produção da hierarquia entre os povos que habitavam os territórios que constituíam o império colonial, assim como a própria dominação existente no mundo pós-descolonização desses territórios. Pois como explicar a circulação contemporânea dessas fotografias? Ou mesmo a sua divulgação pública? Há outras questões que perpassam essa produção fotográfica que ainda não foram problematizadas, tampouco solucionadas do ponto de vista do processo de descolonização.

É óbvio que não podemos retornar a um ponto histórico sem o colonialismo para promover outra existência para essas imagens fotográficas, muito menos podemos ignorar os seus usos e funções dentro de um sistema violento, autoritário e devastador que produziu diversas feridas nas sociedades que vivenciaram a experiência colonial contemporânea. Porém, é necessário pensar essas fotografias dentro desse encontro/confronto que possibilita outra experiência histórica contemporânea. Essa experiência fotográfica, quando tensionada, permite pensar a fotografia não mais na estabilidade que a propaganda hegemônica lhe conferiu na sua vida pública, mas sim como um objeto histórico dotado de conflito social que precisa ser desestabilizado e enfrentado por aquele que observa a imagem fotográfica.

Logo, há outras questões que mobilizaram tanto o evento fotográfico no período de sua produção, quanto o atual evento da fotografia enfrenta outros interesses e objetivos que conferem significado e sentido distintos para essas imagens fotográficas. Pois, há uma diferença entre um europeu observar essas imagens visuais e um africano, já que sua cultura visual, além de ser construída com diferentes referenciais, possibilita uma auto identificação, ou não, que conseqüentemente promoverá leituras diferentes. Nesse sentido, podemos observar as duas fotografias a seguir para sugerir e enumerar alguns pontos.

³⁴² AZOULAY, Ariella. Op. Cit. 2008



Imagem 102: Postal fotográfico do [Colgo Belga?]. Coleção particular Filipa Lowndes Vicente.

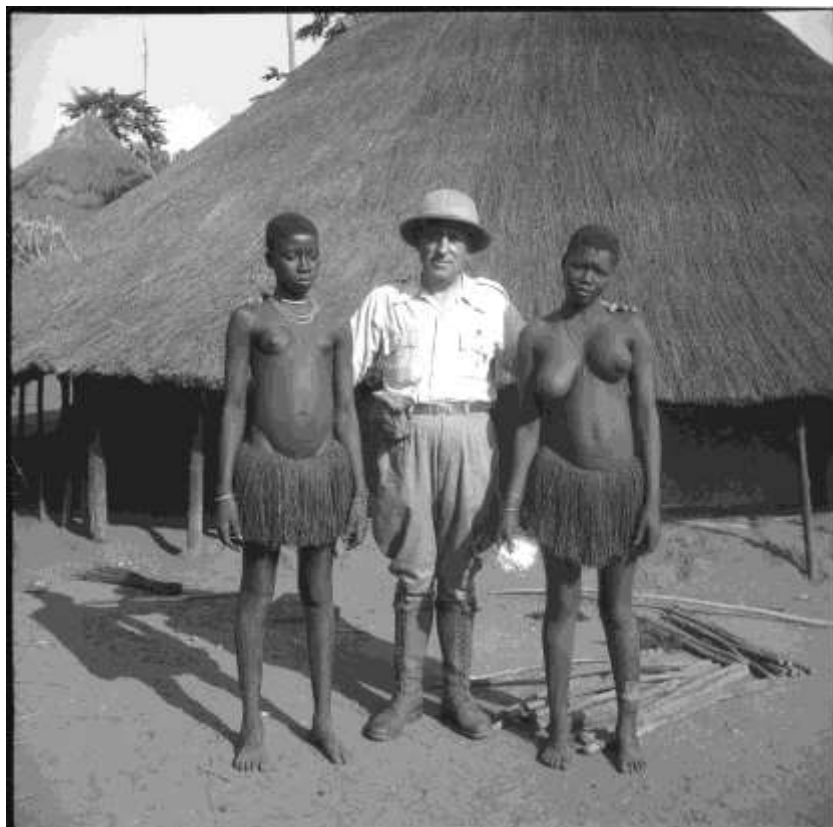


Imagem 103: (...), o ajudante da Missão, António Marques de Almeida, no meio de duas "campuni" na tabanca de (...), Ilha Roxa, Missão Antropológica e Etnologica da Guiné, 1947-1948, Guiné Bissau, IICT, Photography Collection, INV.Ulisboa_IICT-

MAEG26450

Tanto a imagem 102 quanto a imagem 103 apresentam um homem branco com roupas de uma missão (seja uma farda militar como a imagem 102, seja o vestuário científico utilizado pelo ajudante da campanha da Guiné, na imagem 103) entre duas mulheres nativas com seus “trajes típicos”. Ambas de diferentes formas imprimiram uma visão sobre as missões submetidas em territórios coloniais utilizando certos parâmetros e protocolos de registros compartilhados, provavelmente, por um intercâmbio de signo e símbolos entre os impérios coloniais. Portanto, muito menos que uma coincidência, esse padrão parece ser uma forma de inscrição largamente utilizada para justificar e demonstrar os benefícios das “ações civilizatórias” comandadas pelas metrópoles coloniais.

