

Um Elefante no Palácio de Cristal



Momento I
Ética do Olhar e
da Representação



10
Conferência
Bambi Ceuppens
Jardins zoológicos humanos
e as suas vidas póstumas



20
Workshop
Sofia Yala Rodrigues



22
Workshop
Gisela Casimiro



24
Análise de filmes
Ana Cristina Pereira
Como no cinema:
representações do Outro
africano nos filmes sobre
a Primeira Exposição
Colonial Portuguesa,
Porto 1934



32
Atlas I
InterStruct Collective

Momento II
Colonialismo, Capitalismo
e Religião



36
Conferência
Cristina Roldão
Resistir à Exposição: o olhar
da imprensa negra sobre os
"zoos humanos" coloniais



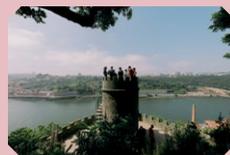
44
Workshop
Dori Nigro



46
Workshop
Inês Borges



48
Sessão de cinema
Fantasma do Império
de Ariel de Bigault



50
Atlas II
InterStruct Collective

Momento III
Encenação
do Império Colonial



54
Conferência
Patrícia Ferraz de Matos
Primeira Exposição Colonial
Portuguesa (Porto, 1934)
e desafios no presente



62
Workshop
Bárbara Neves Alves



64
Sessão de cinema
Visões do Império
de Joana Pontes



66
Atlas III
InterStruct Collective

Sessão
de encerramento
do programa



68
Conferência
Bruno Sena Martins
A autorrepresentação
das vidas negras:
entre legados imperiais
e resistências ancestrais



76
ATLAS
InterStruct Collective

Programa Público a partir da Primeira Exposição Colonial Portuguesa

Um Elefante no Palácio de Cristal é uma publicação que resulta do programa de pensamento e mediação homónimo, realizado entre maio e junho de 2021, no âmbito do PING! Programa de Incursão à Galeria. Este projeto educativo, comissariado por Guilherme Blanc, Juan Toboso e Matilde Seabra, propôs um conjunto de programas públicos que refletiram sobre a localização geográfica, histórica e a configuração formal da Galeria Municipal do Porto. O programa foi alicerçado em três eixos: *Gineceu & Estigma*, enraizado na botânica dos Jardins do Palácio de Cristal; *Exodus*, criado em relação ao tecido artístico local da Galeria Municipal do Porto; e *Um Elefante no Palácio de Cristal*, centrado na Primeira Exposição Colonial Portuguesa.

Assumimos, portanto, que a Primeira Exposição Colonial Portuguesa de 1934 era um acontecimento incontornável a ser estudado e recontextualizado dada a forma como contribuiu para o arranque do regime ditatorial e nacionalista do Estado Novo. Para além da transformação da paisagem urbana e de alguns monumentos, poucos parecem ser os traços deixados por este evento nos Jardins do Palácio de Cristal e na cidade. Mas foi precisamente esta ideia de falsa invisibilidade que nos conduziu à necessidade de avaliar o impacto desta manifestação de afirmação colonial na cidade do Porto, bem como o de outras do mesmo tipo. Para o primeiro ano deste eixo programático, convidámos Alexandra Balona, Melissa Rodrigues e Nuno Coelho e também o coletivo de artistas InterStruct Collective para acompanhar a concepção deste programa numa presença transversal.

Balona, Rodrigues e Coelho têm vindo a documentar, criar e debater o legado colonial português, as políticas étnico-raciais e questões de representação e de literacia visual, convocando para esta reflexão outras áreas disciplinares como a arquitetura, o design e a performance através das suas práticas de ensino, curatoriais e de ativismo. Por sua vez, o coletivo InterStruct Collective, fundado no Porto em 2018 e integrando pessoas de diferentes nacionalidades, tem vindo a desenvolver uma atividade artística e de pensamento crítico local sobre a representação de uma ideia de *Império Colonial* no espaço público e institucional português.

Um Elefante no Palácio de Cristal resultou de um processo de curadoria no qual diferentes experiências, perspetivas e discursos confluíram para a elaboração de um programa que quis ser abrangente, mas também disruptivo do ponto de vista institucional, obrigando-nos a pensar, de forma crítica, o espaço que literalmente habitamos.

Para os curadores, este título é uma metáfora da indelicadeza “que teve como mascote o elefante, à época materializado tanto em souvenirs de porcelana como numa majestosa escultura no cimo do Palácio”. Fotografias realizadas por Domingos Alvão para um álbum comemorativo mostram como o Palácio de Cristal foi revestido por uma nova fachada ao estilo Art Déco e rebatizado para o evento com o nome Palácio das Colónias. O arco central, em ferro e vidro, ficou ocultado pela esfera armilar e foram exaltadas as datas de 1415 (invasão de Ceuta) e de 1934 (ano da exposição).

O programa contou com quinze ações de mediação para o público escolar e não escolar. Estas incluíram percursos pelos jardins com recurso a imagens de arquivo, textos e cartografias da Primeira Exposição Colonial Portuguesa, que foram posteriormente repensadas, trabalhadas e colocadas em confronto pelas pessoas que participaram nos eventos. Tendo como foco o *Monumento ao Esforço Colonizador Português*, concebido em 1934 por José Sousa Caldas e Alberto Ponce de Castro, realizaram-se visitas onde a prática do desenho e da escrita permitiu repensar este monumento, atualmente instalado noutra local da cidade. Foram também realizados quatro workshops com escolas do 2º ciclo, secundário e ensino superior, orientados por artistas cuja prática toca temáticas pós-coloniais. Sessões de cinema e imagens de arquivo que exploraram o paralelismo com outras exposições coloniais europeias foram apresentados por realizadores, sociólogos e historiadores que, ao contraporem as suas investigações com outras referências e autores, estimularam o debate e o abriram a novas perspetivas.

Os conteúdos desta publicação assinalam o ponto de partida para um programa de conhecimento, no contexto das estratégias educativas do PING!, que pretende expandir a ação e o debate a matérias mais representativas e contemporâneas para a cidade e o país, ativando um conhecimento crítico entre diferentes públicos, escolares e não escolares. O desafio a ser continuado será visitar as metodologias propostas em *Um Elefante no Palácio de Cristal*, com o objetivo de desconstruir arquivos, propor novas formas de expor as imagens que neles existem e amplificar a criação e o pensamento de artistas, investigadores e ativistas interessados nos temas do passado colonial, as suas nostalgias, ideologias e preconceitos.



Registo fotográfico captado por visitante da *Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, onde se observa, em primeiro plano, o *Monumento ao Esforço Colonizador Português* e a vasta afluência de público; em segundo plano, o *Palácio das Colónias* encimado pela escultura de um elefante, símbolo da exposição.

Um Elefante no Palácio de Cristal

Alexandra Balona, Melissa Rodrigues, Nuno Coelho

Em 1934, realizou-se nos Jardins do Palácio de Cristal, no Porto, a Primeira Exposição Colonial Portuguesa. Nas palavras de Henrique Galvão, comissário da exposição, este evento de propaganda nacional e internacional visava ser “a primeira lição de colonialismo dada ao povo português” (Galvão apud Matos, 2006: 190). A escolha da cidade do Porto para a sua realização prendia-se não somente com o facto de ser um centro urbano, com os seus traços pitorescos e o seu potencial turístico, mas também pelo dinamismo da sua burguesia comercial e industrial, amplamente patrocinadora do evento, a par da Igreja Católica. Os Jardins onde, desde 1865, se encontrava implantado o Palácio de Cristal original, tinham sido adquiridos pelo Município um ano antes, facto que determinou a realização da exposição neste local da cidade.

No seguimento do Ato Colonial, primeiro documento constitucional do Estado Novo, de 1930, a exposição integrava um conjunto de estratégias políticas, coloniais e comerciais não somente de legitimação ideológica da missão civilizadora da colonização portuguesa, perpetuando mitos historiográficos do “bom colonizador” e estereótipos deformadores sobre os sujeitos colonizados, como também ambicionava angariar novos colonos para as então colónias, incrementando a escassa e desestruturada presença colonial portuguesa nesses territórios, ameaçada por interesses internacionais e pela crescente contestação e resistência das populações nativas subalternizadas. Era também sobretudo junto da população do norte de Portugal, que já tinha uma forte tradição de emigração para o Brasil, que se queria fomentar o apelo colonizador dos territórios ocupados sobretudo em África, mas também na Ásia.

A “lição de colonialismo” materializou-se de forma que os visitantes pudessem sentir, em primeira mão, o que seria o Império Colonial Português. A “exposição-amostra” foi constituída por uma secção oficial, uma particular e outra de atrações e diversões. A secção oficial figurou dentro do Palácio de Cristal que, por esta ocasião, foi revestido por uma estrutura temporária que lhe conferiu uma fachada em estilo Art Déco, tendo sido renomeado por Palácio das Colónias, designação que, nesta ocasião, se lia na sua fachada. O edifício albergou exposições de antropologia, anatomia, etnografia, cartografia, de missões religiosas, entre outras, de forma a ilustrar a ação colonizadora portuguesa nas suas diversas dimensões. Aqui, o discurso “científico” serviu como forma legitimadora do discurso colonial.

A secção particular da exposição foi composta por mais de 400 pavilhões, implantados nos Jardins, onde marcas industriais mostravam os seus produtos comerciais, demonstrando o interesse estratégico deste evento para as relações económicas e capitalistas. Por sua vez, as atrações e diversões materializaram-se num comboio “colonial” que circulava pelo recinto; um teleférico que oferecia uma visão panorâmica do certame; um *luna parque*; um teatro e um cinema, ambos com programação regular; uma livraria; um parque zoológico com fauna africana; entre outras.

No entanto, a sua maior atração consistia numa grande exposição ao ar livre com a recriação de “aldeias indígenas” das várias colónias portuguesas. Para ali estarem presentes, durante a inteira duração do evento, foram “trazidas” dos respetivos territórios colonizados 324 pessoas – homens, mulheres e crianças –, responsáveis não somente por edificar as “suas” casas (tendo esta tarefa sido atribuída a pessoas oriundas de colónias africanas), como por representar os variados estados civilizacionais que a exposição pretendia difundir. Esta encenação teatralizada da vida indígena mais não era do que um verdadeiro *zoo humano*, estruturando a leitura do Outro, sujeito colonizado e subalternizado, nos seus diversos níveis de exotismo e primitivismo de acordo com as lentes hegemónicas eurocéntricas, reiterando estereótipos de indolência, preguiça, crenças pagãs e hipersexualização, em particular em torno das pessoas de proveniência africana (e, em especial, das mulheres), forçadas a vestir trajes ditos tradicionais e a revelar os seus corpos semi-despidos.

Convertendo-se no elemento mais atrativo da exposição, o *zoo humano* e, com ele, a exposição, atraíram mais de um milhão e trezentas mil visitas ao longo das suas 15 semanas de duração, de 16 de junho a 30 de setembro, tendo sido organizado transporte gratuito para o evento através de excursões organizadas, oriundas de diversos pontos do país. O certame foi amplamente divulgado na imprensa local e nacional e foi alvo de uma variedade de materiais impressos, entre álbuns comemorativos, catálogos, roteiros, desdobráveis, livros de atas, postais, panfletos, mapas, entre muitos outros, com destaque para o exclusivo dos registos fotográficos a cargo da célebre casa portuense Fotografia Alvão, de Domingos Alvão.

O objetivo de disseminar uma noção de império “pluricontinental” era também evidente na toponímia do recinto, tendo os arruamentos e as praças dos Jardins adquirido nomes de regiões do Império Colonial Português. Logo à entrada do recinto, a Praça do Império, que ainda mantém

a sua configuração original, chegou a ter no seu centro o *Monumento ao Esforço Colonizador Português*, obelisco encimado com as armas nacionais tendo, numa das suas faces, uma longa lista de nomes que se pretendia homenagear. Por sua vez, na sua base, figuravam seis figuras a quem se devia o “esforço colonizador”: o militar, o missionário, o comerciante, o agricultor, o médico e a mulher. Cada uma destas figuras tinha, junto de si, um objeto representativo da sua atividade, à exceção da mulher, que ostentava os seios, dando força à sua objetificação.

Após o término da exposição, esta construção temporária conheceu uma versão permanente idêntica em granito, que substituiu a anterior. A nova versão, que prescindiu da lista de nomes, habitou este lugar por duas décadas, acabando por ser desmantelada no início da década de 50 do século XX devido a razões estéticas por não se enquadrar com o novo Palácio de Cristal, que entretanto tinha sido edificado no lugar do anterior. O monumento permaneceu desmantelado por três décadas para, já em pleno período democrático, ter sido reerguido, em 1984, pelo então Presidente da Câmara Paulo Vallada (que, em tempos, chegou a ser colono em Angola e Moçambique) na Praça do Império, na Foz, por ocasião dos 50 anos da realização da Exposição Colonial (Castela, 2017: 199–200). Ainda hoje, este anacrónico resquício da exposição de 1934 habita o espaço urbano da cidade do Porto.

Este monumento não tinha sido o único dispositivo cénico da exposição. Uma outra construção temporária coroava uma das extremidades do Palácio das Colónias: um enorme elefante branco de tromba erguida que, por sua vez, tinha sido escolhido como mascote da exposição, reproduzido em materiais gráficos e miniaturas de porcelana que os visitantes poderiam levar para suas casas como recordação do evento.

Ao contrário do *Monumento ao Esforço Colonizador Português*, cuja presença física insiste em pontuar o espaço público e o espaço simbólico da cidade, o elefante mascote da Primeira Exposição Colonial Portuguesa persiste nos mesmos espaços enquanto espetro, uma reminiscência fantasmagórica que, para algumas pessoas, ecoará mitos historiográficos de um passado colonial glorioso, enquanto que, para outras, cada vez mais atentas, será símbolo de violência, expropriação e desumanização, clamando a urgência de uma ressignificação da(s) história(s), dos discursos, dos territórios e das subjetividades.

Este elefante assombra, ainda, os Jardins do Palácio de Cristal. Elefante-paradoxo, é o imenso elefante branco, símbolo de um passado colonial

que exige ser descolonizado, que existe mas ninguém quer ver, como é simultaneamente o elefante que estilhaça as frágeis estruturas de cristal de um edifício discursivo em torno desse mesmo passado que carrega em si séculos de violência. A presença deste animal-fantasma nos Jardins e na cidade denota a urgência do debate público em torno dos símbolos e da(s) história(s) que se quer(em) ver representada(s) na cidade que hoje partilhamos.

Foi este elefante branco, com todas as suas escalas e paradoxos — da majestosa, contudo, frágil e precária escultura do Palácio das Colónias à poeirenta mascote miniatura em porcelana que ainda figura em algumas vitrines de casas portuguesas — que inspirou e deu nome ao programa *Um Elefante no Palácio de Cristal*, que a equipa curatorial propôs em resposta ao convite do programa PING!, da Galeria Municipal do Porto, para o desenvolvimento de um programa público sobre a Primeira Exposição Colonial Portuguesa.

Situada, precisamente, nos mesmos Jardins onde se realizou a exposição de 1934, a Galeria Municipal do Porto iniciou o seu ambicioso programa educativo PING!, coordenado por Matilde Seabra, com uma escavação teórico-prática em torno do seu lugar de ação e de fala. Concebido como um programa de atividades destinado a uma audiência composta maioritariamente por estudantes do ensino secundário e superior, assim como por docentes, pontualmente com atividades abertas a um público alargado, *Um Elefante no Palácio de Cristal* não pretendeu ser um programa meramente discursivo, mas apresentar uma perspetiva situada na qual a equipa curatorial e o painel de pessoas especialistas por si convidadas puderam ter autonomia crítica e criativa na sua produção.

Desenterrando visões e rastos históricos, o programa *Um Elefante no Palácio de Cristal* propôs visitar a Primeira Exposição Colonial Portuguesa e expor as suas implicações na contemporaneidade através de três subtemas: o primeiro, *Ética do Olhar e da Representação*, convocou questões de literacia visual, com um foco na problemática de “quem olha quem”, “de onde olha” e “como olha”, partindo dos registos visuais existentes da exposição para uma reflexão crítica orientada através de olhares contemporâneos. O segundo, *Colonialismo, Capitalismo e Religião*, evocou a relação entre o poder político, económico e ideológico, explorando temas como as relações materiais e de produção, a política colonial extrativa, a escravatura, o trabalho forçado e o estatuto do indigenato. O terceiro, *Encenação do Império Colonial*, realizou uma análise histórico-política desta e de outras exposições coloniais e das suas reminiscências na memória e no espaço

urbano atuais. Cada momento decorreu em três dias consecutivos, tendo início com uma conferência (no primeiro dia); dois workshops realizados em instituições de ensino e uma projeção de filme (no segundo dia); e um percurso pelo jardim e um workshop orientado pelo InterStruct Collective, coletivo de artistas residente do programa.

À exceção dos workshops realizados em escolas, as atividades foram abertas ao público em geral, sendo dinamizadas conversas no final de cada uma.

Revisitar criticamente hoje o espaço que acolheu a Primeira Exposição Colonial Portuguesa com um programa de atividades que juntou artistas, ativistas, pessoas de perfil académico, estudantes e docentes do ensino secundário e superior e um público diverso, de várias idades e proveniências, tornou-se um exercício coletivo e urgente de reflexão em torno de um evento esquecido e invisibilizado da história da cidade do Porto. O programa inscreve-se, assim, numa lógica de disseminação e transferência de conhecimento, fomentando o espírito crítico e articulando questões de literacia, estética, ética da representação e pluralidade democrática. Refletir sobre este evento histórico é, sobretudo, refletir sobre o seu legado, cujas materialidades continuam a pontuar o espaço público sem a devida e necessária contextualização, dentro e fora dos Jardins, e cujos discursos então formulados permeiam intrinsecamente as relações sociais contemporâneas de habitantes e visitantes da cidade. Entre a sua invisibilidade espectral e o seu hiper-simbolismo, o elefante-fantasma continua a espreitar, tornando-se urgente o apelo ao resgate da memória.

Reivindicar a memória da exposição de 1934 e (re)inscrevê-la na cidade de uma forma crítica, acompanha, assim, um movimento internacional que reclama a pluralidade do espaço público, recuperando e restaurando histórias subjetivas que a História, que se crê equivocadamente como única, silenciou. Num momento em que se reclama o direito à pluralidade do espaço público, exigências estas articuladas entre o discurso académico, o discurso político e as ações práticas de ativistas, as *políticas da memória* têm um lugar central nesta discussão. Pensar a cidade e o seu legado colonial é um ato fundamental de reconhecimento dos factos históricos ocorridos neste território e das suas reminiscências e manifestações na contemporaneidade.

Rememorar hoje a Primeira Exposição Colonial Portuguesa através do programa realizado coloca-se, assim, como um gesto político de resgate e reparação das subjetividades das 324 pessoas exibidas na exposição de 1934, mas também como forma de questionar lógicas coloniais que, ainda hoje,

perpetuam sistemas de exclusão, racialização e desumanização de pessoas não-brancas.

Um Elefante no Palácio de Cristal inscreve-se na continuidade do trabalho de rememoração que tem sido levado a cabo por artistas, ativistas, investigadoras e investigadores, na cidade do Porto e em outras geografias, estabelecendo ligações e paralelismos com as reivindicações e resistências de pessoas historicamente subalternizadas nos contextos colonial e pós-colonial, não só português como internacional.

Bibliografia

Castela, Tiago (2017). "Empire in the City: Politicizing Urban Memorials of Colonialism in Portugal and Mozambique". In ALSayad, Nezar, Mark Gillem, David Moffat (eds.), *Whose Tradition? Discourses on the Built Environment*. Londres e Nova Iorque: Routledge, p. 188–212.

Matos, Patrícia Ferraz (2006) *As Côres do Império: Representações Raciais no "Império Colonial Português"*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais

EXPOSIÇÃO COLONIAL PORTUGUESA

PÓRTO

1934

Portuguesa

1934

EDITADO POR A. J. BALSLEIDA
de Mario Antunes Leitão e Vitorino Coimbra
P. da Picaria, 73 - Porto

FABRICAN...
Correias de Couro, Mangueiras para incendios
Puados para...



RECORDA
DA PR
EXP
C

O.IMP



Momento I

Ética do Olhar e da Representação

Em *Ética do Olhar e da Representação* convocam-se questões de literacia visual, com um foco na problemática de "quem olha quem", "de onde olha" e "como olha", partindo dos registos visuais existentes da Primeira Exposição Colonial Portuguesa para uma reflexão crítica orientada através de olhares contemporâneos.

Conferência com Bambi Ceuppens



Bambi Ceuppens apresentou a conferência "Human Zoos and their Afterlives" onde propôs uma reflexão crítica a partir da Primeira Exposição Colonial Portuguesa (Porto, 1934) e da Exposição Universal e Internacional (Bruxelas, 1958), incidindo sobre a problemática dos zoológicos humanos e as implicações éticas destes eventos na contemporaneidade.

13 maio 2021, Auditório da BMAG | Moderação de Nuno Coelho

Jardins zoológicos humanos e as suas vidas pós-tumas

Bambi Ceuppens

A partir de meados do século XIX e até 1958, os jardins zoológicos humanos foram uma forma de entretenimento popular e disseminada na Europa e nos Estados Unidos. Neste artigo compara-se a exibição de pessoas africanas negras no Porto (1934) com quatro exposições similares na Bélgica: Antuérpia (1885 e 1894), Tervuren (1897) e Bruxelas (1958). Todas elas fizeram parte de exposições coloniais mais abrangentes ou de exposições universais, que não serão aqui detalhadamente analisadas.

De ambos os lados do Oceano Atlântico, a exibição de pessoas africanas negras deve ser entendida no quadro histórico do tráfico transatlântico de pessoas escravizadas e do colonialismo, que transcendeu as diferenças entre os países envolvidos em ambas ou apenas numa dessas realidades e os países que não o estiveram. Por conseguinte, pretendo centrar-me na relação entre os zoológicos humanos que exibiam pessoas africanas negras e a sua relação com o racismo antinegro, enquanto tipo específico de racismo — não por querer negar ou desvalorizar o racismo para com outros grupos, mas devido à minha especialização na história do racismo antinegro e das representações de pessoas africanas negras.

PORTUGAL VERSUS BÉLGICA

Portugal incitou o comércio de pessoas africanas negras escravizadas e foi simultaneamente o primeiro e o último império europeu a deter territórios ultramarinos na África subsariana. Durante o século XV, foi o país da Europa com a maior população de pessoas africanas negras. A partir do século XVI, tornou-se a mais ativa nação no tráfico escravagista transatlântico: entre 1501 e 1875, navios portugueses transportaram de Angola para o outro lado do Atlântico 5.847.031 indivíduos escravizados, de um total de 12.521.337 (Slave Voyages). Portugal manteve colónias até 1974.

A Bélgica só se tornou independente em 1830. Em 1518, Carlos V de Habsburgo, imperador do Sacro Império Romano-Germânico, assinou um foral concedendo o direito de transporte de 4.000 pessoas escravizadas diretamente de África para as colónias espanholas na América a Laurent de Gouvenot (conhecido em Espanha como Lorenzo de Gorrevod), aristocrata da corte das Províncias do Sul governadas pelo imperador (que coincidiam

aproximadamente com as fronteiras da Bélgica) e membro do seu conselho de Estado enquanto rei de Espanha. Esse documento alterou de modo crucial a natureza e a escala do comércio negreiro.

Em finais do século XVI, início do século XVII, Antuérpia tinha a segunda maior população de pessoas africanas negras da Europa, logo após Lisboa, o que se devia ao facto de muitos portugueses que operavam na costa ocidental de África irem comprar mercadoria a Antuérpia e Bruges. Foi Albrecht Dürer quem fez o primeiro retrato de uma pessoa de origem subsariana, em 1521 em Antuérpia: Katherina tinha cerca de 20 anos e fazia parte da criadagem do representante do rei de Portugal na cidade. Depois da queda de Antuérpia em 1584–85, os comerciantes portugueses trasladaram os seus negócios para Amsterdão. Posteriormente, indivíduos e famílias do sul dos Países Baixos envolveram-se no tráfico transatlântico de pessoas escravizadas, em França ou na República dos Países Baixos.

Durante o século XVIII, o sul dos Países Baixos passou para o ramo austríaco dos Habsburgos, concretamente em 1714. No final do século, muitos navios partiram de Ostende para as costas da África Ocidental e Central para trocarem bens por seres humanos; muito provavelmente transportaram milhares de pessoas africanas escravizadas. À luz do que viria a acontecer no século seguinte, parece irónico que um dos últimos navios a fazer essa rota tivesse o nome Rei do Congo (Pannier 2021). Em 1885, Leopoldo II anexou o Estado Livre do Congo como sua propriedade privada. As atrocidades associadas à exploração da borracha provocaram uma tal indignação internacional que o rei foi forçado a transferir o controlo do Congo para o Estado belga em 1908. O Congo tornou-se independente em 1960.

Ao apresentarem exposições coloniais que incluíam zoológicos humanos, tanto Portugal como a Bélgica puderam mostrar a vastidão dos seus territórios africanos, embora fossem países de pequena dimensão (cf. Matos 2014, 207). Devido à minha falta de conhecimento da história colonial portuguesa e da língua portuguesa, não vou procurar estabelecer outras comparações entre os domínios coloniais dos dois países, que evidentemente configuraram elementos específicos dos zoológicos humanos organizados em Portugal e na Bélgica.

INVENTANDO A RAÇA

A invenção da raça negra

Em 1495 surgiu em Santo Domingo (atualmente República Dominicana) a primeira plantação de açúcar. O trabalho na plantação era intensivo

e dominado pela procura de lucro e em breve os europeus começaram a usar mão de obra escravizada. Em 1510, começou o transporte sistemático de pessoas escravizadas da África subsariana para as Américas, especificamente para Santo Domingo. Uma vez que só pessoas africanas subsarianas eram escravizadas, com o tempo, ser pessoa negra passou a ser sinónimo de ser pessoa escravizada.

Até ao século XVII, o tráfico transatlântico de pessoas escravizadas podia ser justificado com a maldição que Noé tinha lançado sobre os filhos de Cam (Gênesis 9:20–27), acrescentando a associação entre negro e submissão à associação medieval entre negro e pecado. Uma mudança ocorre do século XVIII em diante e a alteridade deixa de ser definida pela religião para passar a ser definida pela cor da pele. O século XIX, durante o qual o tráfico transatlântico de pessoas escravizadas atingiu o auge, foi também a época do Iluminismo. Os pensadores iluministas rejeitaram as explicações religiosas para a origem do ser humano e procuraram explicações naturais para a existência do que pareciam ser as variedades dentro da espécie humana. E chegaram deste modo à importância da cor da pele, em combinação com as capacidades mentais e espirituais.

Na primeira edição do seu mais famoso livro, *Systema Naturae* (1735), o sueco Carl Linnaeus, [cujo nome se vulgarizou em português como Lineu], fundador da taxonomia biológica, dividiu o mundo vivo nos seguintes reinos: animais (onde incluiu os humanos, ao lado dos mamíferos e dos primatas); plantas; e minerais. Nas primeiras nove edições do livro, dividiu igualmente a espécie humana em quatro variedades, que correspondiam aos quatro continentes então conhecidos: *Europaeus albus* (europeus brancos), *Americanus rubescens* (americanos avermelhados), *Asiaticus fuscus* (asiáticos fulvos) e *Africanus niger* (africanos negros). Embora tenha subdividido os outros animais em subespécies, usou aqui o termo variedades por estar convencido de que havia apenas uma espécie de seres humanos e que as diferenças de tom de pele eram em grande parte consequência do clima — um fator externo aleatório. Na décima edição do livro, que foi publicada em 1758, Lineu acrescentou notas sobre essas quatro “variedades” de modo a descrever os seguintes atributos: cor de pele, temperamento médico (que correspondia aos humores medievais) e postura do corpo; características físicas relacionadas com a forma e a cor do cabelo, cor dos olhos e feições particulares do rosto; comportamento; maneira de vestir; forma de governo. Baseando-se nesses pressupostos, estabeleceu tipos de

personalidades para populações inteiras. Embora ainda hoje não seja claro porque razão Lineu mudou as suas descrições das quatro variedades de meramente geográficas para aquilo a que chamou então características culturais, ao fazê-lo ajudou a estabelecer os alicerces para teorias racistas, supostamente científicas. E mesmo se ao longo do tempo alterou a ordem das variedades, colocou invariavelmente a variedade *Africanus* no fundo da lista, descrevendo-a em todas as edições do modo mais abrangente e depreciativo (Linnean Society of London s.d.).

Apesar de os viajantes do século XVII terem produzido descrições muito detalhadas de diversas nações não-europeias, os pensadores iluministas tendiam a desvalorizar as diferenças nacionais como insignificantes e a descrever os habitantes de outros continentes como raças com características comuns. Os europeus começaram assim a despojar as pessoas africanas subsarianas das identidades nacionais que lhes tinham anteriormente atribuído e a reduzi-las a corpos que foram por seu turno reduzidos a mercadoria que podia ser comprada, explorada e vendida.

Por um lado, a ideia de uma raça negra inferior podia ser usada para justificar o comércio transatlântico de pessoas escravizadas. Por outro, muitos abolicionistas, que a partir do século XVIII se empenharam em acabar com esse comércio, estavam convencidos da inferioridade da raça negra. O famoso medalhão abolicionista concebido pelo ceramista inglês Josiah Wedgwood em 1787 mostra um africano ajoelhado no chão, levantando as mãos acorrentadas numa súplica dirigida a uma pessoa branca invisível, junto às palavras “Não sou um homem e um irmão?”. Não se trata de um homem que se revolta contra a escravatura, mas sim de alguém que pede a sua liberdade ao homem branco e que ficará reconhecido se lhe derem.

Os pensadores iluministas que idealizaram a liberdade mantiveram-se em silêncio sobre a sorte das pessoas escravizadas negras e sobre a primeira república negra independente, declarada por antigas pessoas escravizadas em 1804 em Saint-Domingue (São Domingos, atualmente Haiti) (Ceuppens 2021, 36).

A invenção de uma identidade branca europeia

Contrariamente ao modelo iluminista de cultura no sentido de civilização, os pensadores associados ao movimento Romântico postulavam uma justaposição de culturas com base na igualdade. Num contexto de nacionalismo e de movimentos pela independência

nacional, a sua obsessão com a origem das nações conduziu a uma nova apreciação das culturas “bárbaras” que tinham derrotado o Império Romano, como os godos. Britânicos, alemães e franceses, vangloriando-se da sua herança germânica, comparavam pela positiva as suas culturas com as do sul da Europa e consideravam as culturas do leste europeu meramente imitativas. Neste exercício, a Grécia de então, parte do Império Otomano, desaparecia de vista.

Ao mesmo tempo, a ideia do século XIV de uma identidade branca, cristã e europeia cristalizou na noção de uma identidade branca superior, baseada na cultura grega clássica, induzida pelo facto de os pensadores iluministas terem substituído a Bíblia pela Antiguidade como origem da cultura europeia. Enquanto autoproclamados herdeiros dos antigos gregos, cujo território consideravam o berço da democracia, da história e da arte, os povos europeus, como os britânicos, os alemães e os franceses, estavam convencidos da inferioridade de povos que não eram devedores dessa cultura. Neste contexto, o mármore da arquitetura e das estátuas gregas, outrora policromático mas que o tempo tornara branco, tornou-se símbolo de grandeza, sabedoria, rigor moral e pureza e, por extensão, da cor branca da pele dos europeus. A ideia da superioridade da raça branca tornou-se um meio de distinguir os europeus brancos de Outros geográficos: otomanos enquanto rivais políticos no leste da Europa, pessoas africanas negras escravizadas e os habitantes das colónias ultramarinas.

Durante a Idade Média, o conceito de raça remetia em primeiro lugar para a pertença a uma família nobre e, mais tarde, também para um certo tipo de plantas ou animais ou para todos os seres humanos. Só a partir do século XVIII é que o termo adquiriu o significado de subdivisão dentro da espécie humana. Um século mais tarde, o anatomista escocês Robert Knox declarou que raça significava sina, isto é, que a origem hereditária de cada pessoa definia as suas capacidades físicas, intelectuais e morais. Esta ideia teve grande repercussão, embora a influência das teorias da raça ditas científicas não fosse absoluta. A Igreja católica opunha-se a qualquer entendimento científico que contradissesse a doutrina católica oficial. No Congo belga (não posso falar sobre as colónias portuguesas), os missionários católicos sublinhavam a importância da envolvente em que as pessoas estavam enraizadas para explicar as diferenças civilizacionais. O que significava que os congoleses estavam em considerável desvantagem quando comparados com os flamengos católicos, que teriam dificuldade em alcançar. Esta naturalização das diferenças culturais fez com que

muitos missionários católicos duvidassem que fosse verdadeiramente possível cristianizar os congoleses.

No entanto, como demonstra o exemplo de Lineu, raça nunca foi apenas uma questão biológica, mas também — e não em menor grau — uma questão cultural. Durante o século XIX, os cientistas desenvolveram um modelo evolucionário do desenvolvimento cultural das sociedades humanas, associando-o à tecnologia. De acordo com este modelo, todas as sociedades humanas passavam pelas mesmas fases, de menos a mais complexa e civilizada, em paralelo com o domínio dos homens sobre as mulheres. No primeiro estágio, os seres humanos viviam em grupos itinerantes como caçadores-recoletores, usavam o fogo e caçavam animais selvagens. Numa fase seguinte, tornavam-se agricultores sedentários, domesticavam gado e trabalhavam os metais. A história só começava verdadeiramente com a construção de cidades e o desenvolvimento da escrita.

Este modelo está desatualizado por diversas razões. Por exemplo, a associação entre escrita e história não é defensável. A relação entre caça, agricultura e cidades é mais complicada do que o modelo sugere. A tecnologia não é uma medida da complexidade das línguas, da organização social, económica, política, legal e religiosa ou da cultura material ou imaterial. No entanto, o modelo permanece popular entre o cidadão comum. Num contexto colonial, poderia justificar o domínio europeu sobre os povos “de cor”, com a justificação de que a raça branca supostamente superior teria de civilizar as raças ditas inferiores.

Com base neste modelo, o mundo em que viviam desdobrava-se para os europeus brancos como um museu vivo, povoado por povos que estavam em diferentes estádios da história da humanidade, dos mais primitivos aos mais civilizados. Tal como na descrição de Lineu das quatro variedades da espécie humana, as pessoas africanas negras foram sistematicamente relegadas para o fundo da hierarquia. Enquanto os museus de arte e de história da arte acolhiam objetos feitos pelas chamadas civilizações brancas (incluindo mesopotâmios, egípcios e outros povos cujos descendentes não são considerados brancos), objetos produzidos por sujeitos coloniais iam parar aos chamados museus etnográficos e/ou de história natural, onde podiam ser expostos ao lado de espécimes biológicos e geológicos, reforçando assim a ideia de que eram entendidos como mais próximos da animalidade e da natureza do que da cultura e inteiramente incapazes de alcançar os níveis da civilização branca sem a orientação direta desta (Alexandre 1995, 46, citado in Serra s.d.). Os objetos ditos etnográficos (termo genérico para artefactos que, relativamente

à cultura material dos brancos, estavam divididos em objetos, vestuário, arte, instrumentos musicais, objetos ritualistas, armas, etc.) eram expostos como parte de uma tradição secular intemporal e não como fontes históricas.

EXPOR O OUTRO

Através do marcado contraste estabelecido entre o grau de civilização que caracterizaria a “raça branca superior” e a ausência de civilização que seria típica dos sujeitos coloniais selvagens ou primitivos, os corpos tornaram-se os indicadores da diferença dos povos racializados e foram considerados a sua característica mais essencial. Baseando-se na ideia de que ver é conhecer e conhecer é medir, foram classificados como membros de uma raça com base em gráficos de cor (pele, cabelo, olhos), medidas do crânio (supostamente, um crânio de maior dimensão indicava um cérebro superior e de maior capacidade intelectual: dos seres humanos em relação aos grandes primatas, da raça branca em relação a outras raças, dos homens em relação às mulheres, etc.). Foram feitas fotografias e esculturas antropomórficas com o objetivo de representar uma classificação dos tipos raciais, em vez de mostrar retratos de indivíduos concretos. Sujeitos colonizados foram exibidos em circos, feiras e exposições coloniais e universais. Estes jardins zoológicos humanos foram encenados de forma a sublinhar o alegado contraste entre as pessoas expostas e o público e tornaram-se instrumentos poderosos da propagandacolonial, que unia todas as pessoas brancas independentemente do seu estrato social pelo facto de serem superiores aos povos racializados. No contexto destes zoos humanos, as pessoas expostas podiam ser medidas, o que esbatia a diferença entre entretenimento popular e ciência.

A exposição de pessoas africanas negras como sujeitos coloniais no Porto (1934) e na Bélgica: Antuérpia (1885, 1894), Tervuren (1897) e Bruxelas (1958)

Porto, 1934

A Primeira Exposição Colonial Portuguesa no Porto (1934) inspirou-se na exposição colonial que teve lugar em Paris em 1931. Foi a primeira exposição em Portugal verdadeiramente usada com fins políticos como propaganda do império para iniciar uma nova política colonial, baseada no Ato Colonial de 1930. Decorreu no Palácio de Cristal, durante o evento rebatizado como Palácio das Colónias, e pretendia

mostrar diferentes aspetos da colonização: recursos naturais e humanos, economia e indústria, conversão religiosa e educação (Matos 2013, 177).

Cerca de um milhão de visitantes pôde passear por entre os mais de 400 pavilhões, tendo assim a oportunidade de percorrer a vastidão do império, que em conjunto constituía um “todo”: as ruas e avenidas do recinto da exposição receberam nomes das regiões do império. Índia, Macau e São Tomé foram mostrados em “pavilhões alegóricos”. Na rua de Macau, o pavilhão correspondente incluía uma “casa de chá” com uma orquestra chinesa, enquanto no templo hindu se podiam ver raparigas a dançar. Os soldados da Companhia Indígena de Moçambique participaram na “evocação e representação da ocupação militar e pacificação das colónias nos últimos cinquenta anos” (Galvão 1935, 25, citado in *ibid.*, 180). Sujeitos coloniais “pagãos” de Angola, Guiné, Moçambique e Timor foram exibidos em aldeias que pretendiam reproduzir as originais (*ibid.*, 180). Cerca de 300 pessoas estiveram em exposição e foram medidas por antropólogos físicos.

A grande atração foram os chamados africanos negros primitivos. Da perspetiva etnocêntrica e racista dos visitantes portugueses, só estavam parcialmente vestidos. A sua seminudez provocou fortes reações: alguns homens agiram de forma provocadora para com as mulheres africanas; algumas visitantes não viam com bons olhos a sensualidade das mulheres africanas, enquanto outras estavam fascinadas com os corpos nus dos homens africanos (*ibid.*, 181–82). De acordo com a Constituição e o Ato Colonial, todos os portugueses eram cidadãos nacionais, incluindo os originários dos territórios ultramarinos. O cortejo que encerrou a exposição colonial descreveu adequadamente todos os sujeitos coloniais como sendo portugueses, mas a cada grupo foi atribuído um lugar supostamente de acordo com o seu grau de civilização, com base no seu estilo de vida, maneira de vestir, estatuto social, educação e ocupação. O que estando em linha com o modelo evolucionário do desenvolvimento das sociedades humanas mencionado acima, colocava as pessoas africanas negras, ditas primitivas, no fundo da pirâmide.

Antuérpia, 1885

Por razões que me são desconhecidas, a Primeira Exposição Colonial Portuguesa — a primeira realmente organizada em Portugal com fins propagandísticos — teve lugar bastante tarde, exatamente em 1934 (Castro 2017, 312). A primeira exposição colonial concebida com a mesma

finalidade ocorreu na Bélgica, em Antuérpia, em 1885, ano em que Leopoldo II anexou o Estado Livre do Congo. Estes dois eventos coincidiram em certos aspetos e divergiram noutros. Ao contrário das populações das colónias portuguesas de então, os congolese só se tornaram belgas quando este país europeu assumiu o controlo do Congo em 1908; além disso, a lei distinguia cidadãos belgas e sujeitos coloniais belgas. Em Antuérpia, foram exibidas doze pessoas congolese num *chimbek* (palhota) que não se assemelhava às estruturas originais no Congo, embora tenha sido construído por pessoas congolese. Quando em exibição estavam “totalmente vestidas”, de acordo com a concepção belga. Mas nos retratos individuais, homens e mulheres podiam ter o peito descoberto, em linha com as expectativas belgas de congolese primitivos (Etambala 2020, 44–45). A “delegação” congolese era chefiada por um homem que foi representado como rei, embora na realidade fosse um promotor de negócios dos líderes políticos congolese junto dos comerciantes europeus, que no passado tinha servido de tradutor a Henry Morton Stanley.

Embora estivessem a ser exibidas, em alguns aspetos as pessoas congolese foram recebidas como dignitárias estrangeiras: uma recepção foi organizada em sua honra, visitaram atrações, incluindo uma ida ao jardim zoológico, assim como ao teatro real e a um circo, e foram recebidas no Palácio Real em Bruxelas, onde tiveram um encontro com Leopoldo II. A promoção a rei de um intermediário congolês, o seu encontro com o monarca belga, assim como um programa que combinava a sua exposição enquanto sujeitos coloniais com atrações populares e culturais que foram convidadas a visitar sugere que os organizadores privados da visita ainda estavam a tentar definir as suas relações com as pessoas congolese enquanto novos sujeitos coloniais.

Antuérpia, 1894

Quase meio século separa a exposição de 1885 em Antuérpia da exposição no Porto em 1934. Mas por si só, este facto não explica algumas das diferenças, pois também podemos encontrar algumas semelhanças notáveis entre a exposição do Porto e a exibição de pessoas congolese nas exposições universais de Antuérpia em 1894 e Tervuren em 1897. Tal como no Porto em 1934 e ao contrário de Antuérpia em 1885, as exposições de 1894 e 1897 foram organizadas pelas autoridades: a primeira pela administração do Estado Livre do Congo, a última por Leopoldo II, em colaboração com a sua administração colonial. A exposição de

1894 pretendia mostrar não só os recursos naturais e a vida social e económica dos seus povos, mas também o progresso que tinha sido conseguido em oito anos e a vários níveis (Couttenier 2020, 52). Como aconteceu no Porto, as pessoas congolese exibidas foram reduzidas a artefactos vivos (Matos 2013, 180) para proveito dos cidadãos belgas brancos, sem lhes ser dada a oportunidade de visitar atrações populares e culturais, muito menos de serem apresentadas ao soberano belga no Palácio Real de Bruxelas. Na verdade, as 144 pessoas congolese, homens e mulheres, tinham de mostrar como eram usados os seus utensílios em atuações encenadas numa “aldeia congolese”. Tanto homens como mulheres foram exibidos com o peito descoberto, mas em nome da ciência também foram fotografados completamente nus, para sua grande consternação (Durinx 2020, 61). Ao todo morreram sete pessoas. Bitio, Sabo, Isokoyé, Manguesse, Monguene, Binda, Mangwanda e Pezo foram primeiro enterrados no cemitério de Kiel¹, antes de serem trasladados para uma vala comum no Schoonselhof, o cemitério principal de Antuérpia (ibid., 63).