Essa afirmativa ganha um reforço quando se observa que esse padrão de registro produziu um postal fotográfico e um documento visual que poderia ser utilizado numa pesquisa científica. Áreas (comunicação pessoal e científica) que, teoricamente, possuíam objetivos distintos e mobilizavam repertório de interpretações diferentes para a imagem fotográfica. Esses conhecimentos produziram uma imagem técnica muito semelhante que não deixou de ganhar significados e sentidos diferentes no seu circuito social, embora possuíssem muitas semelhanças. Logo, essas duas imagens visuais em tela indicam certo intercâmbio de protocolos de registro fotográfico entre os impérios coloniais português e belga, não escrito e afirmado publicamente, mas sim compartilhado dentro dessa ideia de dedução através da imagem defendida por Durand.³⁴³

É por essa característica que a imagem fotográfica foi mobilizada para difundir e criar estereótipos, os quais eram compartilhados entre os poderes coloniais estabelecidos. Pois, se em partes os elementos presentes no espaço fotográfico ajudaram na definição dos parâmetros dos habitantes do império e seus lugares, além de instituíram políticas coloniais, eles também foram compartilhados pelos impérios coloniais que a partir de relações imperialistas utilizaram fotografias para definir uma imagem visual desse outro passível de ser controlado e dominado para alcançar uma civilização imaginada e propagada nos seus símbolos de progresso, no qual a fotografia tinha um papel central. Logo, a imagem dita colonial estaria assentado tanto na

³⁴³ DURAND, Gilbert. Op. Cit. 2004.

construção do não-ocidental, assim como do próprio ocidental, e Portugal esteve presente nessa construção a fim de se enquadrar no Ocidente criado.

No entanto, surge uma questão desse cenário: Aqueles que estiveram inseridos no evento fotográfico na condição de sujeito inferiorizado observam a imagem fotográfica do mesmo modo? Eles também estão incluídos na imaginação civil plural que Azoulay apresenta? Provavelmente não. Pois, como atenta Patrícia Hayes analisando os argumentos de Azoulay no contexto da África Austral, os “cidadãos fotográficos” não falam ao mesmo tempo e com o mesmo peso dentro das relações de poder estabelecidas no cenário internacional. Pelo contrário, alguns identificam a fotografia enquanto um problema cosmológico que retira uma fração de espaço e tempo, fixando-a em um suporte que busca produzir sua abjeção e, consequente, aniquilamento.³⁴⁴

Essa questão lançada por Hayes apresenta mais elementos para pensar entorno dessas fotografias e seus usos públicos na atualidade, afinal, nada impede que essas imagens fotográficas possam ser mobilizadas para reforçar laços coloniais que não foram totalmente rompidos com as independências; ou mesmo estabelecer novas relações de dominação sob a justificativa de humanitarismo. Pois, essas relações desiguais persistem e se demonstram nos momentos de análises e exposição de algumas das imagens técnicas produzidas para criar a situação colonial e reforçar a dominação nesses lugares, as quais, muitas vezes, são interpretadas com referenciais ocidentais e com poucos referenciais desse outro criado nos suportes visuais.

Não é apenas a fotografia dita colonial que precisa ser pensada dentro desse quadro tensionado por Hayes, mas também os agenciamentos da imagem fotográfica no Ocidente. Pois, são esses espaços, não apenas governamentais, que ajudam a promover estereótipos e criar tradições em territórios recém-independentes, como alguns países africanos. Para pensar um pouco do impacto e da ação das relações coloniais para, além da ação do colonialismo, podemos apresentar três casos de fotógrafos com os quais tive contato durante a pesquisa e observei essas relações coloniais ainda presentes: Seydou Keita (1924-2001), Ricardo Rangel (1924-2009) e Irving Penn (1917-2009). Eles, em diferentes lugares da África e com diferentes trajetórias, apresentam elementos para pensar como as relações coloniais estão inseridas nessa produção de uma dada imagem do outro.