Tervuren, 1897

A exposição de 1894 tem sido descrita como uma repetição genérica da exposição colonial organizada por Leopoldo II em 1897 em Tervuren, pequena vila a cerca de 15 quilómetros de Bruxelas, como complemento à Exposição Universal que teve lugar na capital nesse ano (anónimo s.d). O evento teve claros objetivos propagandísticos: Leopoldo II pretendia despertar o interesse dos belgas em geral e de investidores em particular para a exploração económica do Estado Livre do Congo. Para esse fim, fez construir o Palácio Colonial, edifício neoclássico cujo interior foi decorado pela primeira geração de artistas da arte nova: as diferentes galerias albergavam animais empalhados, amostras geológicas, produtos económicos europeus e congolese, obras de arte feitas por artistas arte nova com materiais congolese, como marfim, e artefactos congolese que eram representados como objetos funcionais e não como obras de arte. Combinados com estátuas em posições que representavam as várias atividades, estes últimos pretendiam transmitir aos visitantes uma impressão de como era a vida no Congo dentro de um interior arte nova.

No parque, foram construídas três aldeias congolese dentro de vedações para oferecer aos visitantes a oportunidade de ver a realidade tal como ela era: 267 homens, mulheres e crianças congolese tiveram de representar cenas do

quotidiano; 90 soldados congolezes da Force Publique (uma força armada que tinha funções policiais e militares no Congo) tiveram de participar em concertos e paradas. Quando os visitantes lhes atiravam nozes ou outros frutos secos, surgia um sinal que pedia aos visitantes que não alimentassem os congolezes.

Ao contrário do que aconteceu na exposição oficial do Porto, estas aldeias não mostravam os supostos benefícios das práticas “civilizadoras” dos europeus; organizadas uns escassos doze anos após Leopoldo II se ter tornado o soberano do Estado Livre do Congo, sublinhavam a que ponto as pessoas congolezas estavam ainda extremamente necessitadas da intervenção europeia. Por iniciativa de Abbot Van Impe, que se tinha proposto educar crianças congolezas de ambos os sexos na Bélgica, trinta dessas crianças foram exibidas separadamente dos seus conterrâneos supostamente “primitivos”. Nenhum contacto foi permitido entre os dois grupos.

Tal como os seus equivalentes no Porto, as pessoas congolezas expostas nas aldeias africanas foram medidas por antropólogos físicos. Sete deles — Sambo, Mpemba, Ngemba, Ekia, Nzau, Kitukwa e Mibange — morreram; foram enterrados em solo não-consagrado, antes de serem trasladados em 1953 para túmulos individuais no terreiro da igreja católica de S. João Evangelista em Tervuren.

A exposição colonial de Tervuren de 1897 atraiu mais de um milhão de visitantes. Devido ao seu retumbante sucesso, em 1898 o Palácio Colonial foi transformado num museu permanente. À medida que as coleções aumentavam, Leopoldo II fez construir um novo museu, inaugurado em 1910 pelo seu sucessor, Alberto I, um ano depois da sua morte e dois anos depois de a Bélgica ter passado a controlar o Congo. Em 1960 o Museu do Congo Belga tornou-se no atual Museu da África Central.

Embora o Congo tenha estado representado nas exposições universais de 1913 em Gent e 1930 em Antuérpia (Cornelis 2005, 160), não foram aí exibidas pessoas congolezas: para defender o “prestígio branco” da reduzida comunidade belga no Congo — que não era uma colónia de ocupação —, as autoridades quiseram evitar contactos estreitos entre sujeitos coloniais belgas e cidadãos belgas.

Bruxelas, 1958

A última Exposição Universal organizada na Bélgica teve lugar no contexto de um otimismo generalizado, que antecipava um futuro de progresso tecnológico. Num momento em que os chamados congolezes “assimilados” tinham começado a reivindicar a independência política,

o evento incluiu uma enorme secção colonial, que consistiu no Palácio do Congo Belga e Ruanda-Urundi, rodeado por outros palácios e pavilhões que mostravam vários aspetos do envolvimento belga no Congo. A Bélgica governou o Ruanda-Urundi de 1916 a 1962, mas quero aqui centrar-me nas pessoas congolezas. Tal como na exposição colonial de 1934 no Porto, as secções coloniais pretendiam destacar o impacto benéfico do domínio colonial belga sobre os sujeitos coloniais.

Pela primeira vez, o ministro das Colónias encorajou os sujeitos coloniais “assimilados” a visitar a Bélgica, pretendendo encorajar o ideal de uma comunidade belga-congoleza, descrita como “servindo [...] um objetivo transicional entre a intolerável prospectiva de rutura total e a impossibilidade de manter o domínio colonial como um fim em si mesmo” (Young 1965, 53). O ministro acreditava que depois de verem a avançada sociedade belga e o espetáculo científico e tecnológico que a exposição oferecia, as pessoas congolezas respaldariam esse ideal (Van Beurden 2009, 307).

Turistas e pessoas congolezas que trabalhavam nas várias secções coloniais da exposição em diferentes capacidades — homens, mulheres e crianças — foram alojadas no terreno do museu em Tervuren, nos arredores de Bruxelas, no Centro de Acolhimento para o Pessoal Africano, e viajavam todos os dias para Bruxelas de autocarro (ibid., 308). Considerando que no Congo belga os congolezes “assimilados” viviam em centros urbanos e industriais, pensou-se que deveriam ser mantidos longe das tentações de Bruxelas, relegados para uma área rural. Os seus contactos com belgas foram estritamente regulamentados. Em Tervuren, receberam a visita da princesa Liliana, morganática mulher do rei anterior, Leopoldo III, pai do então rei Balduino. O estatuto ambivalente da princesa na família real parecia coincidir com o estatuto ambíguo das pessoas congolezas visitadas, nem “selvagens” nem completamente “civilizadas”. A Exposição Universal foi inaugurada pelo rei Balduino, que assistiu a alguns dos espetáculos em que pessoas congolezas atuaram, mas estas não foram convidadas para o Palácio Real.

Os diferentes palácios e pavilhões da secção colonial empregaram ao todo cerca de 300 pessoas congolezas (o maior número trabalhou no Pavilhão das Missões Católicas), como guias, para fazer demonstrações, etc. O pagamento que receberam pelo seu trabalho foi inferior ao auferido pelos seus equivalentes belgas (Cornelis 2005, 168-69; Van Beurden 2009, 305, 307).

Um "jardim tropical", baseado em jardins como os da Alhambra, em Granada, continha uma aldeia congoleza "indígena", onde se exibiam pessoas congolezas "assimiladas" a executar ofícios "tradicionais", separadas dos visitantes por uma cerca. Deste modo, tanto a sua viagem diária para Tervuren como os ofícios "tradicionais" que as pessoas congolezas "assimiladas" eram obrigadas a exercer reforçavam a ideia de que estavam mais próximas da natureza e ainda muito longe de serem tão "civilizadas" como os belgas brancos. Por outro lado, a antropologia física tinha sido entretanto desacreditada e assim, pelo menos, foram poupadas à humilhação de serem medidas em nome da ciência.

Não é claro na bibliografia existente em que medida podia ser traçada uma linha entre as pessoas congolezas que trabalhavam nos vários palácios e pavilhões e as que foram exibidas na aldeia "indígena", isto é, em que medida as pessoas congolezas que estavam a trabalhar foram na realidade exibidas e/ou tratadas como uma atração para turistas pelos visitantes. Mas enquanto se afirma que os trabalhadores congolezes foram tratados decentemente pelos visitantes (Van Beurden 2009, 309), sabe-se que estes atiraram amendoins às pessoas congolezas expostas e comunicavam com elas imitando "ruídos da selva"; uma fotografia bastante difundida online mostra uma mulher a dar comida a uma menina pequena sob o olhar de dezenas de espectadores. O telhado de uma das cabanas da aldeia foi incendiado. O reduzido número de estudantes congolezes que residiam na Bélgica nessa altura ficou chocada, tanto com jardim zoológico humano como com as reações dos visitantes. Quanto às próprias pessoas congolezas exibidas, muitos delas decidiram abandonar a aldeia a 27 de julho, meses antes do encerramento da Exposição Universal. Contra as expectativas das autoridades, as pessoas congolezas presentes no evento não apoiaram a ideia de, no futuro, o Congo ser governado em conjunto por belgas e congolezes. Menos de dois anos depois do final da Exposição Universal, o Congo tornou-se independente.

O último zoo humano numa exposição oficial na Bélgica também fez a última vítima congoleza: Juste Bonaventure Langa tinha apenas oito meses quando morreu de causas desconhecidas; está enterrado no cemitério de Tervuren.

CONCLUSÃO: JARDINS ZOOLOGICOS HUMANOS PÓSTUMOS?

A exposição dos povos das colónias portuguesas em África, do Estado Livre do Congo e do Congo Belga como artefactos vivos e a sua objetificação

como corpos medidos em nome da ciência foram atos de violência que tornaram invisíveis outras formas de violência colonial (cf. Alves 2021): a ocupação e submissão dos territórios dos povos colonizados, a racialização destes, a destruição das suas culturas e a oportunidade que esses zos humanos ofereceram aos visitantes a possibilidade de ocupar "ainda que temporariamente o olhar do colonizador" (Filipa Lowndes Vicente, citada in ibid.), o que os levou a desrespeitar, abusar e insultar os indivíduos exibidos de forma racista.

As teorias raciais estão hoje cientificamente desacreditadas mas, tal como se mencionou, a raça nunca foi apenas uma questão de biologia, nem tampouco de cultura. Como observou Tim Ingold, os brancos usam dois conceitos de cultura: cultura no sentido de civilização enquanto projeto direcionado para o futuro, comparável à ideia iluminista de civilização na medida em que eles mesmos estão implicados; e cultura como um projeto baseado no passado, cuja origem é a ideia romântica de justaposição de culturas relativamente aos povos que racializam (cf. Wallerstein 1990). Neste sentido, escreve:

Uma pessoa pertencente a essa cultura é supostamente alguém com conhecimentos de ciência, literatura e arte, alguém que cultivou a razão e o conhecimento num nível elevado. Por outro lado, "viver numa cultura" é ver-se condenado a uma vida de monotonia na tradição, é estar prisioneiro dos próprios pensamentos por crença e superstição e das próprias ações por rotina. [...] Tal como obras de arte, a sua forma de vida torna-se para nós objeto de contemplação, mas o contrário não se verifica, uma vez que nós somos espectadores da galeria da variedade humana, enquanto elas são figuras nas imagens (Ingold 1993, 212).

Em última circunstância, isto significa que o conceito de cultura, como o conceito de raça, "opera como instrumento distanciador, estabelecendo uma disjunção radical entre nós próprios, observadores racionais da condição humana, e essas outras pessoas, envoltas nos seus modelos tradicionais de crença e prática, que professamos observar e estudar" (ibid.).

Neste modelo, as pessoas africanas negras continuam a ser percebidas como estando no último patamar da hierarquia: as menos "civilizadas", as mais próximas dos animais e da natureza. Isto explica porque ainda figuram em zos humanos, como a aldeia costa-marfinense construída como parte de um safari africano em Port-Saint-Père, França, em 1994; a exposição de indivíduos baka, dos Camarões, num jardim zoológico de Yvoir, Bélgica, em 2002; e a encenação

de um mercado africano no zoo da cidade alemã de Augsburg em 2005. O artista sul-africano Brad Bailey foi muito criticado pela sua performance de 2012–2014 *Exhibit B*, com a qual pretendia denunciar a exibição de pessoas africanas negras pura e simplesmente reproduzindo-as.

A racialização de pessoas africanas negras perdura sob formas diferentes, menos controversas do que os jardins zoológicos humanos: aqui se incluem safaris a “aldeias tradicionais” (em 2002 participei na conferência da British Association of Social Anthropologists e fiquei chocada quando percebi que a primeira visita proposta era a uma aldeia Massai) e a *townships*² na África do Sul, programas de televisão, filmes, campanhas publicitárias, a representação de pessoas negras nos média, etc. Para concluir, gostaria de chamar a atenção para a fotografia pelo seu importante papel na representação dos zoológicos aqui discutidos, tanto para aqueles que pretenderam conservar uma recordação da sua visita como para aqueles que não puderam estar presentes.

Para além de terem sido “fisicamente expostas”, as pessoas negras exibidas no Porto, em Antuérpia, Tervuren e Bruxelas foram também “captadas em imagens” (Matos 2014, 208). A exposição do Porto distinguiu-se das belgas na medida em que todas as fotografias ficaram a cargo de um fotógrafo oficial (ver Serra s.d. para uma análise dessas fotografias). Tem sido argumentado que “disparar” sobre animais no sentido de carregar no disparador da câmara para registar a sua imagem é uma transformação simbólica do ato de disparar armas com o objetivo de os matar (cf. Dunaway 2000, 207; Sontag 1979, 14). Enquanto Susan Sontag escreveu, genericamente, que “há algo de predatório no ato de *tirar* uma fotografia” (Sontag 1979, 14, minha ênfase), a história do comércio transatlântico de pessoas escravizadas e do colonialismo tornou determinados tipos de fotografias de pessoas negras predatórias e intrinsecamente racistas.

Por um lado, os fotógrafos da natureza ocidentais em África há muito que incluem pessoas africanas nas suas fotografias de animais “como parte do cenário, um outro exemplo da ‘vida selvagem’ em desaparecimento” (Dunaway 2000, 209). Por outro lado, desde a sua chegada a África na segunda metade do século XIX, os fotógrafos centraram-se nas pessoas africanas como “povos primitivos” ou “povos naturais” e insistiram no seu absoluto direito de os fotografar (Faris 1996, 306, citado in Turton 1994, 7).

A ideia persistente e generalizada de que alguns grupos acreditam que “um retrato rouba a alma” foi inicialmente desenvolvida em relação a aguarelas

(Strother 2013, 180), antes de ser inteiramente transferida para a fotografia (ibid., 184). Segundo Strother, no que diz respeito à África subsariana, é impossível respaldar esta ideia por fontes históricas. Mas há razão para crer que, em alguns casos, as pessoas africanas negras consideravam predatório e abusivo o modo como os turistas brancos se aproximavam delas, as olhavam insistentemente e tiravam fotografias. Limitar-me-ei aqui aos Mursi da Etiópia, que permanecem uma atração para os turistas devido aos botoques usados pelas mulheres mursi nos lábios, o que é tradicionalmente “apresentado como prova de uma existência genuinamente ‘tribal’, relativamente ‘intocada’ pelo mundo moderno”. No entanto, é um facto que as mulheres acedem aos pedidos dos turistas para serem fotografadas devido à crescente necessidade de dinheiro dos mursi numa economia de mercado (Turton 1994, 3). Quando questionadas sobre o que lhes parece o comportamento dos turistas, uma delas, de nome Arinyatuin, respondeu: “Devem ser pessoas que não se sabem comportar. Mesmo mulheres idosas cambaleiam para tirar fotografias.” E descreve-os como ladrões por não pagarem o suficiente: “São ladrões, não são? Os brancos são ladrões... Deem-nos um carro e também iremos tirar fotografias de vocês” (citada in Turton 1994, 8).

Num relatório redigido após o surgimento do jardim zoológico humano de Augsburg, Nina Glick Schiller, Data Dea e Markus Höhne observam que os seus defensores entendiam o racismo quase como exclusivo do que o regime nazi tinha feito na Alemanha e na Europa e rejeitavam a descrição do mercado africano como jardim zoológico humano por não ser encenado (Glick Schiller 2005, 38). Como tal, não conseguiam perceber em que medida a racialização de indivíduos negros no sentido de “formas quotidianas e muitas vezes tidas por certas através das quais os seres humanos são divididos em categorias supostamente diferentes baseadas na biologia” (ibid., 2) em que participavam podia estar ligada ao passado colonial da Alemanha em África (ibid., 35–37). Isto era evidenciado pelo facto de, muitas vezes, após visitar o zoo, os visitantes associarem África e pessoas africanas a animais selvagens e à natureza (ibid., 34).

Na Bélgica, em 2011, um comunicado de imprensa do Centro para Oportunidades Iguais e Oposição ao Racismo de então sublinhou que o racismo contemporâneo é fortemente influenciado pelo seu contexto histórico: a imagem de pessoas negras primitivas que estão próximas da natureza, têm pouca inteligência, apenas são capazes de desempenhar tarefas manuais ou físicas, têm um dom para a música, a dança e o

desporto e são hipersexuais está claramente ligada à propaganda colonial (Ceuppens 2021, 32). Não sei em que medida esses estereótipos sobre as pessoas africanas negras subsistem na mente dos portugueses brancos. Mas é importante entender que os processos de racialização promovidos pelas representações estereotipadas de pessoas africanas que têm por base o comércio transatlântico de pessoas escravizadas e a propaganda colonial não são nem inocentes nem benignos "porque podem estabelecer os alicerces para discriminação, barreiras à mobilidade social, perseguição e repressão" (Glick Schiller 2005, 2).

1. Divisão administrativa da cidade de Antuérpia, que corresponde à nossa freguesia [N.T.].
2. Áreas urbanas pobres e segregadas reservadas a não-brancos durante o Apartheid [N.T.].

Bibliografia

Anónimo. 2007. "Pygmy artists housed in Congo zoo". <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/6898241.stm> (acesso 25.03.2022).

Anónimo. s.d. "The human zoo of Tervuren (1897)". https://www.africamuseum.be/en/discover/history_articles/the_human_zoo_of_tervuren_1897

Alves, Bárbara Neves. 2021. "Turned into Stone: The Portuguese Colonial Exhibitions Today". *Parse* 13.2. <https://parsejournal.com/article/turned-into-stone-the-portuguese-colonial-exhibitions-today/> (acesso 25.03.2022).

Bontempo, Bruno. 2021. "1st Portuguese Colonial Exhibition (1934): Territory and Representation". <https://interstructcollective.com/blog/1st-portuguese-colonial-exhibition-1934-territory-and-representation/> (acesso 25.03.2022).

Castro, Maria João. 2017. "Art and Progress: Portuguese representations in the great world exhibitions". In Mário S.

Ming Kong, Maria do Rosário Monteiro, Maria João Pereira Neto (eds.). *Progress(es) – Theories and Practices*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

Ceuppens, Bambi. 2021. "Black Lives Matter, ook in België". In: Bart Pattyn e Pieter d'Hoine (red.). *Lessen voor de 21ste eeuw*. Leuven University Press.

Cornelis, Sabine. 2005. "De tevreden kolonisor, of hoe Congo in België werd voorgesteld (1897-1958)". In Jean-Luc Vellut (ed.) *Het geheugen van Congo*. Gent: Snoeck e Tervuren: RMCA.

Couttenier, Maarten. 20w20. "Congo in Antwerpen (en in Berlijn en Leiden)". In Els De Palmenaer (ed.). *100 x Congo. Een eeuw Congolese kunst in Antwerpen*. Kontich: Bai.

Dunaway, Finis. 2000. "Hunting with the Camera: Nature Photography, Manliness, and Modern Memory, 1890-1930". *Journal of American Studies* 34 (2): 207-230.

Durinx, Willy, Els De Palmenaer. 2020. "De vergeten tragedie van 1894". In E. De Palmenaer (ed.) *100 x Congo. Een eeuw Congolese kunst in Antwerpen*. Kontich: Bai.

Etambala, Mathieu Zana. 2020. "Masala de 'negerkoning': reis van een chef uit Vivi naar Antwerpen in 1885". In Els De Palmenaer (ed.). *100 x Congo. Een eeuw Congolese kunst in Antwerpen*. Kontich: Bai.

Glick Schiller, Nina, Data Dea, Markus Höhne. 2005. *African Culture and the Zoo in the 21st Century: The "African Village" in the Augsburg Zoo and Its Wider Implications*. Report to the Max Planck Institute for Social Anthropology. https://www.researchgate.net/publication/277325075_African_Culture_and_the_Zoo_in_the_21st_Century_The_African_Village_in_the_Augsburg_Zoo_and_Its_Wider_Implications (acesso 25.03.2022).

Hendrick, Aude. 2008. "La représentation du Congo belge à l'Expo 1958". *Les cahiers de la fonderie* 38: 18-21.

Ingold, Tim. 1993. "The Art of Translation in a Continuous World". In Gísli Pálsson (ed.) *Beyond Boundaries: Understanding Translation in Anthropological Discourse*. Londres: Routledge.

Linnean Society of London. s.d. "Linnaeus and Race". <https://www.linnean.org/learning/who-was-linnaeus/linnaeus-and-race> (acesso 25.03.2022).

Matos, Patrícia Ferraz de. 2013. *The Colours of the Empire: Racialized Representations during Portuguese Colonialism*. Oxford: Berghahn.

Matos, Patrícia Ferraz de. 2014. "Power and Identity: The Exhibition of Human Beings in the Portuguese Great Exhibitions". *Identities: Global Studies in Culture and Power* 21 (2): 202-218. DOI: 10.1080/1070289X.2013.832679.

Pannier, Stan. 2021. The Untold Story of the 'Belgian' Slave Trade. <https://www.the-low-countries.com/article/the-untold-story-of-the-belgian-slave-trade> (acesso 25.03.2022).

Rubbens, Antoine. 1951. "Het Belgisch koloniaal beleid". *Lovania* 19: 35-41.

Serra, Filomena. s.d. "Visões do império, a 1ª exposição

colonial portuguesa de 1934 e alguns dos seus álbuns". <https://www.buala.org/pt/a-ler/visoes-do-imperio-a-1-exposicao-colonial-portuguesa-de-1934-e-alguns-dos-seus-albuns> (acesso 25.03.2022).

www.slavejourneys.org

Sontag, Susan. 1979. *On Photography*. Londres: Penguin Books.

Strother, Z. S. 2013. "A Photograph Steals the Soul: The History of an Idea". In John Pepper e Elisabeth L. Cameron (eds.). *Portraiture & Photography in Africa*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

Turton, David. 2004. "Lip-Plates and the People Who Take Photographs: Uneasy Encounters Between Mursi and Tourists in Southern Ethiopia". *Anthropology Today* 20 (2): 3-8. <https://www.mursi.org/introducing-the-mursi/pdf/lip-plates.pdf/view> (acesso 25.03.2022).

Van Beurden, Sarah. 2009. "Un panorama de nos valeurs africaines". Belgisch Congo op Expo 58". In Vincent Viaene, David Van Reybrouck e Bambi Ceuppens (eds.). *Congo in België. Koloniale cultuur in de metropool*. Leuven: Leuven University Press.

Wallerstein, Immanuel. 1990. "Culture as the Ideological Battleground of the Modern World-System". In Mike Featherstone (ed.). *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. Londres: SAGE Publications.

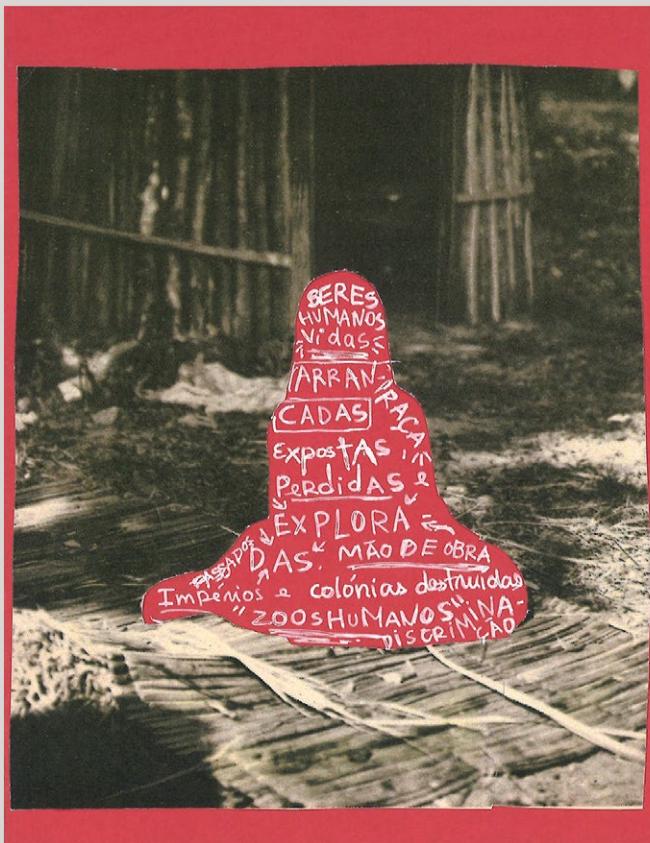
Young, Crawford. 1965. *Politics in Congo: Decolonization and Independence*. Princeton: Princeton University Press.

Workshop com Sofia Yala Rodrigues



Assente num exercício prático e poético de observação, análise e ressignificação de imagens de arquivo, o workshop propôs uma reflexão crítica sobre ética e representação do corpo negro, desde a imagética colonial e pós-colonial, à cultura visual contemporânea. Numa reflexão aprofundada sobre o álbum comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa, do fotógrafo Domingos Alvão, Sofia Yala Rodrigues sublinha o paradoxo das 101 fotografias do arquivo, que tanto carregam o peso do significado, como o da solidão e do silêncio. A artista propôs a leitura de excertos do texto *Império da Visão – Fotografia no contexto colonial português (1860–1960)*, editado por Filipa Lowndes Vicente, destacando “as histórias daquelas vidas que nunca conhecerei” e que “todos vemos, mas ver não é fácil”. A partir destas frases, foi lançado o desafio para que se realizassem fotomontagens em formato postal, recorrendo à escrita, colagem e costura. No final, Yala Rodrigues reforçou ainda que “mergulhar nestas imagens, durante tanto tempo esquecidas, significa resgatar o passado e, também, falar de nós próprios.”

14 maio 2021, Escola Artística Soares dos Reis



Exemplos de postais realizados por estudantes da Escola Artística Soares dos Reis no âmbito do workshop com Sofia Yala Rodrigues.

Workshop com Gisela Casimiro



Enquanto escritora e artista, Gisela Casimiro investiga, questiona e reflete sobre as ligações entre colonialismo, imagem e representação. A era pandémica, que se experiencia desde 2020, é marcada pelo ressurgimento mundial do combate às injustiças sociais, nomeadamente com o movimento Black Lives Matter. Mas qual é o seu real significado e repercussão em Portugal, onde ainda se ouve dizer que o racismo não existe? Foi esta a questão lançada por Gisela Casimiro neste workshop, juntamente com uma seleção de romances, publicações infantis e álbuns fotográficos, editados na década de 30 do século XX em Portugal, contemporâneos à Primeira Exposição Colonial Portuguesa. Daí resultaram leituras de excertos, análises de imagens e ilustrações e debates em torno deste material bibliográfico que perpetua discursos discriminatórios e que se encontra ainda em bibliotecas e livrarias.

14 maio 2021, Escola Superior Artística do Porto



Álbum *Raças, Usos e Costumes Indígenas: Alguns Exemplos da Fauna Moçambicana*, de José dos Santos Rufino (1929), uma das obras apresentadas por Gisela Casimiro para análise no seu workshop na Escola Superior Artística do Porto

Análise de filmes por Ana Cristina Pereira



Ana Cristina Pereira apresentou a conferência “Como no cinema: representações do Outro africano nos filmes sobre a Primeira Exposição Colonial Portuguesa”, onde comentou excertos de filmes produzidos no âmbito da exposição, incidindo em questões de literacia visual, de ética da representação e memória social. A apresentação versou sobre a colonialidade das relações sociais em Portugal: a origem e a evolução dos discursos que constituem as linhas em que se tecem as relações interculturais, inter-raciais, de género e de classe nos dias presentes.

14 maio 2021, Auditório da BMAG
Moderação de Alexandra Balona, Melissa Rodrigues e Nuno Coelho

Como no Cinema: representações do Outro africano nos filmes sobre a Primeira Exposição Colonial Portuguesa, Porto 1934

Ana Cristina Pereira

FORA DE CAMPO

Cresci na aldeia onde a minha mãe nasceu; uma humilde e pequena povoação situada entre o oceano Atlântico e a ria de Aveiro. Chegámos a este lugar, vindos de Luanda, alguns meses depois do 25 de abril, mas ainda antes da independência de Angola que aconteceria a 11 de novembro de 1975. Portugal tinha acabado de sair de uma guerra contra a independência das colónias africanas e se, por um lado, as pessoas que me lembro de ouvir estavam fartas da guerra e agradeciam o seu fim, por outro, não achavam nada bem que se “desse a África aos Pretos” e muito menos a vinda dos “retornados”, culpados pela forma como as coisas tinham acabado, por serem uns exploradores e uns racistas. Eles, “os retornados” eram racistas, mas África não era dos Pretos, era “nossa”. Uma das ideias muito repetidas nas conversas da época era a de que “fomos tão grandes e agora somos tão pequenos”, lembro-me de que muitas pessoas verbalizavam esse sentimento de estarem presas a uma pequenez irremediável, por causa da incúria, da desonestidade e da ganância de outros, fossem políticos, forças internacionais ou povos africanos. Pessoas que nunca tinham saído da aldeia onde nasceram — que não conheciam sequer a capital do país, quanto mais as chamadas Províncias Ultramarinas, e de quem se pode dizer, portanto, que o seu mundo tinha tido e continuava a ter exatamente o mesmo tamanho — partilhavam com as mais viajadas este desconsolo inenarrável “fomos tão grandes e agora somos tão pequenos”.

No centro da aldeia da minha mãe ficava um matadouro. Víamos os animais a entrar em fila indiana para a morte, ouvíamos os seus guinchos e depois observávamos entranhas a boiar nas águas salgadas da ria, alimentando gaivotas. O matadouro estava no centro da aldeia, como a morte estava no centro da vida. Muitas mulheres da aldeia da minha mãe sabiam bem o que era perder filhos, muito antes destes terem idade de ir à guerra. Quase todas andavam de luto durante grande parte da vida adulta. As pessoas começavam a trabalhar ainda crianças. Não havia luz pública, nem saneamento, nem água canalizada na maior parte das casas. Os transportes eram quase inexistentes; o mundo fora da aldeia era uma coisa distante e que se tinha dificuldade em imaginar.

Que ideia era esta de que fomos grandes? Como podiam pessoas que começavam só agora a ter

frigoríficos e casas de banho, entre outros bens de primeira necessidade, achar que tinham sido grandes? Onde se sustentava a convicção sobre a grandiosidade deste passado recente?

Outra ideia que se repetia muito era a de que “os Pretos são uns selvagens”. Os poucos Pretos “em condições” deviam tudo aos portugueses, que “lhes deram o ser”. Quando fui para a escola uma chusma de miúdos piolhosos gritavam-me “Preta da Guiné, lava a cara com café”, ou com “chulé”... ou outras pérolas igualmente afáveis. Pode soar sobranceira a descrição que faço dos meus colegas, mas eram assim mesmo; estou a falar de um tempo, de um Portugal, em que as pessoas não lavavam os dentes, as mais limpinhas tomavam banho uma vez por semana, as crianças a que me refiro andavam muitas vezes sujas e nem todas tinham direito a um pequeno-almoço como deve ser. Quase ninguém sabia falar. É verdade, falava-se mal, muito mal. Não estou a referir-me aos diferentes sotaques e usos da língua, estou a dizer que muitas pessoas não sabiam falar. Havia muita gente a sair da escola, com 14 anos, sem conseguir concluir a quarta classe. Hoje Portugal é um país desenvolvido, mas na altura estava no grupo dos países “em vias de desenvolvimento”. No entanto, para os portugueses, felizmente talvez, as coisas não eram assim. De onde lhes vinha a ideia de que eram muito civilizados e melhores do que “os Pretos” em tudo?

FLASHBACK

A identidade portuguesa foi construída em grande medida por oposição a um Outro africano (Pereira, 2019). Votada ao ostracismo pelos seus congéneres colonizadores e sentindo-se humilhada por estes, sobretudo depois do *ultimatum* inglês de 1890 que pôs fim ao mapa cor-de-rosa, a nação portuguesa não foi autorizada a imaginar-se em parceria direta com as grandes potências europeias. No entanto, sempre foi esse o seu desejo indisfarçado. Desse modo, para construir uma ideia de nação civilizada, desenvolvida, científica, organizada, empreendedora, próspera e bela, as elites lusas colocaram do outro lado da linha abissal as nações negras das colónias africanas, descrevendo-as como selvagens, paradas no tempo, místicas, infantis, feias, etc.

Tecnologia colonial, o cinema acompanhou a evolução da colonização portuguesa de África, durante o século XX, constituindo-se como fonte para a compreensão das suas especificidades, e particularmente para perceber a forma como a representação do Outro africano ao longo do tempo serviu os propósitos políticos da metrópole

e alimentou representações sociais presentes ainda hoje na nossa sociedade. Como formula Maria Manuel Baptista (2013) o “outro africano” foi no cinema português primeiro o “indígena”, depois o “preto”, o “mulato” e mais tarde o “assimilado”. Este retrato dos africanos permite e substancia a construção — por oposição — da autoimagem dos portugueses como intrépidos exploradores, por exemplo em *Gentes que nós civilizámos* de 1944, produzido pela Missão Cinematográfica das Colónias Africanas, depois como empreendedores esforçados, por exemplo em *Chikwembo! Sortilégio Africano* (1953), de Carlos Marques, e mais tarde como tolerantes e algumas vezes ingénuos, amigos de todas as nações, mesmo das mais criticáveis, como em *O Zé do Burro* de 1972, realizado por Eurico Ferreira.

Os filmes que aqui referi são posteriores aos documentários sobre a Primeira Exposição Colonial Portuguesa, que se realizou no Palácio de Cristal, em 1934. Cito-os apenas porque não podia deixar de considerar, ainda que de forma breve, que a construção da identidade nacional durante o Estado Novo teve no cinema, também na ficção cinematográfica, um instrumento precioso, muito pela mão de António Ferro, que dirigiu o Secretariado da Propaganda Nacional, organismo que estava sob tutela direta da presidência do Concelho de Ministros, ou melhor dizendo, de António Oliveira Salazar. António Ferro foi o responsável pela formulação doutrinária da designada Política do Espírito, que entrou em vigor em 1932 e que consistia na política cultural implementada pelo Estado ao serviço do regime (Raimundo, 2015). Preocupado com a propaganda interna e externa, Ferro estendeu a sua influência a todas as atividades culturais da época e a todos os média: edição; radiodifusão; teatro; bailado; jornalismo; turismo; atividades culturais tradicionais e modernas (música, folclore, exposições, etc.) e claro, ao cinema, como não podia deixar de ser.

Antes de tudo isto, Portugal marcou presença nas exposições internacionais do final dos anos 1920, e princípio dos anos 1930: A Exposição Ibero-americana de Sevilha (1929), Exposição Internacional e Colonial de Antuérpia (1930) e Exposição Colonial de Paris (1931), sempre com o propósito de melhorar e promover a imagem do país e da política colonial portuguesa no mundo. O Estado português tinha, nesta altura, de responder com clareza às críticas inglesas que continuavam a afirmar, e a mostrar com material fílmico e sobretudo fotográfico, que os portugueses não eram bons colonizadores. Para estas exposições foram produzidos vários filmes filmados nas colónias¹.

Apesar do esforço anteriormente levado a cabo no sentido de registar cinematograficamente os progressos portugueses nas colónias africanas, bem como a obediência e a servilidade dos povos indígenas a estes colonizadores, foi apenas nos anos 1930 que o cinema foi estrategicamente colocado ao serviço da construção de uma identidade nacional portuguesa e do mito do Império Colonial, território que em 1951 recuperou a designação oitocentista de Províncias Ultramarinas. O designado Estado Novo e a União Nacional foram estabelecidos entre 1930 e 1931. É com o Acto Colonial (1930), incorporado na Constituição de 1933, que se institucionaliza a ideia de “Império” como “missão histórica” e “essência orgânica da nação”. Este documento inaugura uma nova fase da administração colonial-imperial, nacionalista e centralizadora — e aplica, na lei, o que já estava nas mentes: o princípio da natureza particular dos indígenas, em relação aos quais o Estado português devia assumir um papel protetor e paternalista.

A Primeira Exposição Colonial do Porto é a primeira grande manifestação deste projeto que virá a ter o seu expoente máximo na Exposição do Mundo Português, em Lisboa já em 1940. Quase todo o contexto aqui descrito pode ser percebido nos três filmes sobre a mesma.

TRAVELLING

Em 16 de junho de 1934, era inaugurada no Palácio de Cristal da cidade do Porto a Primeira Exposição Colonial do Porto. Seguiu o modelo das já referidas exposições congéneres, onde Portugal participou e o regime pretendia, com este “primeiro grande acto de propaganda colonial na metrópole” promover a imagem de Portugal como potência colonizadora, no contexto internacional; afirmar uma orientação e um programa de organização e fixação de colonos; resolver a questão dos empréstimos feitos pelo Estado, que serviam para pagar empréstimos anteriores (Armindo Monteiro, Ministro das Colónias, 1934).

Henrique Galvão foi nomeado diretor técnico da exposição. Galvão é o autor do famoso mapa *Portugal não é um país pequeno*, que concebeu no âmbito da exposição e foi depois amplamente divulgado pelo Secretariado de Propaganda Nacional, nos anos seguintes. No recinto da exposição foram criados simulacros de aldeias indígenas das várias colónias, habitados por centenas de pessoas trazidas de vários cantos do dito Império para figurarem como elementos desta exposição, que visava a educação dos portugueses da metrópole. Além disso,

"construiu-se um parque zoológico com animais exóticos, edificaram-se réplicas de monumentos ultramarinos, divulgou-se a gastronomia, enquanto centenas de expositores da metrópole e das colónias atestavam o dinamismo empresarial do Império" (Hemeroteca Municipal de Lisboa, 2014).

Os estudos antropométricos, que se especializaram em enfatizar as diferenças entre "raças", tinham nos anos 1930 e ainda nos anos 1940 o aval da elite política conservadora portuguesa, que repudiava a miscigenação (Castelo, 1998) e que só depois da Segunda Guerra Mundial se viu obrigada a reformular as suas posições. Deste modo, *Casa-Grande & Senzala* de Gilberto Freyre — que foi publicado em 1933, no Brasil — foi recebido com desconfiança pelos círculos políticos conservadores portugueses, na medida em que "a afirmação da mística nacional-imperial partia da 'superioridade da raça' cuja 'pureza' a leitura de Freyre punha em questão" (Cabaço, 2010:184). Só nos anos 1950 foi levada a cabo a construção discursiva que fez ascender o luso-tropicalismo de Freyre de teoria científica a ideologia política.

Voltando a 1934, ao observarmos as publicações em papel dedicadas à Primeira Exposição Colonial percebemos que foi dada uma grande atenção, sob o espírito do racismo científico, aos indígenas das Áfricas, mas nos filmes produzidos sobre a exposição essa atenção "científica" não é tão evidente. Além disso, a meu ver, mais do que incentivar a ida de portugueses da metrópole para as colónias — um dos objetivos do projeto — os filmes foram feitos em primeiro lugar para documentar perante os portugueses, mas também (ou sobretudo) ante os estrangeiros, que Portugal era um império desenvolvido, organizado, empreendedor e próspero.

De Vigo, na Galiza (Espanha) vieram jornalistas; houve visitantes estrangeiros ilustres, como o príncipe de Gales e o ministro das Colónias da Bélgica, Paul Tschoffen; ou ainda o director do jornal Le Temps, bem como outros jornalistas. No final, as estatísticas oficiosas vieram a contabilizar o movimento de entradas, entre meados de Junho e finais de Setembro, em cerca de um milhão e trezentos mil visitantes, número que serviu a propaganda da exposição no estrangeiro (Serra, 2016: 48).

As imagens em movimento servem para conferir realismo e perpetuar no tempo a ideia mote da exposição, expressa no mapa de Galvão, de que Portugal não é um país pequeno.

Os filmes sobre a Primeira Exposição Colonial Portuguesa, *Porto 1934* — presentes na coleção colonial da cinemateca portuguesa — testemunham

uma política do olhar fundada em relações de dominação abissais, com os seus tropos de raça, género e classe, que caracterizaram o colonialismo português, que fundaram uma parte considerável da identidade nacional portuguesa e que se reproduzem hoje numa colonialidade difusa, mas presente em todas as estruturas sociais.

CAMPO

Primeira Exposição Colonial Portuguesa (7'16") Aníbal Contreiras, 1934

O primeiro filme sobre a Primeira Exposição Colonial Portuguesa tem a duração de sete minutos e 16 segundos; foi feito por Aníbal Contreiras e é um filme promocional da Exposição. A imagem de uma legenda começa por nos dizer precisamente que em "junho vai realizar-se, por iniciativa do Movimento pró-colónias, sob o patrocínio do governo da república a Primeira Exposição Colonial Portuguesa — Porto 1934". As legendas serão sempre deixadas durante longos segundos, talvez para dar tempo ao povo de ler, uma vez que a literacia era muito baixa, ou então para fazer render a película, porque não havia muitas imagens e não eram fáceis de obter, como hoje.

Passam muito rapidamente — planos curtos — algumas referências a lugares diferentes do chamado Império e, depois da legenda "tendo sido escolhido o fulcro da zona mais populosa e de mais importância económica do país", o filme dispensa mais de um minuto a mostrar a cidade do Porto e a sua modernidade, alicerçada numa longa história e envolta na mais profunda beleza natural: o rio, a ponte, o comboio que é filmado em picado e em contrapicado, os monumentos antigos, mas também as modernas praças; uma urbanidade de facto europeia.

Depois, passa a legenda "velho palácio de cristal e seus jardins cheios de tradições" a que se seguem imagens do Palácio de Cristal em picado e depois uma vista a partir dos Jardins: casais a passear nos jardins, patos no lago, etc. A primeira imagem verdadeiramente surpreendente é a de um felino, dentro de uma jaula, que é acariciado por uma mulher. Esta imagem deve ter tido muito sucesso, porque Contreiras vai reutilizá-la no segundo filme que fez.