³⁴⁴ HAYES, Patricia. *The Uneven Citizery of Photography: Reading the “Political Ontology” of Photography from Southern Africa*. In: **Cultural Critique**, Volume 89, Winter, 2015. pp. 173-193

Seydou Keïta foi um fotógrafo autodidata que possuía um estúdio fotográfico perto da estação ferroviária de Bamako, no Mali. Os retratos produzidos trazem registros das expressões, gostos e vestuários das pessoas que passavam na localidade entre 1948 e 1962, período de transformação a independência, em 1960, do país. O fotógrafo foi inclusive contratado pelo novo governo. Sua trajetória ganhou outro significado, quando fotografias suas são expostas na exposição *Africa Explores* no *Center for Africa Arts*, em Nova York. Pois, o colecionador de arte contemporânea africana, Jean Pigozzi, fica encantado com suas fotografias e solicita o curador de sua coleção, André Magnin, para descobrir o fotógrafo. Ele descobre Seydou Keïta, em Bamako, seleciona 921 negativos e começa a realizar ampliações com a supervisão do fotógrafo. Aos poucos, outros colecionadores começam a conhecer o trabalho do fotógrafo malinense nesse período, o qual coincide com a criação, em Paris, da *Revue Noire*, revista dedicada à fotografia contemporânea na África. Essa trajetória de conhecimento do trabalho do fotógrafo produziu a sua monumentalização em detrimento de toda uma geração de fotógrafos do Mali que atuavam nos estúdios fotográficos.³⁴⁵

Ricardo Rangel foi um dos primeiros fotojornalistas negros de Moçambique, iniciando seus trabalhos no *Loureço Marques Guardian* e, em 1952, no jornal *Notícias da Tarde*. Além de ter sido perseguido pela polícia política (PIDE), muitas de suas fotografias foram censuradas e destruídas pelo governo português, sendo proibidas de serem publicadas ou exibidas até a independência do país, em 1975. No período pós independência, foi responsável pela formação de novos fotógrafos moçambicanos e é reconhecido como um grande nome de uma geração que utilizou a fotografia para denunciar os horrores e a violência colonial, possuindo, inclusive, um documentário (*Ferro em Brasa*, 2009, do cineasta brasileiro, radicado em Moçambique, Licínio de Azevedo) que produz a sua monumentalização de grande fotógrafo moçambicano. Em 2001, o MoMA de Nova York dedicou-lhe uma retrospectiva de seu trabalho.³⁴⁶

Se esses dois casos de fotógrafos de partes distintas do continente africano caem em monumentalizações de seu trabalho a partir da ação de colecionadores ou museus do Ocidente, temos ainda um terceiro caso significativo. Irving Penn foi um fotógrafo da

³⁴⁵ As informações foram obtidas numa visita à exposição sobre o fotógrafo realizada pelo Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, em 2 de novembro de 2018.

³⁴⁶ Algumas das informações foram obtidas em pesquisas na internet e a maioria de matérias jornalísticas sobre o fotógrafo, como esta produzida pelo jornal Público. Cf. <https://www.publico.pt/2009/06/15/culturaipilon/noticia/funeral-do-fotojornalista-mocambicano-ricardo-rangel-tera-honras-de-estado-1386607> acessado a 16 de dezembro de 2018.

revista americana *Vogue* e entra nessa ideia de “grandes fotógrafos do século XX”, que em certa medida Keita e Rangel também são incorporados, mas sempre com o acréscimo de serem “africanos”. Enfim, a questão é que Penn realizou uma viagem pela *Vogue* ao Pacífico e a África usando uma tenda como estúdio, entre 1967 e 1971. Em 1969, ele visitou a recém-independente República do Daomé, atual Benin³⁴⁷, e utilizou de referenciais coloniais para produzir as fotografias das mulheres e habitantes do país nas suas fotografias. Deste modo, o fotógrafo continuava a colaborar para o desejo de consumir imagens de pessoas negras dentro do quadro criado pelo colonialismo, mesmo não sendo um agente de um império colonial.

Assim, de diferentes modos, visões sobre o outro foram criadas e produzidas com objetivos diferentes daqueles do colonialismo, mas sem deixar de possuírem também laços coloniais no seu estabelecimento. Afinal, são as instituições ocidentais que criaram “o grande fotógrafo africano” e a própria “temática africana”. Logo, os desejos e expectativas que o colonialismo supria visualmente não deixaram de existir, mas tomou outras formas a partir da construção da “arte africana contemporânea”, na qual o Ocidente continua a definir o que é esse outro. Portanto, a problematização do circuito social da fotografia é fundamental para pensar como a imagem visual do outro é criada e consumida, além de problematizar quais são as bases dos seus usos públicos e como se ajustaram em novos cenários.