Finalmente, a legenda que nos interessa: "Nas margens do seu pitoresco lago serão instaladas aldeias de indígenas". Contudo, o que vemos são ainda imagens de portugueses brancos a usufruir do jardim e do lago, com os seus barquinhos a remos, disfrutando a suavidade da vida.

Por volta dos quatro minutos temos a primeira imagem de uma pessoa negra. Um plano aproximado

de peito, de uma rapariga, que tem um lenço, ou touca na cabeça e um vestido ou blusa aos quadrados sem mangas. A primeira coisa que a mulher faz assim que o seu olhar encontra a câmara é virar o rosto, sorrindo, talvez envergonhada. A mulher, rapariga ainda, vira-se mesmo de costas. Resiste.

Corte para uma imagem de um simulacro de casa africana, com telhado de colmo em que duas mulheres entram. Estão vestidas de branco ou de cor clara que no filme é branco. Corte para imagem de mulheres pilando e peneirando. Têm blusas claras e algumas têm saias de pano tradicional africano apenas, outras por cima dessas têm panos brancos como avental. Ao fundo do plano casas de colmo. Esta pequena sequência procura ser já um retrato da vida na aldeia. Nenhuma das mulheres olha para a câmara.

O que me retém o olhar é a falta de olhar das mulheres. Nunca saberei o que pensaram, o que sentiram, o que viveram, por mais que tente perceber o que aconteceu na época. Não há testemunhos registados das vozes delas e as fotografias e os filmes nunca me poderão dizer como se viam. No entanto, estas imagens não registam apenas a forma como os portugueses as quiseram representar, também me dizem um pouco sobre as formas como elas tentaram resistir a essas representações, a esse olhar.

Depois deste momento, de poucos segundos, passado nestes simulacros de aldeias africanas, uma nova legenda leva o filme de volta aos empreendimentos portugueses, publicitários à própria exposição. Arco dos Vice-Reis da Índia... E no final, "sobranceiro ao Douro, o Farol da Guia, de Macau, o primeiro que dominou os mares da China..." Imagem do farol, mais uma nova vista aérea do Porto e do Douro.

Uma nova legenda anuncia: "Todas as colónias participam da demonstração etnográfica...". De volta à aldeia africana, imagem de um grupo em que algumas pessoas batem palmas compassadamente, um homem percute um instrumento, um outro homem parece dançar ou comandar o coro, depois pessoas que tocam diferentes instrumentos tradicionais de percussão e de cordas e outras pessoas dançam.

Ainda na aldeia africana. Corte para imagem do que parece ser uma reunião ou assembleia, de pessoas maioritariamente vestidas de branco. Percebemos depois que são muçulmanos negros a rezar. Ao fundo do plano mulheres negras olham e conversam em pé. A oração destas pessoas é filmada — lembro que filmar, na altura, pressupunha uma parafernália extremamente invasiva — dizia que são filmados a rezar e que esse gesto é classificado como

uma demonstração etnográfica. Esta exposição tinha o objetivo de ser didática, mas os seus promotores, nas publicações da época, referem-se ao facto de o povo querer essencialmente divertir-se e ver os "pretos": "Muitos — possivelmente a maioria — vieram em ar de festa com o mesmo espírito alegre e descuidado com que vão ao arraial e ao teatro, aos touros e ao foot-ball. Diziam alguns: vamos ver os pretos" (Galvão, 1934).

Há um corte para imagem de coluna africana do exército — vieram para a Exposição 104 soldados landins de Moçambique, pertencentes à 5ª Companhia Indígena de Moçambique. Soldados fardados marcham. Os mais patenteados são brancos. Uma demonstração clara da capacidade portuguesa de treinar os "selvagens", que apropriadamente é seguida da legenda: "Reunindo-se tudo quanto possa afirmar a extensão, importância e efeitos da Acção Colonizadora Portuguesa".

O filme termina com a imagem do escudo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa, no Porto em junho 1934.

1ª Exposição Colonial Portuguesa no Porto (5'48")
Álvaro Antunes, 1934 (filme amador)

O segundo filme desta coleção é de Álvaro Antunes, um cineasta amador, que apresenta a *1ª Exposição Colonial Portuguesa no Porto*, durante cinco minutos e 48 segundos.

A primeira curiosidade é que as legendas deste filme não aparecem sobre fundo neutro. São sofisticadas. Vejamos: "Num momento feliz para todos os portugueses de Lei..." — sobre fundo fotográfico dos Jardins do Palácio. "Sugeriu-se a organização da primeira exposição colonial portuguesa" — o fundo é a fotografia de um soldado negro em frente ao "monumento aos portugueses de todas as raças mortos nas partes do mundo pela obra portuguesa de colonização". "Ela mostra-nos eloquentemente" — sobre um aspeto do monumento onde se pode ler "ao esforço colonizador" — "Quanto Portugal é grande quer em superfície quer em civilização" — sobre imagem de monumento de caravela quinhentista.

A ação abre com imagem do pelotão que já tínhamos visto no filme anterior, em frente ao Palácio. No entanto, depois desta imagem, toda a primeira parte do pequeno filme mostra a sumptuosidade dos Jardins, a elegância dos visitantes e o comboio instalado para os transportar. Uma imagem clara do elefante encimando o denominado Palácio das Colónias, em frente do qual se ergue o também celebre "obelisco"

— o Monumento ao Esforço Colonizador Português, da autoria de Ponce de Castro, um bloco de granito rematado com brasão de armas e sustentado por seis figuras alegóricas (mulher, missionário, militar, médico, colono, comerciante) que é claramente esculpido por forma a parecer constituído por vários fascios que unidos se fortalecem entre si, e à volta dos quais se agrupam representantes simbólicos do império colonial. Tempo ainda para mostrar pessoas em barcos motorizados no lago.

Vamos já quase nos quatro minutos quando aparece a legenda "As aldeias indígenas" sobre um fundo com as aldeias indígenas, que precede imagens filmadas de um ponto de vista externo a estes simulacros de aldeias.

Os planos são relativamente curtos e a passagem de uns outros é feita de forma abrupta, dando uma ideia de velocidade. Mais uma vez a primeira imagem de pessoas negras é de mulheres, neste caso, mulheres que passam. Em sentido contrário, passa também um rapaz e depois mais duas raparigas, uma das quais compõe o pano que a tapa e mostra o tronco desnudado. São mostrados alguns aspetos das aldeias entre os quais um camelo coberto com pano que diz "visitem o parque zoológico", acompanhado por um homem negro que parece ter como função tomar conta do animal. São estas as únicas imagens de pessoas negras no filme. Foram filmados pelo que eram, elementos da exposição. Objetos exóticos ao serviço da curiosidade científica ou do simples divertimento dos visitantes. No filme, o peito desnudado da jovem moça serve claramente de chamariz e também como documento da incivilidade daquelas gentes, ou como uma espécie de troféu do realizador amador. Nos filmes visados pela censura, não aparecem imagens de pessoas nuas.

Tempo ainda para uma imagem do mesmo felino que vimos no filme anterior. As grutas, "os monumentos aos portugueses mortos nos cinco continentes"; "Os tantos outros padrões de glória que atestam um passado imorredoiro". E o filme termina com a legenda: "Viva Portugal".

*Primeira Exposição Colonial Portuguesa
Porto 1934 (35'57")
Aníbal Contreiras, 1935*

O terceiro e último filme desta coleção, sobre a Primeira Exposição Colonial Portuguesa é de Aníbal Contreiras, tem 35'57"², foi filmado em 35 mm e — tal como o primeiro filme deste realizador — foi visado pela Direcção-Geral dos Serviços de Espectáculos. Naturalmente só eram nomeadas para as filmagens oficiais as pessoas da confiança do regime, mas isso não impedia os filmes de serem

inspeccionados pela censura, que tinha sido instituída em 1929, sendo que depois de 1932 os filmes passaram a ser inspeccionados pela Inspeção-Geral dos Espectáculos (IGE).

Este filme é um documentário do que foi a exposição e é mais articulado que os anteriores. O realizador consegue transmitir uma ideia de grande movimentação. Já quase não aparecem legendas. A narrativa faz-se através da imagem. Francisco Quintela é creditado pela tomada/captação de som, à qual não temos acesso. A fotografia foi feita por José César de Sá. Os créditos do filme aparecem sobre um fundo com desenhos de bailarinos/guerreiros africanos com gestos largos, troncos despidos e segurando escudos.

O filme começa do mesmo modo, mostrando a grandiosidade não só da exposição, mas sobretudo, através desta, do Império português. Uma das primeiras imagens é da já referida estátua do elefante que pontificava no telhado do Palácio das Colónias. Mostrada em contrapicado, a estátua representa um animal grandioso. Depois, imagens do público a entrar na exposição.

A primeira parte da obra acontece quase toda dentro do Palácio das Colónias, onde uma grande exposição dá a ver aspetos dos quotidianos coloniais, mas sobretudo o esforço colonizador — de educação e formação, de evangelização e de construção de obra. Aqui é particularmente evidente a construção da relação entre colonizador e colonizado, como uma relação entre educador/educando, civilizador/incivilizado, mestre/aprendiz, professor/analfabeto, cristão/gentio, que corresponde à relação entre brancos e negros.

Novamente imagens da rua, onde anoitece. O filme diz-nos, deste modo, que se poderia reservar um dia apenas para visitar o Palácio das Colónias. O novo dia começa e o comboio chega com novos visitantes que passeiam pelos jardins. Replica-se a importância de registar não só a exposição, mas também o seu público, o seu sucesso. Imagens de vários pormenores de monumentos, estátuas, etc. As alamedas cheias de gente. Entramos na zona dedicada ao oriente português. A mesma imagem da senhora que faz festas ao felino. Vistas aéreas e depois em contrapicado dos teleféricos. Imagem de vista exterior de aldeia africana. Muito detalhe dos teleféricos, cujas imagens se estendem ao longo de muitos segundos. Depois, o rio, os barcos, as bandeiras. Uma demonstração de populares com alfaías agrícolas, ancinhos, redes, ranchos folclóricos, etc. Das várias regiões do país, vieram participantes para um cortejo nacional de que esta parte do filme dá conta.

As 22' um dos poucos separadores-legenda do filme anuncia: "Os estandes e pavilhões mais

visitados". Imagens de várias empresas da época.

Por volta dos 23 minutos do filme, aparece a primeira pessoa negra — um homem trajado de forma ocidental sai da Casa das Camisas. É a única pessoa negra nas três obras que parece andar a ver a exposição e não a ser mostrado na exposição. Não sabemos se assim era. Logo de seguida, uma imagem em que um homem distribui lápis por crianças negras.

Novamente imagens de muitas empresas e marcas. O filme parece uma sucessão de anúncios publicitários. Como muito do que aqui vemos, algumas destas empresas ainda hoje existem.

Perto dos 24 minutos do filme, num grupo, um homem já senhor — provavelmente um empresário — "generoso", oferece um tecido a uma jovem negra, depois oferece também outro a um jovem negro. À volta pessoas brancas observam com uma curiosidade sorridente. A expressão da jovem negra é de uma frieza obediente. Não liga e não olha sequer para presente, nunca sorri, mantém-se impassível — o olhar no infinito, pose neutra. Depois, quase obedece, quase olhando para a pessoa que lhe deu o objeto. O rapaz quando recebe o tecido que lhe cabe aproveita o gesto de olhar para ele ficando de cabeça baixada — nunca olha para o homem que lhe oferece o presente.

Depois disto, a sucessão de anúncios publicitários continua. Aos 26'06" entra um grupo de jovens negros em cena, para logo desaparecer.

Novamente imagens de empresas e a publicidade a uma marca de balanças é feita colocando no prato da balança uma criança negra.

As imagens da generosidade lusa para com os africanos são repetidas. Aos 30'21", um outro homem fala com um negro vestido apenas da cintura para baixo, e mais uma vez oferece-lhe uma coisa, que ele aceita resignado. De novo, empresas e imagens de empresas.

Aos 30' 34" a encenação de um momento em que dois homens brancos mostram tecidos a três homens negros, desta vez vestidos, um deles de fato, que mostram estar interessados no material. Aos 30'42" as aldeias indígenas: primeiro e de novo vistas exteriores dos referidos simulacros. A caravela aparece colocada no espaço como que chegando à aldeia.

Na aldeia, a primeira imagem é de uma mulher jovem com uma criança ao colo. Ambas, mulher e criança estão tristes. A mulher está tapada, a criança está nua. A mulher fala com a criança. Nova imagem da nuca e costas da mulher, a criança olha séria para a câmara.

Depois, um plano particularmente violento. Pessoas negras sentadas em exposição. Do lado oposto, pessoas brancas, sentadas nas esplanadas, observam.

Corte para demonstrações de ordem e organização militar ou paramilitar. O filme acabará, claro, com vivas a Portugal.

CONTRACAMPO

Sublinho a forma como as mulheres reagem à câmara. Particularmente as mulheres. A única coisa que sabemos destas mulheres é a forma como se posicionaram frente à câmara. Não podemos falar por elas, nem podemos ter a ilusão de que elas podem falar através de nós. Como escreveu Carla Fernandes (2021), reformulando a tese de Gayatri Spivak, as subalternizadas não podem recordar. Mas podemos constatar que nas imagens que lhes são dedicadas, as mulheres negras ou dão as costas à câmara, ou distanciam-se através do olhar. Numa situação em que estão completamente desprovidas de poder, elas optam por resistir silenciosamente, apenas aparentando obediência a quem não as vê como pessoas. O corpo das mulheres subalternizadas expressa todos os indizíveis decretados pelo poder; a questão é: pode a branquitude escutar?

No terceiro filme, todas as imagens entre portugueses e africanos são caracterizadas pela dádiva dos portugueses aos africanos. Apesar da escravatura, do saque, da mortandade, a imagem que o colonizador construiu de si próprio foi de generosidade. A mensagem que se procurou, desde sempre, transmitir e que está presente nos filmes é a de que os portugueses estavam em África apenas para dar aos africanos. Nunca foram a África buscar, tirar, roubar nada. Apenas dar: a fé, a instrução, a civilização e até pequenos presentes, como se vê ao longo deste último filme. Como bem explicaram os fundadores da teoria pós-colonial, esta é uma característica impossível do discurso colonial que procura num primeiro tempo disfarçar o extrativismo para mais tarde colocar o explorado, colonizado e desumanizado no lugar de perigoso, ladrão e abusador. Nestes filmes, não se vê sequer nenhum benefício direto provindo das colónias a não ser, claro, se soubermos que o ouro usado no fabrico de algumas joias apresentadas tinha origem nos territórios coloniais e que as empresas aqui representadas exportavam os seus produtos para os territórios africanos do império onde, por lei, não era permitido desenvolver indústrias que rivalisassem com as da metrópole.

Colocado lado a lado com as outras atrações da exposição — animais exóticos, objetos produzidos pelo empreendedorismo luso, etc. — o corpo negro é objetificado e essencializado. As imagens espelham o acontecimento que a exposição foi, sobretudo a esse nível; pessoas arrancadas aos seus países

e contextos e colocadas num recinto de exposição, como exemplos (exemplares) de um Outro africano. Cada um destes indivíduos representa na exposição o conjunto da sua raça e da sua cultura. Ainda hoje assim são percebidas as pessoas negras, em Portugal, sejam imigrantes, turistas ou portuguesas. No corpo da mulher negra — como moldável aos desejos e ambições dos portugueses brancos — (re)inscreve-se, nesta altura, um trauma interseccional.

Segundo Maria do Carmo Piçarra (2015), este é um cinema sem olhar (cinematográfico), acrescento que do ponto de vista ideológico é, pelo contrário, um cinema com um olhar bem definido. Durante o Estado Novo, cito Patrícia Ferraz Matos: "o filme é um meio privilegiado de construção da percepção do real. Neste contexto, serve para concretizar o desejo de registar o que se vê, mas também o que se quer dar a ver" (2006: 96). E o que se queria dar a ver era um Portugal pluricontinental, que não era um país pequeno, tal como testemunhava o mapa de Galvão, pela sobreposição dos mapas das colónias ao da Europa. Os filmes portugueses produzidos durante o Estado Novo são tão importantes pelo que procuram ocultar, como pelo que mostram, na medida em que "como tudo o que foi produzido durante este período os filmes contêm uma forte carga ideológica" (2006: 96).

Pensar sobre estes filmes permite-me compreender de onde vinham as ideias de grandeza das pessoas da aldeia onde cresci. Imaginada de cima para baixo — como explicou Benedict Anderson (2008) — a nação portuguesa foi grande e gloriosa. Essa construção claro, ignora toda a miséria em que vivia a maior parte da população e projeta-se como uma grande civilização face a um Outro africano selvagem (ou educado pelos portugueses) que — pelo menos num primeiro tempo — eu e o meu pai representámos na aldeia onde cresci.

1. Sobre os filmes coloniais portugueses ver Maria do Carmo Piçarra, *Azuis Ultramarinos*, 2015, Edições 70 e Joana Pimentel, *A coleção colonial da Cinemateca*, 2002, Edições da Cinemateca.
2. A duração total do filme é de 70', estando disponível apenas o excerto de 35'57".

Referências

- Acto Colonial (1930), disponível em: dre.pt/application/dir/pdfgratis/1930/07/15600.pdf.
- Anderson, B. (2008). *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. Lisboa: Companhia das Letras.
- Baptista, M. M. (2013). *The Works of Sísifo : Memories and Identities of the Portuguese in Africa according to Fiction Films of the Twentieth Century*. CECS — Publicações/eBooks, 146–158.
- Cabaço, J. L. (2010). *Moçambique, Identidades, Colonialismo e Libertação*. Maputo: Marimbiqwe.
- Castelo, C. (1998). "O modo português de estar no Mundo", *o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933–1961)*. Porto: Edições Afrontamento.
- Fernandes, C. (2021). "Pode o/a subalternizado/a recordar? — uma análise das recordações de Fernanda do Vale", *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº54, pp. 31–46.
- Freyre, G. (1998). *Casa-Grande & Senzala. Formação de família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Editora Record. (Obra originalmente publicada em 1933).
- Galvão, H. (1934). "Ante-relatório do I certame colonial", *Orgão oficial da Exposição Colonial*, nº18.
- Hemeroteca Municipal de Lisboa. (2014). "Exposição Colonial Portuguesa, Porto 1942". *Dossier Digital*. hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/exposicaocolonial/exposicaocolonial.htm
- Matos, P. F. (2006). *As Côres do Império: Representações Raciais No Império Colonial Português*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Pereira, A. C. (2019). *Alteridade e Identidade na ficção cinematográfica em Portugal e em Moçambique*. Dissertação de Doutoramento, Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Piçarra, M. C. (2015). *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- Raimundo, O. (2015). *António Ferro, o inventor do salazarismo*. Lisboa: D. Quixote.
- Serra, F. (2016). "Visões do Império: a 1ª Exposição Colonial Portuguesa de 1934 e alguns dos seus álbuns", *Revista Brasileira de História da Mídia*, v.5, n.1, pp. 45–84. ISSN 2238-5126

ATLAS I

Workshop e percurso para os Jardins com InterStruct Collective



Diversas técnicas visuais foram usadas durante a Primeira Exposição Colonial Portuguesa para salientar as diferenças entre as culturas expostas — entre elas, as técnicas fotográficas e os dispositivos de exibição —, para promover ficções estereotipadas, hierarquias culturais e símbolos de poder que contrastavam, por um lado, modernidade e civilização, e por outro, as sociedades ditas “primitivas” e “exóticas”. O primeiro workshop *Atlas*, conduzido pelo InterStruct Collective, foi constituído por um percurso crítico e exercícios fotográficos nos Jardins do Palácio, terminando com uma atividade prática e de debate no Auditório da Biblioteca Municipal Almeida Garrett. Utilizando a prática da paralaxe (alteração aparente da realidade mediante a posição do observador), foi proposto às pessoas participantes refletir sobre as seguintes questões: Quem está atrás da câmara? Que posição tomamos? Qual é o nosso lugar de fala?

15 maio 2021, Jardins do Palácio e Palco do auditório da BMAG
Orientado por Desirée Desmarattes, Miguel F. e Vijay Patel

Objeto proveniente da Primeira Exposição Colonial Portuguesa, representando um elemento de um conjunto musical, apresentado durante o workshop Atlas I, conduzido pelo InterStruct Collective



Momento II

Colonialismo, Capitalismo e Religião

Em *Colonialismo, Capitalismo e Religião* evoca-se a relação entre o poder político, económico e ideológico, explorando temas como as relações materiais e de produção, a política colonial extrativa, a escravatura, o trabalho forçado e o estatuto do indigenato.

Conferência com Cristina Roldão



Cristina Roldão apresentou a conferência "Resistir à Exposição: o olhar da imprensa negra sobre os 'zoos humanos' coloniais", formulada a partir de pesquisa coletiva que se encontra a decorrer sobre uma geração historicamente silenciada de ativistas, organizações e publicações negras que, durante a primeira metade do século XX, construíram a partir de Lisboa a resistência ao colonialismo português.

27 maio 2021, Auditório da BMAG | Moderação de Melissa Rodrigues

Resistir à Exposição: o olhar da imprensa negra sobre os “zoos humanos” coloniais

Cristina Roldão

O presente texto nasce de uma comunicação realizada no âmbito do programa *Um Elefante no Palácio de Cristal* (2021), onde durante vários dias pensadores de diferentes origens disciplinares discutiram o legado da Primeira Exposição Colonial Portuguesa no Porto (1934). Nessa comunicação procurava-se preencher com perguntas, mais do que com respostas, uma lacuna que era por demais saliente: o que teriam pensado e como se haviam posicionado as organizações políticas negras em Portugal face às exposições coloniais e seus “zoos humanos”? Este texto procura responder a essa pergunta, embora ainda num registo exploratório.

Apesar de já não serem poucas as análises críticas sobre as exposições coloniais, as vozes e as configurações históricas e sociopolíticas negras que aqui se procura analisar estão aí praticamente omissas, funcionando mais como “objeto” de discussão, meio e motor de ignição do que como protagonistas na história destas exposições. Mesmo que conflitual, o diálogo contemporâneo sobre as exposições coloniais tem-se centrado nas vozes e protagonistas brancos — coloniais e pós-coloniais. As pessoas e organizações negras, assim como as suas escolas de pensamento, de então e de agora, não são convocadas para a construção desse conhecimento.

Uma das faces mais violentas dessa branquitude tem passado pela reexposição copiosa das fotografias dessas exposições coloniais, com a justificação de que as pessoas e instituições (brancas) precisam de “re-ver” para “re-conhecer” a violência do império. Embora o motivo apresentado seja pertinente, interessa questionar, como se faz na carta aberta do coletivo afrofeminista *Cases Rebelles Les corps épuisés du spectacle colonial* (2018): qual é o potencial de transformação dessa reexposição numa cultura visual saturada de imagens de corpos negros violentados? Quais os riscos de realimentação do voyeurismo colonial e sexista que se pretende, justamente, criticar? Que ética científica é aquela que passa por cima dos direitos de imagem dessas pessoas e que não anonimiza os seus rostos nem os seus corpos? Não haverá alternativa à “reexposição” do “zoo”?

Procura-se neste texto, exatamente, analisar a perspetiva negra sobre as exposições coloniais e como então se configurou a sua contranarrativa. Em 1934, ano da exposição colonial do Porto, a imprensa negra que, durante mais de vinte

anos, em plena era republicana, mas também do Renascimento do Harlem e do movimento *New Negro*, havia sido a face pública de uma intensa mobilização política, em Lisboa, em torno da defesa dos direitos das populações negras em Portugal e nos territórios colonizados parecia ter-se esfumado. Na génese desse desaparecimento estará, com certeza, a violenta repressão da Ditadura Militar e a implantação do Estado Novo. Embora não tenhamos registo das suas impressões sobre as exposições coloniais do Porto (1934) ou de Lisboa (1940), pode-se fazer, como aqui se propõe, conjecturas a partir do que escreveram sobre exposições análogas, como a Grande Exposição Industrial Portuguesa (Lisboa, 1932) ou a Exposição Colonial de Paris (1931).

O movimento negro lisboeta das primeiras décadas do século XX: um breve retrato

O movimento negro lisboeta das primeiras décadas do século XX está profundamente silenciado na história portuguesa, abordado o mais das vezes apenas enquanto configuração política africana, movimento nativista e, portanto, não-português. Mário Pinto de Andrade, pioneiro na pesquisa sobre esta geração de ativistas e organizações negras, apelidou-a de “protonacionalista” (Andrade 1997), designação que dialoga com o contexto histórico e sociopolítico em que se encontrava, designadamente os movimentos de libertação nacionais. Outros — como aqui se propõe —, também marcados pelo seu contexto histórico e sociopolítico, mas sem deixar de seguir as pisadas de Mário Pinto de Andrade, têm desenvolvido um ângulo de análise que olha essa geração pioneira a partir da questão racial, reconstruindo aí as “origens do movimento negro” português e, por essa via, convocando-a a interpelar o (anti)racismo na sociedade portuguesa contemporânea (Roldão 2019; Varela e Pereira 2019 e 2020; Roldão, Varela e Pereira 2021).

Como demonstram Andrade (1997) e Varela e Pereira (2020), o movimento negro das primeiras décadas do século XX surge no seio das contradições da Primeira República: uma promessa de maior igualdade e liberdade de expressão permitiu o surgimento de inúmeras organizações políticas, tais como aquelas que estiveram na origem da imprensa negra que aqui é analisada; a perpetuação da morte e do saque nos territórios africanos com as Campanhas de Ocupação que se seguiram à Conferência de Berlim no final do século XIX, e a manutenção das desigualdades étnico-raciais, desde logo o trabalho forçado. O projeto republicano de progresso e elevação nacional — pilares da sua demarcação face à monarquia —

tinha como custo a violenta exploração dos povos e territórios africanos.

Mas não só a política dos poderes hegemónicos explica a emergência desse movimento em Lisboa. No plano do internacionalismo negro, na aurora do século XX diferentes lideranças, organizações e ações políticas negras davam corpo à luta contra a continuidade da escravização racial que havia sido abolida, mas que permanecia agora reconfigurada em África e na diáspora. Esta mobilização será amplamente abordada na imprensa negra portuguesa, logo no seu primeiro jornal — *O Negro: Órgão dos Estudantes Negros* (1911)¹ (Roldão, Varela e Pereira 2021).

Cerca de dez anos antes da Grande Exposição Industrial Portuguesa em Lisboa (1932) e da Primeira Exposição Colonial Portuguesa no Porto (1934), ativistas e organizações negras em Lisboa participariam no II Congresso Pan-africano (1921) e, dois anos depois, Lisboa acolheria W. E. B. Du Bois e a 2ª sessão do III Congresso Pan-africano (1923). A imprensa negra portuguesa acompanhava o contexto afro-americano que, entre o final do século XIX e início do século XX, havia sido marcado por figuras como Booker T. Washington, W. E. B. Du Bois e a National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), assim como, mais tarde, Marcus Garvey e a Universal Negro Improvement Association (UNIA). O contexto afro-francês, em que se destacava Blaise Diagne, e afro-brasileiro, com a chamada Revolta da Chibata (1910) conduzida pelo “almirante negro” João Cândido e a fundação da Frente Negra Brasileira (1932), foram também alvo da atenção da imprensa negra de Lisboa.

Criada em Lisboa em 1912, a Junta de Defesa dos Direitos de África será pioneira na congregação e representação, em Portugal, das diferentes organizações negras nos territórios colonizados, tendo como um dos seus instrumentos o jornal *A Voz de África* (1912–1913). A Junta viverá uma cisão interna que originará duas fações. A Liga Africana (1920) e o seu jornal *Correio de África* (1921–1924) — liderados por José de Magalhães, médico negro prestigiado que foi deputado por São Tomé e Príncipe na Assembleia Nacional, e por Nicolau Santos Pinto, um empresário negro abastado — eram conhecidos pela sua proximidade à linha de W. E. B. Du Bois e Blaise Diagne. O Partido Nacional Africano (1921) que, entre outros jornais, retomou *A Voz de África* (1927–1930), era mais próximo da linha política de Marcus Garvey e será dirigido por João de Castro, jornalista negro pertencente a uma família da pequena-burguesia santomense. O Partido Nacional Africano terá no seu interior a Liga das Mulheres Africanas (1929), que contará

com a presença de ativistas como Georgina Ribas e outras que dirigiram o Grémio “Ké-Aflikana” (1929) (Roldão 2019).

Formada por uma pequena-burguesia negra, sobretudo santomense, escolarizada, mestiça e muitas vezes não-residente nos territórios africanos, esta geração nem sempre conseguiu superar as contradições do patriotismo e do assimilacionismo coloniais. Apesar de escreverem ampla e criticamente sobre o trabalho forçado em São Tomé e Príncipe, em momentos-chave de disputa com o Estado, nem a Liga Africana nem o Partido Nacional Africano reconheceram o carácter escravocrata da produção de cacau nas roças santomenses. Terá aqui pesado o risco que uma denúncia deste teor, em instâncias do Estado ou supranacionais, poderia colocar na relação de forças entre Portugal e outras potências coloniais. Outra possível razão remete para o facto de, em parte, a origem do património desta pequena burguesia negra metropolitana ser, direta ou indiretamente, o trabalho compelido. Será a geração negra seguinte — da qual o próprio Mário Pinto de Andrade fazia parte, num outro contexto nacional e internacional, mobilizada a partir de espaços como a Casa dos Estudantes do Império, o Centro de Estudos Africanos e o Clube Marítimo Africano — que irá organizar a mais importante ofensiva ao colonialismo português (Mata 2015; Zau 2005).

Entre 1926 e 1932, período da ditadura militar, a imprensa negra irá manter-se no ativo, mesmo cerceada pela censura, acabando por desaparecer no ano de implantação do Estado Novo (1933). Em 1931, ainda se tentará um esforço coletivo para reunir as diferentes fações do movimento negro em torno do que chamaram Movimento Nacionalista Africano. Nesta última fase, destacam-se jornalistas negros como Viana de Almeida e Mário Domingues, este último reconhecido pelo seu envolvimento no jornal anarco-sindicalista *A Batalha*, onde se evidenciou como voz pioneira na defesa da independência dos territórios colonizados. Os últimos títulos de imprensa desta geração serão *A Mocidade Africana* (1930–1932), o *África Magazine* (1932) e o *África* (1931 e 1932–1933) e será, sobretudo, a partir destes periódicos que podemos conhecer o olhar da imprensa negra de então sobre os “zoos humanos” das exposições coloniais.

A contranarrativa da imprensa negra à Grande Exposição Industrial Portuguesa

Em junho de 1932, o jornal *África* anuncia a Grande Exposição Industrial Portuguesa que se

iria realizar em setembro no Parque Eduardo VII e que, pela primeira vez, teria um pavilhão referente às atividades industriais nas "colónias"². Num outro número desse jornal diz-se que "colonos e indígenas concorrem unidos" para estar na exposição e que os últimos — "à semelhança das pequenas indústrias caseiras da metrópole [...] têm também as suas revelações artísticas"³. Aí informa-se que haverá na exposição, na parte exterior, uma "aldeia indígena". Durante o dia, artesãos negros demonstrariam a maestria dos seus ofícios e, à noite, exibiriam "as suas danças características, esses emocionantes batuques [...] um número inédito para a maioria, cheio de cor e exotismo, que serviu na Exposição Colonial de Paris para atrativo, dos melhores, entre os variadíssimos processos de divulgação e distração a que se recorreu".

Este aparente otimismo inicial, talvez cínico, do jornal *África* sobre as potencialidades do formato "aldeia indígena", dará lugar a uma crítica contundente em vários números subsequentes. As vozes das autoridades coloniais pouca ou nenhuma expressão terão nesses artigos, privilegiando-se entrevistas aos quatro régulos de origem fula e mandinga presentes — Bonco Sanhá, Bram-Dj'Ame Baldé, Demba Danejo e Samba lussufo Baldé — e ao príncipe Abdul Baldé. A comitiva, que fora colocada na designada "Aldeia Nova de Sam Corlá" (em continuidade com o nome do regulado de onde provinham na Guiné-Bissau), era composta por 39 pessoas⁴ — 14 mulheres e 25 homens, entre eles vários artesãos, músicos, dançarinos e dançarinas⁵. É a partir das suas vozes e das dos ativistas negros na metrópole que os repórteres irão compor uma contranarrativa sobre a exposição, o colonialismo e o racismo na sociedade portuguesa.

No jornal *África* conta-se que, à chegada ao cais lisboeta, terão ouvido da boca de um marítimo branco "Estamos servidos: mais uma carga de carne negra" e que, já no decorrer do evento, terão sido apedrejados "com o intuito de os ver sair furibundos"⁶. Os repórteres do *África* sublinharão o facto de alguns jornalistas portugueses tenderem a deturpar as palavras dos representantes guineenses dando "curso a mentirolos prejudiciais ao prestígio da sua grei"⁷. Talvez aí se referissem também ao especial gosto dos jornalistas portugueses em inferiorizá-los, ridicularizando a par e passo o seu fraco domínio do português e fazendo insinuações sobre a sua intimidade. Por exemplo, sobre o príncipe Abdul Baldé, a quem o título chega a ser colocado entre parêntesis ou a ser designado como "príncipe de palhota", dirão que este era muito cortejado por

mulheres brancas e que era um homem "insinuante e conversador", convidado para casa de pessoas abastadas nas imediações do Parque (Matos 2006).

Na coluna "P.B.X." do jornal *África* ficciona-se, em jeito de paródia, uma conversa telefónica entre o príncipe Abdul Baldé e um jornalista português que insiste em perguntas vexatórias, mas sempre dribladas pelo sarcasmo subtil do primeiro⁸. Numa tirada crítica, a personagem do príncipe diz que na "aldeia" estão expostos como se fossem "produtos da indústria nacional". Num outro artigo, dão-nos conta da curiosidade "impertinente", "doentia e bárbara dos mirones" lisboetas, que "olham tudo, tudo vasculham e espreitam"⁹. Chegou a ser necessária intervenção policial para que a "aldeia" não fosse invadida, num evento que tinha diariamente milhares de visitantes. Ao invés de uma recepção a uma comitiva diplomática de representação dos povos da Guiné-Bissau, a exposição industrial colocava os guineenses num circo do bizarro, num "zoo humano"¹⁰. O príncipe Abdul Baldé deixará registada a sua "insatisfação completa" com o modo como ele e os restantes guineenses haviam sido tratados¹¹.

Parte da violência da referida curiosidade dirigia-se às mulheres negras. Não temos registo de como foram tratadas na exposição de 1932, mas é possível imaginar pelo que, dois anos depois, se passaria na exposição colonial no Porto. Das inúmeras tentativas de assédio e abuso sexual que deverão ter ocorrido — diz-se que "à noite, os jardins do Palácio eram palco de comportamentos indecorosos por parte de alguns visitantes" (Martins 2014, 291) —, veio apenas a público, como não podia deixar de ser, o caso de um visitante negro, que terá tentado beijar uma mulher balanta — a quem designaram Rosinha — acabando por ser a única condenação em meses de abuso e assédio (Vargaftig 2014). A violência do assédio e abuso sexual constantes e ostensivos era acicatada por um poderoso aparato de propaganda que, através da exposição *in loco* de fotografias e filmagens dos corpos desnudados de mulheres negras, havia criado a metáfora perfeita de um império que se queria "objeto de desejo" (Vicente 2013). Contrariando o objetivo de demonstração da capacidade de assimilação da "missão civilizadora portuguesa", as exposições mostravam não só encenações da (pretendida) domesticidade das mulheres negras, como urdiam uma correlação erótica entre o corpo da mulher negra e os territórios colonizados.

Ainda no que diz respeito às questões de género, o jornal *África* não deixará de abordar o que se passava nas "colónias" a partir das entrevistas aos régulos na exposição industrial.

Num artigo de crítica feroz, explicam como encarregados do arrolamento e cobrança do imposto de palhota fomentavam a "prostituição" das mulheres negras¹². Ao invés de o cobrarem por agregado doméstico, cobravam-no "à cabeça", forçando assim as mulheres não-casadas a procurar parceiros e relacionamentos que lhes dessem acesso a meios para pagar o imposto.

O aldeamento da exposição industrial de Lisboa foi construído pela própria comitiva guineense sob orientação dos régulos. Refere-se o facto de ter havido tentativas de os explorarem, colocando-os a executar trabalhos que não estavam acordados¹³. Dois anos depois, na exposição colonial do Porto, uma carta assinada pelos elementos de origem bijagó¹⁴ reclamava por escrito o facto de, ao contrário dos participantes de outros territórios, os guineenses voltarem ao seu território de origem "sem roupa e sem dinheiro" e que "se não fosse o povo nem malas havíamos de trazer". "Voltamos sem nada e temos que pagar imposto". "Deixámos a lavoura por causa da exposição e não deram-nos nada absolutamente". A resistência da comitiva guineense ficará particularmente visível neste aspeto, deixando um lastro que nos chega até hoje. Os membros de diferentes grupos étnicos (bijagós, balantas, mandingas e manjacos), num total de 44 pessoas (das quais parecem estar ausentes os régulos), denunciam conjuntamente, num processo judicial, as autoridades da exposição. Declaram que, entre todos os grupos exibidos na exposição, eles teriam sido quem mais trabalhou e não foram pagos, apesar de lhes ter sido dito "que no dia do embarque receberiam remunerações"¹⁵. Para além da construção das suas habitações, das habitações de outras "colónias" e daquelas previstas para os soldados provenientes de Moçambique e Macau nos quatro meses anteriores à abertura do evento, das performances durante o dia no recinto da exposição, eram obrigados a exhibir-se nos teatros e cinemas duas vezes por noite. "Que além da alimentação e duas mantas a cada um deles, nada mais receberam em recompensa dos muitos trabalhos por eles prestados". Independentemente de estarem na metrópole ou nos territórios colonizados e dos respetivos quadros legais serem distintos, mantinha-se o elo entre corpo negro e trabalho forçado.

Na cobertura da exposição industrial de 1932, o jornal *África* refere ainda a miséria dos aposentados em que, homens e mulheres, eram colocados, a dormir debaixo de um "alpendre desagasalhado" que era um local "de recolha de carroças", na rua, numa "promiscuidade pasmosa" com o chão frio e húmido¹⁶. O jornal chega a designar a "aldeia

indígena" de "sanzala dos guineenses" para sublinhar os laivos escravocratas da exposição. Os régulos apenas haviam escapado a tais acomodações porque reclamaram e acabaram por ser colocados numa residência na Av. António Augusto Aguiar. Sabemos que, dois anos depois, na exposição colonial do Porto, o tratamento seria semelhante. Duas das pessoas do grupo guineense morreram e várias precisaram de cuidados de saúde durante e já depois da exposição. Na exposição colonial de 1940, "todas as crianças nascidas na exposição parecem ter falecido" (Matos 2006, 225). Note-se que para saírem do recinto era necessário obterem autorização e estarem acompanhados. A capacidade de resistência dos africanos e de aproveitamento das brechas desse controlo ficaram aí também particularmente ilustradas com os dois batizados, casamento e desfile que organizaram no decorrer da exposição colonial de 1940, sem conhecimento das autoridades coloniais. Estas só viriam a saber destes eventos a posteriori, através dos jornais (Matos 2006, 226).

Das entrevistas e visitas realizadas, os jornalistas negros depreendem que entre os régulos persistia uma vontade de recuperar a autodeterminação perdida, que podiam ter "almas de vencidos, mas não convencidos"¹⁷. Além do mais, realçam: "Notamos em todos eles uma nostalgia profunda que talvez tanto pode ser pela sua querida Guiné distante, ou pelo antigo poderio destruído a ferro e fogo [...] tivemos a impressão de que tínhamos à nossa frente cinco águias que não podem voar porque lhes cortaram as asas". Ao contrário da pompa da recepção que "50 chefes sudaneses" haviam tido, apesar de tudo, no Eliseu, pelo presidente Doumer, durante a exposição colonial de Paris¹⁸, os régulos guineenses e a sua comitiva haviam sido visitados no aldeamento pelo Presidente da República e pelo Ministro das Colónias, e não recebidos com honras de Estado nas instalações da República. No final de quase dois meses de exposição e de seis meses de estadia, o poder político metropolitano promoveu um ato simbólico de condecoração dos régulos, com a presença do Presidente da República¹⁹.

A crítica ao imaginário inferiorizante das exposições coloniais e a construção de contranarrativas a esse imaginário, que a imprensa negra de então vai empreender a propósito da exposição industrial, não eram coisas novas. Um artigo de 1932 do *África Magazine* — prévio à exposição industrial — tece aquilo que parece ser um elogio à exposição colonial de Paris (1931) mas é, na verdade, uma crítica profunda aos europeus e às suas classificações raciais²⁰. Congratula-se com a exposição, com algum sarcasmo, por colocar

ao “alcance dos chamados povos civilizados, ignorantes das raças e povos mais longínquos” a cultura e o engenho dos últimos. Evocando e discorrendo sobre o espetáculo que a companhia de teatro malgaxe havia apresentado na exposição de Paris, que consideravam uma companhia de negros “civilizados”, aproveitam para dizer que as exposições não necessitam de “apelar unicamente para a cor local ou ao selvajismo” e de evocar “banquetes de carne humana” e “lutas sangrentas”. Embora a imprensa negra de Lisboa não a mencione, uma contra-exposição — *La verité aux colonies* — decorria simultaneamente à exposição colonial francesa. Um grupo de surrealistas, comunistas e intelectuais procurava desocultar as violências do colonialismo, desconstruir o mito da missão civilizadora e reconhecer o valor artístico da arte africana (Matos 2006, 174).

Já em 1900, W. E. B. Du Bois e outros afro-americanos, como Booker T. Washington, haviam conseguido realizar a *American Negro Exhibit* na capital francesa, exatamente no quadro da Exposição Universal de Paris. Meio milhar de fotografias e centenas de obras de autoria afro-americanas, uma listagem de inúmeras patentes de invenções negras e vários gráficos de análise sociológica sobre as desigualdades étnico-raciais procuravam contrariar a imagem dominante da comunidade negra na América e no resto do mundo, desde logo, na própria Exposição Universal de Paris (Bruce 2012). Esse foi um marco na contranarrativa das representações dos negros e negras e deve ser entendido como parte do movimento de *Harlem Renaissance*, também designado *New Negro Movement*.