Nesse sentido, mais que enquadrar essas imagens fotográficas que compartilhavam padrões de registros fotográficos em uma teoria pós-colonial e/ou decolonial,³⁴⁸ precisamos pensar como consumimos e produzimos essas imagens visuais. Tendo em vista que a fotografia é produzida ao longo do seu circuito social, ganhando sentido, significado, ação política e valor artístico. Logo, precisamos convocar os agentes presentes no contrato civil da fotografia³⁴⁹ demonstrando suas limitações e brechas de atuação, questionando e projetando reflexões dos objetos históricos visuais que foram monumentalizados e estabilizados pelo poder colonial estabelecido, sem que essa ação esteja assentada em referenciais coloniais.

Essa questão possibilita tensionar a pergunta “*Por que produzir tantas fotografias?*” para além da ideia de mediação entre dominação colonial e poder

³⁴⁷ As informações foram obtidas numa visita à exposição sobre o fotógrafo realizada pelo Instituto Moreira Salles de São Paulo, em 22 de agosto de 2018.

³⁴⁸ Para saber um pouco mais sobre o debate acerca da teoria pós-colonial e decolonial, cf. LEDA, Manuela Corrêa. *Teorias pós-coloniais e decoloniais: para repensar a sociologia da Modernidade*. In: **Temáticas**. Campinas, 23, (45/46): 101-126, fev./dez. 2015.

³⁴⁹ AZOULAY, Ariella. Op. Cit. 2008

estabelecido, afinal ela também comporta a incorporação dos usos, sentidos e significados atribuídos ao longo da vida pública daquela imagem fotográfica. Pois, reconhece que o circuito social da fotografia está assentado tanto no evento fotográfico (momento que o sujeito fotografado e o fotógrafo se encontram), quanto no evento da fotografia (encontro/confronto com uma câmera fotográfica, uma fotografia ou mesmo a possibilidade da produção de uma fotografia), compreendendo que os sujeitos históricos presentes nesses momentos possuem referenciais e objetivos diferentes e que não estão dispostos a atuarem no “mesmo espaço político”. Pelo contrário, a sua ação pode estar relacionada justamente no questionamento do *humanismo iluminista* que esteve envolvido na construção do próprio colonialismo.

Assim, podemos compreender que o Ocidente tem um apetite de documentar e inventariar o outro, pois é em contraposição a este outro criado visualmente que ocorre a produção da ideia de Ocidente. Nesse sentido, os protocolos de registros visuais precisam expor as evidências e estar materializados nos diversos suportes para circularem e serem consumidas por aqueles que se dizem herdeiros intelectuais dessa ideia. Assim, a fotografia foi, enquanto símbolo de Modernidade e instauradora de uma nova condição de sujeito na época contemporânea, mobilizada para produzir os mundos fotográficos que compunham a ideia de mundo ocidental e aqueles que precisavam ser controlados, dominados e administrados de modo colonial. No entanto, os intercâmbios de signos e símbolos observados em algumas fotografias sugerem a existência de um sistema de pensamento que buscou pautar sob uma visualidade fotográfica as hierarquias civilizacionais que o século das luzes tanto defendia. Logo, uma questão permanece: Quais mecanismos foram criados e compartilhados pelos poderes e relações coloniais através das fotografias para definir uma imagem do outro capaz de mobilizar pessoas em torno de um projeto difuso e heterogêneo como foi o projeto colonial?

Arquivos consultados

AHU: Arquivo Histórico Ultramarino

AMP: Arquivo Municipal do Porto

Arquivo Municipal de Vila Nova de Gaia

TT: Arquivo Nacional Torre do Tombo

Biblioteca da Faculdade de Ciências/ Universidade do Porto

Biblioteca do Jardim Tropical/Universidade de Lisboa

Biblioteca Nacional de Lisboa

CPF: Centro Português de Fotografia

FCG: Fundação Calouste Gulbenkian

Hemeroteca Municipal de Lisboa

Instituto de Antropologia/Universidade do Porto

IICT: Instituto de Investigação Científico Tropical/Universidade de Lisboa

Museu de História Natural e da Ciência/Universidade do Porto

Portal das Memórias da África e do Oriente

Real Gabinete Português de Leitura

Sociedade de Geografia de Lisboa

Documentação

Álbum fotográfico da I Exposição Colonial Portuguesa

Atas de reunião da Sociedade Geografia de Lisboa

Boletim Geral das Colónias.

Estatuto dos indígenas das províncias da Guiné, Angola e Moçambique.