Embora nem sempre conseguindo ultrapassar os enviesamentos de classe, o nacionalismo imperial e o ideário assimilacionista civilizatório, a imprensa negra portuguesa construirá uma contranarrativa que interessa conhecer. Se é verdade que em alguns dos jornais negros de Lisboa, sobretudo no *África Magazine*, se exibiam fotografias de tipo etnográfico no estilo utilizado nas exposições coloniais, o que prevalece nessa imprensa — nas fotografias e textos — é a imagem da família pequeno-burguesa negra, na metrópole e nos espaços coloniais. Para além dessa, têm destaque a figura do e da intelectual-ativista nacional (como João de Castro, José de Magalhães e Georgina Ribas) e internacional (W. E. B. Du Bois, Marcus Garvey e Blaise Diagne, por exemplo) e, por fim, a figura da “estrela negra” — as e os *entertainers* dos espetáculos de variedades e cabarés que o *Harlem Renaissance*, o movimento *New Negro*, haviam criado.

Os artigos que se referem às “estrelas negras”

surgem, sobretudo a partir dos anos 1930, pela pena de Mário Domingues e no *África Magazine*. O expoente máximo da “black star” é Josephine Baker²¹, mas encontramos outras referências²². Essa figura estava presente não só na imprensa negra de então, mas também nos teatros de Lisboa, por onde já haviam passado várias companhias em que os artistas negros e a arte negra eram o centro. É o caso da companhia Ba-ta-clan, com os seus “nus artísticos” (1926) e com a dupla negra Maud e Forest (1927)²³, da revista *Black Follies* da Companhia de Dança de Louis Douglas (1928)²⁴, o grupo de Harry Fleming (1930) ou a Companhia Mulata Brasileira (1932)²⁵. As pistas de dança e as orquestras dos famosos clubes noturnos lisboetas — Palace, Majestic, Bristol Club, Maxim’s (Silva 2003) — sorviam o foxtrot e o charleston, realidade imortalizada no romance de Mário Domingues *O Preto de Charleston* (1930)²⁶. Ao mesmo tempo que o Estado Novo procurava, de diferentes formas, e desde logo com as exposições coloniais, subjugar as negras e negros à categoria de primitivos, o “Atlântico Negro” produzia e fazia circular imagens de si — entre si e para lá de si — que rompiam com esse imaginário, não só por reação à política de subalternização, mas criando algo absolutamente novo, que se constituía como uma contracultura da “modernidade” (Gilroy 1993).

1. Entre 1911 e 1933, Lisboa será o palco de vários jornais negros, designadamente: *O Negro* (1911); *A Voz de África* (1912–1913 e 1927–1930); *Tribuna de África* (1913 e 1931–1932); *O Eco de África* (1914–1915); *Portugal Novo* (1915); *A Nova Pátria* (1916–1918); *O Protesto Indígena* (1921); *Correio de África* (1921–1923 e 1924); *A Mocidade Africana* (1930–1932); *África Magazine* (1932); e *África* (1931 e 1932–1933). O último número do *África* é de 1934, mas nessa altura parece já ter sido cooptado por instituições ligadas à ditadura e não era liderado pelo Movimento Nacionalista Africano, apesar da permanência de João de Castro.
2. *África* 7, 1932, p. 1.
3. *África* 12, 1932, p. 2.
4. Existem incongruências entre documentos quanto ao número de pessoas desta comitiva.
5. *Indústria Portuguesa* 56, 1932, em Matos (2006).
6. *África* 21, 1932.
7. *África* 20, 1932.
8. *África* 26, 10.11.1932.
9. *África* 20, 29.09.1932.
10. A exposição colonial de grupos humanos racializados, os “zoos humanos”, remonta a meados do século XIX e perdurará até meados do século XX na Europa e em Portugal, nas chamadas “exposições coloniais”, mas também em espetáculos, feiras, jardins zoológicos e botânicos (Matos 2006). Com essas exposições procurava-se dar a conhecer e legitimar os impérios coloniais,

- fosse pela reprodução ritualística de um hierarquização étnico-racial entre colonizadores e colonizados, garantindo à população branca um "Outro" relativamente ao qual se podia sentir superior; fosse pelos supostos benefícios civilizacionais para os povos e territórios africanos, imprimindo uma justificação benévola para as visíveis violências coloniais; fosse pelo potencial da exploração desses recursos e pessoas na marcha do progresso. As chamadas "aldeias indígenas", que muitas destas exposições coloniais construíram como atrações centrais, correspondem a encenações, simulacros vivos do imaginário colonial sobre os povos e territórios africanos.
11. *África* 22, 13.10.1932.
 12. *África* 25, 03.11.1932.
 13. *África* 20, 29.09.1932.
 14. Carta dos Bijagós (indígenas de etnia bijagó enviados à Primeira Exposição Colonial Portuguesa) dirigida à Direção dos Serviços e Negócios Indígenas (9 de novembro de 1934). Fonte: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa, Bissau/Casa Comum — Fundação Mário Soares. Disponível em <http://casacomum.org/c/visualizador?pasta=10428.221.002> (acesso a 23.03.2022).
 15. Auto de declarações/processo de justiça indígena da Direção dos Serviços e Negócios Indígenas relativo a queixas, por parte da comitiva guineense que esteve em representação da Guiné na Primeira Exposição Colonial Portuguesa do Porto, acerca da forma como foram tratados (19 de novembro de 1934). Fonte: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa, Bissau/Casa Comum — Fundação Mário Soares. Disponível em <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=10428.220#13> (acesso a 07.11.2022).
 16. *África* 20, 29.09.1932.
 17. *Ibid.*
 18. *África* 23, 20.10.1932.
 19. *África*, n.º 25, 03/11/1932
 20. *África Magazine* 1, 1932, pp. 46–48.
 21. *Ibid.*, p. 27.
 22. "Bailarinas Negras", *África Magazine* 3, 1932, p. 19; "Porque pode Destinguir", *ibid.*, p. 18; "Nina a talentosa 'star' negra", *Mocidade Africana* 13, 1931, p. 1; Mário Domingues, "Uma grande atriz e uma formosa alma", *ABC*, 22.12.1927.
 23. Ver José-Augusto França, *Os anos vinte em Portugal*, Lisboa: Editorial Presença, 1992, p. 104.
 24. *Ilustração* 50, 16.01.1928, p. 14.
 25. *Tribuna de África* 6, 1931, p. 3.
 26. Mário Domingues, *O Preto de Charleston*, Lisboa: Editora Guimarães, 1930.
- Bibliografia**
- Andrade, Mário Pinto de.** 1997. *Origens do Nacionalismo Africano: Continuidade e ruptura nos movimentos unitários emergentes da luta contra a dominação colonial portuguesa 1911–1961*. Lisboa: Dom Quixote.
- Bruce, Marcus.** 2012. "The New Negro in Paris: Booker T. Washington, The New Negro and the Paris Exposition of 1900". In Trica Keaton, T. Denean Sharpley-Whiting, Tyler Stovall (eds.). *Black France/France Noir: The History and Politics of Blackness*. Durham, NC: Duke University Press: 207–219.
- Cases Rebelles.** 2018. "Les corps épuisés du spectacle colonial". Setembro de 2018. Disponível em: <https://www.cases-rebelles.org/les-corps-epuises-du-spectacle-colonial/> (acesso a 07.11.2022).
- França, José-Augusto.** 1992. *Os anos vinte em Portugal*, Lisboa: Editorial Presença.
- Gilroy, Paul.** 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Londres: Verso.
- Martins, Leonor Pires.** 2014. *Um Império de Papel: Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875–1940)*. Lisboa: Edições 70.
- Mata, Inocência.** 2015. A Casa dos Estudantes do Império e o lugar da literatura na consciencialização política. Lisboa: UCCLA.
- Matos, Patrícia Ferraz de.** 2006. *As "Côres" do Império: Representações Raciais no "Império Colonial Português"*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Roldão, Cristina.** 2019. "Feminismo negro em Portugal: falta contar-nos". *Público*, 18.01.2019.
- Roldão, Cristina, Pedro Varela e José Pereira.** 2021. *Jornal O Negro — Edição Comemorativa do 110º aniversário*. Lisboa: Falas Africanas.
- Silva, Manuel Deniz.** 2003. "Os Sons de África nos primeiros anos do Estado Novo: entre o exotismo e 'vocação imperial'". *Revista Portuguesa de Musicologia* 13: 113–143.
- Varela, Pedro e José Pereira.** 2019. "As origens do movimento negro e da luta antirracista em Portugal no século XX: a geração de 1911-1933", portal BUALA, 8 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/mukanda/as-origens-do-movimento-negro-e-da-luta-antirracista-em-portugal-no-seculo-xx-a-geracao-de-1> (acesso a 03.12.2022).
- Varela, Pedro e José Pereira.** 2020. "As origens do movimento negro em Portugal (1911–1933): uma geração pan-africanista e antirracista". *Revista de História* 179: 1–36.
- Vargaftig, Nadia.** 2014. "Para ver, para vender: o papel da imagem fotográfica nas exposições coloniais portuguesas (1929–1940)". In Filipa Lowndes Vicente (org.), *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português (1860–1960)*. Lisboa: Edições 70: 343–352.
- Vicente, Filipa Lowndes.** 2013. "'Rosita' e o Império como objecto de desejo". *Ípsilon, Público*, 25.08.2013.
- Zau, Filipe.** 2005. *Marítimos Africanos e um Clube com História*. Lisboa: Universitária Editora.

Workshop com Dori Nigro



A partir da mitologia afro-brasileira, o workshop de Dori Nigro criou um espaço de reflexão/ação em torno da história colonial, do passado e do presente, convocando narrativas de desumanização, ancestralidade e resistência para imaginar o (afro)futuro. Um barco de madeira artesanal foi utilizado como símbolo mediador, de forma a desconstruir a ideologia dos "descobrimientos" e criar, coletivamente, um Ebó.

Esta oferenda, que atua como reparação simbólica, foi lançada ao mar e sementes de flores Chagas (*Tropaeolum Majus*) foram entregues às pessoas que participaram como um estímulo de continuidade, para o cultivo de um futuro diferente.

28 maio 2021, Escola EB 2/3 de Gomes Teixeira



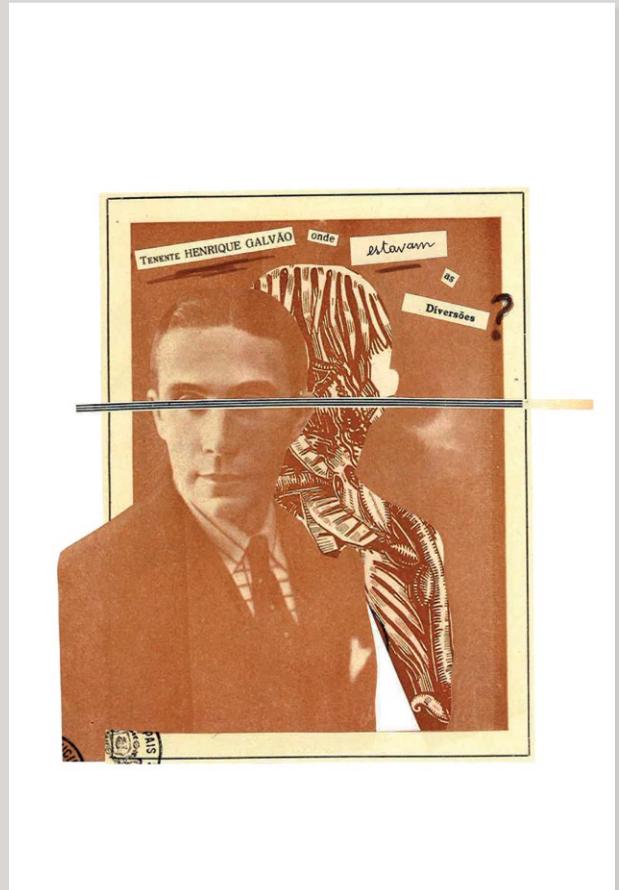
Barco de madeira artesanal utilizado como objeto mediador no workshop conduzido por Dori Nigro na Escola EB 2/3 de Gomes Teixeira

Workshop com Inês Borges



Os materiais gráficos desenvolvidos no âmbito da Primeira Exposição Colonial Portuguesa serviram de mote para Inês Borges discutir o problema da ausência de representação de pessoas negras na área do design gráfico. Procurando suscitar uma reflexão sobre narrativas diversificadas e de inclusão, neste workshop foram apresentadas imagens de cartazes, *flyers* e de arte urbana dos últimos 50 anos, criadas em contexto ativista, apelando ao questionamento das normas de repressão estabelecidas na época. Foram desenvolvidos exercícios a partir de fotografias reencenadas, justapostas com imagens de arquivo e grafismos que as apagavam ou as evidenciavam. Foi ainda proposta a simulação com fotomontagens criadas em objetos de *merchandising* com uma atitude de crítica e até de sarcasmo — uma linguagem que, segundo Inês Borges, não é de todo alheia ao design gráfico, considerando as estruturas de poder ou opressão.

28 maio 2021, ESE — IPP Escola Superior de Educação



Exemplos de trabalhos de composição gráfica realizados por estudantes da Escola Superior de Educação, do Instituto Politécnico do Porto, no âmbito do workshop conduzido por Inês Borges

Sessão de cinema *Fantasma do Império*, de Ariel de Bigault



O filme *Fantasma do Império* de Ariel de Bigault explora o imaginário colonial no cinema português desde o início do século XX, ao longo de 100 anos. As imagens e narrativas que sustentam o enredo imperialista contrapõem-se filmes e olhares de cineastas de várias gerações, assim como pontos de vista de pesquisadores/as e testemunhas. Desvendam-se ficções e mitos, máscaras da violenta dominação colonial, que ainda hoje assombram as memórias. A dinâmica de contrastes entre as imagens e as atitudes revela interrogações muito atuais.

28 maio 2021, Auditório da BMAG | *Fantasma do Império*, de Ariel de Bigault,
2020, Portugal/França, 112' | Moderação de Alexandra Balona



ATLAS II

Workshop e percurso para os Jardins com InterStruct Collective



Investimentos económicos e ideologias religiosas foram usados para apoiar o chamado “esforço colonial”. Textos, cartazes, ilustrações e imagens foram ferramentas importantes, usadas especialmente na publicidade e divulgação do evento para criar uma literacia visual e instigar ideias imperialistas. O segundo workshop *Atlas*, conduzido pelo InterStruct Collective, foi constituído por um percurso crítico nos Jardins do Palácio, terminando com uma atividade prática e de debate no Auditório da Biblioteca Municipal Almeida Garrett. A poesia visual e a fotomontagem foram os pontos de partida para as pessoas participantes explorarem e subverterem documentos e fotografias, problematizando os legados ideológicos da exposição a partir da seguinte questão: que subjetividades e narrativas contra-hegemónicas podem ser criadas através da desconstrução e da reapropriação de materiais de arquivo?

29 maio 2021, Jardins do Palácio e Palco do auditório da BMAG
Orientado por Bruno Bontempo, Desirée Desmarattes, Natasha Bulha Costa e Vijay Patel

Um dos momentos do percurso pelos Jardins do Palácio, durante a realização do workshop *Atlas II*, conduzido pelo InterStruct Collective



Momento III

Encenação do Império Colonial

Em *Encenação do Império Colonial* realiza-se uma análise histórico-política desta e de outras exposições coloniais e das suas reminiscências na memória e no espaço urbano atuais.

Conferência com Patrícia Ferraz de Matos



Nesta conferência, intitulada "Primeira Exposição Colonial Portuguesa (Porto, 1934) e desafios no presente", Patrícia Ferraz de Matos propôs uma análise crítica, histórica e política da Primeira Exposição Colonial Portuguesa, inserindo-a nos contextos nacional e internacional, discutindo os seus vestígios e reminiscências na memória coletiva e no espaço urbano atuais.

17 junho 2021, Auditório da BMAG | Moderação de Alexandra Balona

Primeira Exposição Colonial Portuguesa (Porto, 1934) e desafios no presente

Patrícia Ferraz de Matos

NOTA INTRODUTÓRIA

A exposição colonial realizada no Porto em 1934, designada oficialmente como Primeira Exposição Colonial Portuguesa, não foi a primeira em que Portugal participou, ou que organizou, na qual o elemento colonial esteve presente. Desde o século XIX, iniciativas similares integraram um movimento no qual participaram vários países do Atlântico Norte, ou com eles relacionados. Portugal participou em exposições no estrangeiro e organizou exposições no país. São exemplo disso: Paris (1855, 1867 e 1879), Londres (1862), Viena (1873), Filadélfia (1876), Amsterdão (1883), Porto (1861 e 1865), Lisboa (1863 e 1882), Coimbra (1869 e 1884) e Guimarães (1884). A primeira exposição internacional em Portugal ocorreu no Porto (1865), inaugurando o Palácio de Cristal. Das exposições realizadas em Portugal, destacam-se ainda: a Exposição Insular e Colonial Portuguesa (1894) no Palácio de Cristal do Porto; a Exposição Universal Internacional e Colonial de Lisboa (1897), a propósito do quarto centenário da chegada à Índia (do desfile integrado nas comemorações fizeram parte representantes dos vátuas); e a Exposição Colonial de Algodão, Borracha, Cacao e Café (1906) organizada pela Sociedade de Geografia de Lisboa. Nela, Portugal deu a conhecer produtos, metropolitanos e coloniais, mapas e gráficos. O país pretendia mostrar-se como potência, cujo império podia ser economicamente útil, surgindo os portugueses como representantes da civilização ocidental, do cristianismo e da ciência¹.

Depois da Primeira Guerra Mundial, Portugal recebe críticas relativamente à política africana. Em resposta, o governo português optou pela descentralização, criando o regime dos altos-comissários (1920) com vista a uma melhor política de ocupação e desenvolvimento das colónias. Mas após a divulgação do relatório de Ross (1925), elaborado por incumbência da Sociedade das Nações, é revelado que existia trabalho forçado nas colónias portuguesas e o país é novamente criticado. A censura internacional aumenta e as exposições de temática colonial eram consideradas atentados morais. Nesse contexto, surgiu um reforço da imagem de Portugal enquanto país colonial, utilizando-se as exposições como modos de legitimar o colonialismo, evidenciando-se a ideia darwinista/spenciariana do poder do mais forte sobre o mais fraco, salvaguardando-se que o objetivo da dominação era a elevação dos povos colonizados e o cumprimento de uma missão humanitária.

Portugal participa em outras exposições: Feira Internacional de Bruxelas (1924); Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas (Paris, 1925); Exposição Colonial Inter-Aliada de Paris (1925); Exposição Ibero-Americana de Sevilha (1929); e Exposição Internacional Colonial, Marítima e de Arte Flamenga em Antuérpia (1930). Esta última destacou as conquistas da Bélgica em África, incluiu representações coloniais da França, Holanda, Inglaterra, Itália e Portugal e incluiu representantes dos povos colonizados, que ficaram confinados em aldeias construídas para o efeito.

Em 1931 Portugal participa na Exposição Colonial Internacional de Paris. Além dos pavilhões franceses, estiveram presentes representações da Bélgica, Dinamarca, Estados Unidos da América, Itália, Holanda e Portugal. Esta exposição teve uma delegação da Guiné, que incluiu uma piroga dirigida por guineenses que transportavam visitantes no lago Daumesnil, e um grupo de 12 landins (de Moçambique) para fazer a guarda dos pavilhões e participar em festas desportivas.

Quando ocorre a Exposição Industrial de Lisboa, por iniciativa da Associação Industrial Portuguesa e com a colaboração da Agência Geral das Colónias, em 1932, o diretor desta, tenente-coronel Júlio Garcez de Lencastre, propôs organizar uma “aldeia indígena” no Parque Eduardo VII, entre outubro e dezembro². Dos 39 guineenses, quatro eram régulos e os outros vieram acompanhá-los ou desempenhar tarefas — artesanais, industriais ou folclóricas. Ainda em 1932, o Ministério das Colónias organiza as Feiras de Amostras de Luanda e de Lourenço Marques, através de Henrique Galvão, e em maio decorre uma exposição sobre a Guiné na Sociedade de Geografia de Lisboa.

Como se constata, não foi com o Estado Novo que Portugal começou a participar e a organizar exposições, mas durante esse período esses eventos foram apoiados pelo regime através de organismos como o Secretariado de Propaganda Nacional (1933–1945), depois Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (1945–1968). Por exemplo, na Exposição Universal de Bruxelas (1935), na Exposição Universal de Paris (1937) e na Exposição Universal de Nova Iorque (1939), Portugal aproveitou para propagandear a política do regime.

Embora as exposições possam ser definidas como industriais ou coloniais, todas tiveram elementos de ambas as áreas. Por exemplo, a Exposição Industrial de Lisboa (1932) não foi apenas industrial — nela participaram guineenses que constituíram um dos atrativos principais. E a exposição de 1934 no Porto não foi apenas colonial, mas também uma obra do regime e com a participação de empresários do Norte, seus patrocinadores.

A EXPOSIÇÃO

A chamada Primeira Exposição Colonial Portuguesa realizou-se no Porto, entre 16 de junho e 30 de setembro de 1934, no Palácio de Cristal (inspirado no Palácio de Cristal de Londres e designado na ocasião como Palácio das Colónias) e encerrou com o Cortejo Colonial. Foi uma iniciativa do Movimento Pró-Colónias, organizado em 1930, que pretendeu realizar um evento semelhante ao de Paris (1931). A sede do Movimento Pró-Colónias situava-se na Associação Comercial do Porto, que apoiou o evento, assim como a Associação Industrial do Porto.