Atas dos Congressos do Mundo Português

Atas do Congresso Nacional de Antropologia Colonial

Regulamento Geral da Primeira Exposição Colonial Portuguesa.

Referências Arquivo Nacional Torre do Tombo e do Arquivo Histórico Ultramarino

PT/TTQMCZ-AF-GT/E/27/9 – Companhia de Moçambique, cp.15, nº de ordem 3054.

PT/TT/HG/1 – Henrique Galvão, cx. 1

PT/TT/AOS/D-M/8/1/15 – Arquivo Salazar, PC-22, cx. 524, capilha 15

PT/AMU/MU/DGF/RC

PT/AHU/MU/DGF/RC

PT/AHU/MU/SG,Cx. OO96, -2A

PT/AHU/60/1K/MU/Mç. 1930-1952

PT/AHU/177/2G-S1/MU/Cx. 1940-1946

PT/AHU/228/2G-S1/MU/Cx. 1940

PT/AHU/735/2G-CF/MU/Cx. 1939

PT/AHU/538,B/1E/MU/Mç. 1935-1942

PT/AHU/555-2/2-G-CF/MU/Cx. 1920-1943

PT/AHU/100/1F/MU/Mç. 1934-1935

PT/AHU/101/1F/MU/Mç. 1934

PT/AHU/204/1J-MG1/MU/LV-1933-1934

PT/AHU/557/1E/MU/Mç. 1934-1939

Periódicos

Jornal Diário de Lisboa

Jornal O comércio do Porto

Jornal O comércio do Porto – Colonial
Jornal O século
Portugal Colonial
Revista Civilização
Revista Acção Colonial
Revista Ilustração
Semanário Maria Rita
Ultramar: Órgão Oficial da I Exposição Colonial

Documentação bibliográfica

CORRÊA, A. A. Mendes. *Discurso inaugural do Primeiro Congresso Nacional de Antropologia Colonial*. In: **Trabalhos do 1.º Congresso Nacional de Antropologia Colonial. Porto. Setembro de 1934**, vol. I, Tipografia Leitão, Porto, 1935.

_____. Missões Antropológicas às Colónias. Separata do **Jornal do Médico**, VII (149): 11-12, Porto: Costa Carregal, 1945^a, pp. 5-9.

_____. **Ultramar português I: Síntese de África**. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1949.

_____. *Notas sobre a fotografia aplicada à Antropologia em Portugal*. In: **Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, Classe das Ciências, Tomo III**. Lisboa: Ed. Academia das Ciências de Lisboa, 1940.

_____. **Raças do Império**. Porto: Portucalense Editora, 1943

INSTITUTO de Investigação Científica Tropical. **Da Comissão de Cartografia (1883) ao Instituto de Investigação Científica Tropical (1983): 100 anos de história**. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1983.

MATEUS, Amílcar. *Missão Antropológica e Etnológica da Guiné*. Relatório da 1ª Campanha, 1946.

_____. *Missão Antropológica e Etnológica da Guiné*. Relatório da 2ª Campanha, 1947.

SANTOS JÚNIOR, Joaquim R. **Museu Colonial: Comunicação apresentada no Congresso Colonial**. Lisboa, 1940

_____. **Relatório da Missão antropológica à África do Sul e a Moçambique: 1ª campanha de trabalhos – 1936**. Porto: Imprensa Portuguesa, 1938.

Secretariado da Propaganda Nacional. **O Império Colonial Português**. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1942.

Referências Bibliográficas

- ALEXANDRE, Valentim. **Velho Brasil, Novas Áfricas: Portugal e o Império 1808-1975**. Porto: Afrontamento, 2000.
- ALVES, Vera Marques. **Arte popular e Nação no Estado Novo: a política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2013.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: reflexes sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AZEVEDO, Ercílio. **Porto 1934: A Grande Exposição**. Porto: Edições do autor, 2005.
- AZOULAY, Ariella. **The Civil Contract of Photography**, New York: Zone Books, 2008.
- _____. **Civil Imagination: A Political Ontology of Photography**, London/New York: Verso, 2012.
- _____. *What is a photograph? What is photography?.* In: **Philosophy of Photography** 1 (1) Intellect Limited, 2010. pp. 9–13
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BELLOTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1994^a.
- BERGER, John. **Para entender la fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.
- BESSIS, Sophie. **Occidente e los otros: Historia de una supremacía**. Madrid: Alianza Editorial. 2002.
- BETHENCOURT, Francisco. **Racismos: Das Cruzadas ao século XX**. Lisboa: Temas e Debates – Círculos de Leitores, 2015.
- _____ e CHAUDHURI, Kirti. **História da Expansão Portuguesa: Último Império e Recentramento (1930-1998)**. Lisboa: Círculo de Leitores e Autores, 1998.
- BLANCHETTE, Thaddeus G. **Cidadãos e selvagens: Antropologia e administração indígena nos Estados Unidos, 1870-1890**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

- BOURDIEU, Pierre. *A Ilusão Biográfica*. IN: FERREIRA, Marieta & AMADO, Janaína (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Ed., 1996.
- _____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BURGIN, Victor. **Thinking Photography**. Londres: MacMillan Press, 1982.
- CALDEIRA, Arlindo Manuel. *O partido de Salazar: antecedentes, organização e funções da União Nacional (1926-1934)*. In. **Análise Social**, XXII, 1986-5, pág. 943-977.
- CARVALHO, Clara e CABRAL, João de Pina (Org.). **A persistência da História**. Lisboa: ICS, 2004.
- CASTELO, Cláudia. **“O modo português de estar no mundo”: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa, 1933–1961**. Porto: Afrontamento, 1998.
- _____. *Investigação científica e política colonial portuguesa: evolução e articulações, 1936-1974*. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.19, n.02, 2012, p.391-408.
- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Organização de José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- CONNELL, Raewyn. *O Império e a criação de uma Ciência Social*. In: **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, v. 2, n. 2, 2012. p. 309-336
- COLEMAN, Kevin. **A Camera in the Garden of Eden. The Self Forging the Banana Republic**, Austin: University of Texas Press, 2016
- CRUZ, Manuel B. **O Partido e o Estado no Salazarismo**. Lisboa: Ed. Presença, 1988.
- DIAS, Carla da Costa e LIMA, Antônio Carlos de Souza. *O Museu Nacional e a construção do patrimônio histórico nacional*. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, no. 34, 2012. p.199-222.
- DIAS, Jill e VALENTIM, Alexandre (Orgs.). *O Império africano (1825-1890)*. SERRÃO, Joel e MARQUES, A. H. de Oliveira (Dir). **Coleção Nova história da expansão portuguesa**. Volume X. Lisboa: Editora Estampa, 1998.
- DOMINGOS, Nuno e PEREIRA, Victor (Org.). **O Estado Novo em questão**. Lisboa: Ed. Edições 70, 2010.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 2004.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. 3ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

- EDWARDS, Elizabeth (ed.). **Anthopology and photograpy: 1860-1920**. New Haven and London: Yale University Press, 1992.
- _____ and HART, Janice (ed.). **Photographs Objects Histories: On the materiality of images**, London/New York: Routledge, 2004.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2ª ed., 2017.
- FRY, Peter. *Culturas das diferenças: sequelas das políticas coloniais portuguesas e britânicas na África Austral*. **Revista Afro-Ásia**, v. 29, n. 30, 2003. Pág. 271-316.
- GLEENBLATT, Stephen. *O novo historicismo: ressonância e encantamento*. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.4, n. 8, 1991. Pág. 244-261.
- GRAMSCI, Antônio. **Cadernos do Cárcere**, vol. 2. *Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo*. Rio de Janeiro; Ed. Civilização Brasileira, 2002
- _____. **Cadernos do Cárcere**, vol. 3. *Maquiavel. Notas sobre o Estado e a política*. Rio de Janeiro; Ed. Civilização Brasileira, 2002.
- GOULD, Stephen Jay. **A falsa medida do homem**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. *História, memória e patrimônio*. In: **Revista de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Nº 34, 2012. p. 91-112.
- GUINZBURG, Carlo. *O Inquisidor como Antropólogo*. In: **Revista Brasileira de História**, V.1 n. 21: São Paulo, 1990. Pág. 09-20.
- GURAN, Milton. *Fotografar para descobrir; fotografar para contar*. IN: **Cadernos de Antropologia e Imagem**, no.10, 1995.
- HARIMAN, Robert and LUCAITES, John Louis. **No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy**, Chicago: Chicago University Press, 2007.
- HAYES, Patricia. *The Uneven Citizery of Photography: Reading the “Political Ontology” of Photography from Southern Africa*. In: **Cultural Critique**, Volume 89, Winter, 2015. pp. 173-193.
- HENRIQUES, Bruno Miguel Cunha. **A ressurreição da raça portuguesa no pensamento de Mendes Correia: História, Antropologia, Eugenia (1911-1960)**. Universidade do Porto: Porto, dissertação de mestrado, 2012.
- HIGHT, Eleanor M.; SAMPSON, Gary. (ed) **Colonialist Photography – Imag(in)ing race and place**. London & New York: Routledge, 2004

- HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Impérios 1875-1914**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. **A era dos extremos: o breve século XX. 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____; RANGER, T. (Org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- JERÓNIMO, Miguel Bandeira (Org.). **O império colonial em questão (Sec. XIX-XX): Poderes, saberes e instituições**. Lisboa: Edições 70, 2013.
- LE GOFF, Jacques. *Documento/monumento*. In: **Memória-História**, Enciclopédia Einaudi, vol. I. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.
- LEDA, Manuela Corrêa. *Teorias pós-coloniais e decoloniais: para repensar a sociologia da Modernidade*. In: **Temáticas**. Campinas, 23, (45/46): 101-126, fev./dez. 2015.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Raça e História**. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2844023/mod_resource/content/1/L%C3%89VI-STRAUSS%2C%20Claude_Ra%C3%A7a%20e%20hist%C3%B3ria.pdf acessado a 04 de maio de 2018.
- LOFF, Manuel. *Salazarismo e Franquismo: Projecto, adaptação e história*. In: **Revista de História das Ideias**. Vol. 31 (2010). p. 449-498.
- LOPES, Marcos Felipe de Brum. **Mário Baldi: fotografias e narrativas da alteridade na primeira metade do século XX**. Niterói: Universidade Federal Fluminense. Tese de doutorado em História Social, 2014.
- LUGON, Olivier. **El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945**. Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual*. IN: **ArtCultura**, Uberlândia, vol.8, n.12, jan-jun 2006, p.97-115.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora; Editora PUC Rio, 2006.
- KRIEBEL, Sabine T. *Theories of photography: short history*. In.: ELKINS, James (Ed.). **Photography Theory**. New York/London: Routledge, 2007.
- MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

- MARRONI, Luíza. *“Portugal não é um país pequeno”*: a lição de colonialismo na *Exposição Colonial do Porto de 1934*. IN: **Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto: História**. Porto, IV Série, vol. 3 - 2013, p. 59-78
- MARTINS, Leonor P. **Um Império de Papel - Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940)**. Lisboa: Edições 70, 2012.
- MARTINHO, Francisco. *O Pensamento Autoritário no Estado Novo Português*. In: **Locus: revista de história**. Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 9-30, 2007.
- MATOS, Patrícia Ferraz de. **As “côres” do Império: Representações raciais no Império Colonial Português**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 1º ed., 2006.
- _____. **Mendes Correia e a Escola de Antropologia do Porto: contribuição para o estudo das relações entre antropologia, nacionalismo e colonialismo (de finais do século XIX aos finais da década de 50 do século XX)**. Lisboa: Universidade de Lisboa, Instituto de Ciências Sociais (tese de doutorado), 2012.
- _____. *A vida e a obra do Professor Mendes Correia (1888-1960): articulações entre antropologia, nacionalismo e colonialismo em Portugal*. In: MARTINS, Ana Cristina (Orgs.). **Mendes Correia, 1888-1860: entre a ciência, a docência e a política**. Lisboa: ACD Editores, 2011. p. 9-35.
- MAUAD, Ana Maria. **Sob o Signo da Imagem: A Produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de Representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX**. (Tese de doutorado). Niterói: UFF/Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 1990.
- _____. **Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografia**. Niterói: EdUFF, 2008.
- _____. *Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica*. IN: **Revista Brasileira de História da Mídia**. Vol. 2, nº2, jul. 2013/dez. 2013.
- _____. *Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas*. In: **Revista Maracanan, publicação dos docentes do PPGH-UERJ**, vol. 12, n.14, 2016. p. 33-48.
- MAYER, Arno. **A força da tradição: a persistência do Antigo Regime - Europa (1848-1914)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2013
- MCCLINTOCK, Anne. **Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

- MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- MENESES, Filipe Ribeiro de. **Salazar: uma biografia política**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2010.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. IN: **Revista brasileira de História**. São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
- _____. *Rumo a uma "História Visual"*. IN: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EdUSC, 2005.
- MIRZOEFF, Nicholas. **An Introduction to Visual Culture**, London/New York: Routledge, 2003.
- MITCHELL, W.J.T. **What do Pictures Want? The lives and loves of images**, Chicago: Chicago University Press, 2005.
- MOSCOVICI, Serge. *Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história*. IN: JODELET, Denise. (org.). **As Representações Sociais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- NOBRE, Pedro. **Belém e a Exposição do Mundo Português: cidade, urbanidade e património urbano**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (dissertação de mestrado), 2010.
- OLÍMPIO, Ana Filipa P. M. **Uma caricatura de país**. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (dissertação de mestrado), 2013.
- PAIS, José Machado; CARVALHO, Clara e GUSMÃO, Neusa Mendes (Org.). **O visual e o quotidiano**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008.
- PEREIRA, Rui M. *Raça, sangue e robustez: Os paradigmas da Antropologia Física colonial portuguesa*. In: **Cadernos de estudos africanos**. Lisboa: FCSH/Universidade Nova de Lisboa, 2005. p. 209-241.
- PINNEY, Christopher and PETERSON, Nicolas. **Photography's Other Histories**, Durham/London: Duke University Press, 2003.
- RAJ, Kapil. *Além do Pós-colonialismo... e Pós-positivismo: Circulação e a História Global da Ciência*. In: **Revista Maracanan**. Rio de Janeiro: n.13, Dezembro 2015, p. 164-175.
- ROQUE, Ricardo. **Antropologia e Império: Fonseca Cardoso e a expedição à Índia em 1895**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2001.

- ROQUE, Ricardo. *A antropologia colonial portuguesa*. In.: CURTO, Diogo Ramada (dir.). **Estudos de sociologia da leitura em Portugal no século XX**. Lisboa: Fund. Caloust Gulbenkin, 2006. P. 789-822.
- ROSAS, Fernando. *O Estado Novo (1926-1974)*. MATTOSO, José (Dir.). **História de Portugal, VII Volume**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- _____. *O salazarismo e o novo homem: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo*. In: **Análise Social**, vol. XXXV (157), 2001, p. 1031-1054.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.
- SAHLINS, M. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SCHWARTZ, Joan M. and RYAN, James R. **Picturing place: photography and the geographical imagination**. London/New York: I.B.Tauris. 2006.
- SCOTT, J. W. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. In: **Educação e Realidade**. Porto Alegre, v.20, n.2, 1995. pp. 71-99.
- SEKULLA, Allan. *The body and the archive*. In. BOLTON, Richard. **The contest of meaning**. MIT Press, 1992.
- SENA, António. **História da imagem fotográfica em Portugal (1839-1997)**. Porto: Porto Editora, 1998.
- SERÉN, Maria do Carmo. **O Porto e seus fotógrafos**. Porto: Porto Editora, 2001.
- _____. **A Porta do meio: a Exposição Colonial de 1934: Fotografias da casa Alvão**. Porto: Centro Português de Fotografia, 2001.
- SERRA, Filomena. *Visões do Império: a 1ª Exposição Colonial Portuguesa de 1934 e alguns dos seus álbuns*. In: **Revista Brasileira de História da Mídia**, v.5, n.1, 2016.
- _____. *Introdução*. In: **Comunicação Pública [Edição online sobre Fotografia e a Propaganda no Estado Novo]**, Vol.12 nº 23, 2017. Disponível em <http://journals.openedition.org/cp/1961>, consultado em 16 de Março de 2018.
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SILVA, Ana. *Fotografando o mundo colonial africano - Moçambique, 1929*. In.: **Revista Vária História**, Belo Horizonte, vol. 25, nº 41: p.107-128, jan/jun 2009.

- SILVA, Denise Ferreira da. *No badies: Law, raciality and violence*. In: **Meritum**. Belo Horizonte – v. 9 – n. 1, 2014. Pág. 119-162.
- SILVA, Fortunato Carvalhido da. **Representações do outro em Exposições Coloniais**. Porto: Universidade do Porto. Tese de doutorado em Museologia, 2012.
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- STOLLER, Ann. *Colonial Archives and the Arts of Governance*. In: **Archival Science** 2, 2002. p. 87–109.
- TAGG, John. **The Burden of representation: essays on photographs and histories**. Mineapolis: University of Minesota Press, 1988.
- TRACHTENBERG, Alan (Org.). **Ensaaios sobre Fotografia: de Niépce a Krauss**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.
- THIONG’O, Ngugi wa. *A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?* In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 25-32.
- THOMAZ, Omar. “*O bom povo português*”: *usos e costumes D’Aquém e D’Além-mar*. In: **Mana**, 2001. P. 55-81.
- _____. **Ecos do Atlântico Sul: representações sobre o terceiro império português**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Fapesp, 2002.
- THOMPSON, Edward P. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.
- TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Rocco, 1995.
- VICENTE, Filipa Lowndes (Org.). **O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)**. Lisboa: Edições 70, 2014.
- _____. e GOMES, Inês Vieira. *Tensions of empire and monarchy: the African tour of the Portuguese crown prince in 1907*. In.: ALDRICH, R. and MCCREERY, C. (Eds.). **Royals on tour: politics, pageantry and colonialism**. Manchester: Manchester University Press, 2018, pp. 146-168.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.