A Invicta era então um importante centro empresarial e económico, palco de várias trocas de mercadorias com as colónias. Assim, apesar de a exposição ter aberto a 16 de junho, foi feita na véspera uma sessão solene no Palácio da Bolsa, reforçando a ligação do evento com algumas das principais entidades que o apoiaram. Era também no Porto, e no Norte em geral, que havia o maior volume de emigração que tinha como destino o Brasil e que se pretendia reencastrar para as então colónias.

A ideia de uma exposição colonial não era nova no meio português. No Congresso Colonial (1901) já tinha surgido o interesse por uma exposição desse teor e, em 1934, a organização beneficiou das participações anteriores em eventos semelhantes.

O Palácio das Colónias foi o principal espaço da exposição (onde se realizaram várias exposições desde 1865)³, mas a mostra reuniu ainda mais de quatrocentos pavilhões, montados em cinco meses, e beneficiou dos recintos dos Jardins do Palácio de Cristal. Órgão oficial da exposição, a Agência Geral das Colónias editou cartazes, guias, brochuras, folhetos e postais. Foram também emitidos selos e realizados filmes. O seu diretor-técnico foi Henrique Galvão. O Presidente da Comissão Executiva foi Júlio Garcez de Lencastre, então Agente-Geral das Colónias. E o Presidente da Comissão Organizadora foi António de Oliveira Calém (presidente da Associação Comercial do Porto). Paralelamente, realizou-se um congresso.

A exposição foi visitada por mais de um milhão de pessoas, entre as quais 5.000 militares, 85.000 operários e 12.000 estudantes; fretaram-se 1.300 comboios (5 mil passageiros em 21 comboios), 5.000 camionetas e 2.000 camiões, e os sindicatos, unidades militares, liceus, universidades e a própria Igreja organizaram excursões a preços reduzidos. Entre os estrangeiros ilustres que a visitaram estiveram o Príncipe de Gales, o ministro das Colónias da Bélgica (Paul Tchoffen), o diretor do jornal *Le Temps* e jornalistas estrangeiros.

A exposição foi divulgada pela revista *Ultramar* – *Órgão Oficial da I Exposição Colonial* (dirigida

por Henrique Galvão, publicada entre fevereiro e outubro) e a empresa Comércio do Porto concebeu um jornal privativo da exposição intitulado *Comércio do Porto – Colonial* (entre junho e setembro foram publicados e distribuídos gratuitamente 59 volumes). A exposição foi ainda publicitada, através dos seus patrocinadores, em catálogos e brochuras.

O cartaz da exposição, intitulado “Portugal não é um país pequeno”, de Henrique Galvão, procurava demonstrar que a superfície do “império português” era maior do que a da Europa. Ou seja, comparava-se este “império” com outros países europeus, alguns maiores que Portugal, sem considerar os territórios coloniais que estes pudessem ter. Nesta concepção, o “império português” incluía, sem distinção, a metrópole e os domínios ultramarinos, realidades então concebidas como uma unidade.

A exposição era constituída por uma secção oficial, uma particular e outra de atrações e diversões, distribuídas pelo Palácio das Colónias, jardins e rua entre o Palácio e o Quartel do Batalhão de Metralhadoras. Os espaços de diversão eram o Parque Zoológico (com exemplares da fauna africana, dos quais se destacavam um leão — o “Sofala” — e um macaco — o “Chico” — que aí permaneceram, nas suas respetivas jaulas, durante vários anos e na década de 1980 ainda podiam ser visitados), o Luna Parque, o “comboio colonial”, o Teatro, o cabo aéreo, o Cinema, a Livraria Colonial e os chamados “espetáculos gentílicos” (executados pelas pessoas recrutadas para vir das colónias).

Dentro do Palácio, fazendo parte da secção oficial, havia representações que procuravam exemplificar a atuação colonizadora portuguesa. O grupo de “Assistência Espiritual” destacou a “ação das missões religiosas” (católicas) — desde a catequese à assistência médica e educação profissional, através de cinco grupos de manequins, mapas e fotografias; um dos grupos incluía a representação de uma missionária a ensinar uma menina africana a coser à máquina. No grupo “Medicina e Higiene” (responsabilidade do Instituto de Antropologia da Faculdade de Ciências e do Instituto de Anatomia da Faculdade de Medicina, ambos da Universidade do Porto) apresentaram-se réplicas de cabeças de africanos e asiáticos feitas a partir de moldes e crânios (de Angola, Moçambique e Timor). Desse conjunto fez parte um dos chefes dos ranes da revolta de Satary em 1915, que foi derrotado. A exibição do molde do seu crânio era também uma forma de mostrar o domínio sobre as populações colonizadas. Ainda neste grupo foi representado um acampamento de combate à doença do sono. Do grupo “Etnografia” fazia parte o Pavilhão Etnográfico com uma coleção de objetos, os pavilhões de São Tomé e Príncipe, Índia e Macau

e as chamadas "aldeias gentílicas" com naturais de Angola, Moçambique e Guiné.

O processo de recrutamento começa em 1933 quando o ministro das Colónias, Armindo Monteiro, escreve a governadores das colónias solicitando a vinda de pessoas para a exposição. Os acordos variaram: algumas foram pagas, outras não. Macau foi representado pela Rua de Macau e pelo Pavilhão de Macau destinado a Casa de Chá, onde tocava a orquestra de músicos chineses. A representação da Índia tinha uma réplica do Arco dos Vice-Reis de Goa e um templo hindu com "bailadeiras", artífices, encantadores de serpentes (que vieram da Índia inglesa e não falavam português) e um feiticeiro que falava inglês e compreendia um pouco de francês. Para a representação de Moçambique vieram cinco famílias de landins e uma orquestra de marimbas. Tanto a companhia de landins como a banda da companhia indígena de Angola representavam a tropa africana e integraram uma parada em Lisboa. De Cabo Verde terão vindo quatro pares de dançarinos e um quinteto musical, assim como elementos para exposições folclóricas e coreográficas. De Timor compareceram duas famílias, num total de nove elementos. A comitiva era encabeçada pelo coronel de segunda linha, chefe de suco, Dom Aleixo Corte Real e um conjunto de pessoas, cuja maioria lhe era relacionada.

O grupo dos guineenses, o primeiro a chegar a Lisboa, a 7 de maio, era composto por 18 homens bijagós, 24 balantas, mandingas e fulas, dos quais 14 mulheres e 20 homens, cinco artífices, o régulo Mamadu Sissé (chefe de guerra, segundo tenente), a mulher, dois filhos, um dos quais Abdulai Sissé (referido como intérprete) e dois criados. O grupo foi seguido pelos fotógrafos da Casa Alvão (que teve o exclusivo de fotografar o evento) desde a sua chegada. As mulheres vinham com vestidos leves e lenços na cabeça. Os homens envergavam fato e gravata ou optavam pelo *bubu* muçulmano. Contudo, na exposição a indumentária alterou-se, ou foi tirada, e os corpos aparecem em tronco nu, em poses rígidas, algumas recordando os postais eróticos do início do século XX. Augusto, pequeno guineense (bijagós), foi considerado a mascote da exposição.

Dois guineenses jovens receberam particular atenção: Rosinha e Inês (ambas do grupo balanta – da Guiné). Foi dado destaque a Rosinha no álbum de Alvão e na imprensa. Contudo, no álbum de Alvão a pose de Rosinha é mais sóbria e na imprensa os seus braços aparecem levantados amiúde, o que evocava os seus seios, dando uma carga sensual e mesmo erótica às imagens. A exposição foi ainda pretexto para organizar um concurso para eleger a Rainha das Colónias. Durante uma semana o *Jornal de Notícias* publicou as imagens das

concorrentes, descrevendo-as como "corpos de ébano" ou "Vénus negras". O presidente do júri foi Henrique Galvão, tendo ganho a filha do soba Quipungo, de Angola, uma jovem de 15 anos, apelidada de "Virgem do Quipungo", pois foi a aplaudida por mais tempo. Rosinha e outra jovem ficaram como damas de honor. Rosinha figurou em várias páginas de jornais e inspirou ilustrações.

Os participantes na exposição estiveram presentes em outros eventos: nos chamados Dias das Colónias, nos quais se realizaram conferências; em festas populares e culturais; em manifestações de exaltação do espírito colonial, como o cortejo colonial; em festas desportivas, como o Primeiro Concurso Internacional de Tiro entre nações coloniais; em provas desportivas; e no Dia da Aviação e em demonstrações de ginástica e exercícios militares pelos soldados moçambicanos.

Além de expostos, os representantes das colónias foram fixados em imagens, por exemplo, no álbum de Domingos Alvão (com 101 clichés fotográficos) onde existe um contraste entre imagens que exibem modernidade e progresso e outras que mostram o caráter rústico das colónias. Alvão estava habituado a fotografar os chamados "tipos e costumes" no país e temáticas rurais com um certo naturalismo. Essas fotografias, hoje à guarda do Centro Português de Fotografia, foram publicadas no *Notícias Ilustrado* e nas revistas *Civilização e Ilustração*. As fotografias da Casa Alvão são amiúde encenadas, representando a suposta vivência quotidiana. Na maioria, as pessoas envergavam trajes e ornamentos diferenciadores; a procura de identificação de tipos essencializados reflete-se ainda em legendas como "tipo da Índia" ou "tipo moçambicano". As pessoas que vieram para a exposição foram também fotografadas no Instituto de Antropologia da Universidade do Porto e algumas dessas imagens foram integradas nos Trabalhos do 1º Congresso Nacional de Antropologia Colonial.

Henrique Galvão convidou retratistas e artistas conservadores, como Eduardo Malta (1900–1967), que elaborou um álbum comemorativo (com tradução para francês), prefaciado por Galvão, e uma coleção de postais que tinha como intuito representar os grupos presentes na mostra. Houve quem comentasse o facto de Eduardo Malta estar habituado a retratar as senhoras da alta sociedade portuguesa e espanhola (pintou o general Primo de Rivera, ditador espanhol, e sua família, por exemplo) e neste evento estava a pintar africanas (cujo estatuto era considerado inferior ao das mulheres da Europa). Os retratos de Eduardo Malta fizeram parte de postais e imagens que circularam em outras exposições, como a Exposição Universal de Paris (1937) e a Exposição do Mundo Português (1940).

Sobre a exposição foram realizados dois documentários, ambos por Aníbal Contreiras. O documentário 1.º, *Exposição Colonial Portuguesa – Porto 1934* (1935), com imagens do Porto, de Portugal e da zona do Palácio de Cristal, teve por objetivo anunciar a exibição. O documentário *Moçambique, Ritmos Guerreiros em Cantos e Danças* (1934) tem várias imagens do evento. Contudo, apesar do caráter colonial da exposição, o tempo dedicado aos representantes das colónias é menor do que o dedicado à população da metrópole, sendo dada mais ênfase aos pavilhões e aos grupos folclóricos de Portugal.

O CONGRESSO

O Primeiro Congresso Nacional de Antropologia Colonial decorreu no Porto, entre 22 e 26 de setembro. Foi uma iniciativa da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia (SPA), contou com a organização desta e o apoio da direção da Exposição. Também durante a Exposição Colonial Internacional de Paris (1931) decorreu um congresso de antropologia, mas não se centrou nas populações colonizadas como este. O congresso português (1934) vem procurar mostrar que havia no país um olhar científico, atento às populações das colónias, sob os aspetos biológicos, étnicos e sociais, já que tal seria útil para elaborar um plano “de organização e aproveitamento das colónias”⁴.

O congresso foi dividido em três secções: 1ª “Antropologia Física; Biologia Étnica; Cruzamentos; Grupos Sanguíneos”; 2ª “Etnologia; Folclore; Linguística; Psicologia; Sociologia; Religiões”; e 3ª “Pré-História e Arqueologia; Geografia Humana; Migrações; Demografia; Criminologia e Aclimação”. Mendes Correia, antropólogo e arqueólogo, coorganizador deste evento, refere que no caso da exposição de Paris (1931) os colegas franceses não foram autorizados a estudar nem um “indígena”, mas no Porto foi possível “estudar exaustivamente mais de 300”⁵. Segundo os organizadores, a vinda de pessoas tornou possível que o Instituto de Antropologia da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto beneficiasse deste “material humano” durante alguns meses. Estes indivíduos foram considerados representativos dos elementos humanos do local de origem e a partir deles fizeram-se generalizações relativamente a grupos maiores. Assim, as suas atividades expositivas (com tudo o que isso implicou) não se circunscreveram à exposição.

Algumas comunicações foram elaboradas a partir das observações feitas a algumas dessas pessoas que se deslocaram para esta mostra:

79 guineenses, 40 angolanos, 139 moçambicanos, 4 bosquímanos e vários indivíduos de Timor, Macau e Índia. Mas o seu conteúdo denuncia o que amiúde se estava a procurar averiguar, como acontece em dois trabalhos de Alfredo Ataíde, um sobre “Tempos de reação”, que utiliza um medidor de reação a estímulos, e outro sobre “Ergografia”, para analisar a “capacidade de trabalho individual e da fadiga”; ou seja, muitos destes estudos pretendiam averiguar quais os grupos mais adequados para os trabalhos físicos de exigência superior.

Neste projeto colonialista, encontram-se contudo diferentes perspetivas, desde as mais autoritárias até às que apelavam ao fim do “império”, embora a censura ao que era tornado público fosse apertada. O poder colonizador era afirmado através do domínio dos territórios de além-mar, assim como das pessoas que neles viviam, e este era exercido também a partir da divulgação de saberes sobre esses espaços e seus habitantes⁶. Em algumas comunicações podemos encontrar já um certo discurso luso-tropicalista. Não se tratava, porém, de reconhecer igualdade entre mundos diferentes (colonizadores e colonizados), mas de destacar que essa relação podia ser, até certo ponto, harmoniosa, o que contudo se revelou uma falácia.

CORTEJO COLONIAL

As festividades da exposição encerraram a 30 de setembro com o Cortejo Colonial. Estruturado em quatro secções (“histórica”, “política”, “económica” e “moral e espiritual”), os carros alegóricos (e a encenação de episódios das descobertas e da colonização) desfilaram da Foz ao Palácio de Cristal.

A secção histórica integrava figuras relacionadas com a história de Portugal: “Os cavaleiros de Ceuta”; “O carro de Gil Eanes”; “O carro alegórico das Descobertas”; os “Capitães da conquista da Índia”; os “Bandeirantes do Brasil”; a “Tropa colonial do século XVIII” e os “Funantes, aviados e pombeiros”, representando os comerciantes que contactaram com as populações africanas. Na “secção política” desfilaram: a “Bandeira do Império”; representações dos antigos combatentes coloniais, dos velhos colonos e dos residentes nas colónias; crianças (entendidas como os “colonizadores de amanhã”); o “Carro alegórico de Cabo Verde”; o da Guiné, com o régulo mandinga Mamadu Sissé, participante na exposição e que figura em várias fotografias e postais, ladeado por guineenses; o de São Tomé e Príncipe, acompanhado por habitantes de Cabo Verde por ser uma das colónias que lhe fornecia pessoas para trabalhar; o carro de Angola,

referido como sendo acompanhado por “guerreiros negros” e não representações, como se se tratasse de *autênticos* guerreiros ou deles descendentes; os carros de Moçambique e dos territórios de Manica e Sofala (Companhia de Moçambique) — um representava o poderio dos vátuas (através de duas grandes cabeças, mas ao mesmo tempo a derrocada do seu império, exaltando a *pacificação* de Moçambique e a figura de Mouzinho de Albuquerque) e outro representava um território em “adiantado estado de civilização” sobre as ruínas do Império Vátua; o carro da Índia transportava a reprodução de um templo indiano e de uma caravela de ouro; o de Macau tinha um pagode chinês e quatro dragões; e o de Timor ostentava a natureza acidentada do território e o “tipo de habitação timorense” a partir de motivos decorativos como plantas de café e búfalos⁷.

Na secção económica surgiam: “A fauna e os transportes” (os exemplares da fauna africana eram símbolos por excelência do exótico e os transportes típicos de África incluíam o camelo, o boi, o cavalo, o burro, o carro boer [puxado por dez juntas de bois], o palanquim e o carro Ford); os carros alegóricos do comércio, indústria e agricultura. Por fim, na “secção moral e espiritual” desfilaram seis grupos: o “carro alegórico das Missões Católicas”; o das irmãs das Missões Religiosas; o das “bandeiras portuguesas” desde o século XV; o de “Propaganda Colonial” organizado pelo jornal *O Século*; a “Representação da Marinha de Guerra”; a “Representação do Exército metropolitano”; e o grupo da “tropa negra” em homenagem “aos serviços prestados na ocupação militar das colónias”⁸.

BALANÇO FINAL

A vinda de pessoas de África, Índia, Macau e Timor suscitou grande curiosidade. Os africanos, designados por “pretos” em várias publicações, constituíram uma das maiores atrações, senão mesmo a maior. Mas esse interesse não era porque ali fossem transmitidos grandes conhecimentos sobre eles, mas porque carregavam um exotismo ao qual os habitantes da metrópole não estavam habituados (muitos deles estavam nus, não compreendiam o português ou não eram católicos).

Todos os representantes dos então territórios ultramarinos eram considerados portugueses nos materiais que circulavam sobre a exposição. Porém, além das diferentes classificações utilizadas para os designar, o facto de uns serem pagos para participar e outros não, sugere um tratamento diferenciado. Por outro lado, não era a diversidade etnológica que se procurava evidenciar, mas o facto de

pertencerem a um todo sob a soberania portuguesa. Contudo, este evento (exposição, congresso e cortejo) permitiu perceber que as pessoas, apesar de tratadas uniformemente como “indígenas”, eram diferentes entre si e foram colocadas em patamares civilizacionais distintos, pela sua maneira de estar, indumentária, nível social, demonstrações culturais e de trabalho⁹. Curiosamente, não era o domínio do português, que não era generalizado, que constituía um critério para esta hierarquização.

É clara a tensão que emana deste tipo de eventos. O caso do grupo dos timorenses é paradigmático a esse nível. Dele fez parte um régulo, ou chefe de suco, e um tenente-coronel, ou seja, foram famílias escolhidas por influência do então Agente-Geral das Colónias (que viveu em Timor). O modo de tratamento dos timorenses foi diferenciado relativamente aos africanos, por exemplo, e o tempo de filmagem que lhes é dedicado num dos documentários realizado durante a exposição destaca-se face aos demais. A imprensa descreve-os como tendo um porte com uma certa imponência. Quando o presidente Carmona visitou a exposição foi recebido pelos timorenses, nas aldeias indígenas encenadas, e Adriano Corte Real (filho de Dom Aleixo) leu, em português, um discurso que reforçava a imagem de Portugal enquanto potência colonizadora¹⁰. Paradoxalmente, enquanto nas vitrines do Palácio das Colónias os timorenses são representados como derrotados (através dos seus crânios), este grupo representa-os como aliados dos portugueses.

DESAFIOS ATUAIS

Refletir sobre a exposição de 1934 traz desafios para pensar sobre o passado colonial, mas também os seus resquícios, inclusivamente no espaço público. É o que acontece com o Monumento ao Esforço Colonizador Português (1934–35) criado para a exposição de 1934 (pelo alferes de cavalaria Alberto Ponce de Castro e pelo escultor José Sousa Caldas), hoje instalado na zona da Foz, na chamada Praça do Império. Em estilo Art Déco, o monumento é constituído por um conjunto de paralelepípedos encastrados. No topo tem um obelisco com as armas de Portugal e na base a representação das seis figuras a quem se considerava dever-se o esforço colonizador — a mulher, o militar, o missionário, o comerciante, o agricultor e o médico. À frente de cada uma das figuras foi colocado um símbolo que as representa. Assim, o militar tem uma espada, o missionário uma cruz, o comerciante um caduceu (elemento associado ao comércio, mas também à negociação), o agricultor uma espiga, o médico uma serpente

e a mulher tem os seus seios, sugerindo não uma atividade em que se destaque, mas o seu papel enquanto reprodutora (mãe e cuidadora da pátria).

Na exposição de 1934, o monumento foi colocado à entrada do Palácio de Cristal; no final, ainda em 1934, o monumento, que terá sido realizado em estafe (gesso e estopa) foi desmontado. Dado o seu valor modernista, foi assinado um contrato com Sousa Caldas para que fosse reproduzido em granito, o que aconteceu em 1935. Foi aliás junto a ele que se celebraram as comemorações da Restauração (da nacionalidade portuguesa) a 1 de dezembro de 1935 no Palácio de Cristal. Em 1943 começaram os pedidos para deslocar o monumento; este veio a ser desmontado no início da década de 1950; e em 1984 foi finalmente reerguido na referida Praça do Império. Mas a sua existência no espaço público continua envolvida em polémica. O monumento foi pichado a 12 de junho de 2018, dois dias depois das comemorações do dia de Portugal e das Comunidades. Nele foi escrita a palavra "opressor" e as mãos das figuras nele representadas foram pintadas de vermelho, simbolizando sangue. Foram ainda inscritas expressões em vernáculo. A 26 de novembro de 2019 uma notícia do jornal *Público* revelou que o PNR (Partido Nacional Renovador), um partido de extrema-direita, celebrou o aniversário da Restauração (a 1 de dezembro) junto ao monumento, ou seja, ao evocar a colonização portuguesa, esta construção permite também afirmar valores nacionalistas, o que não é novo e já tinha acontecido em 1935. Ademais, a interação com este monumento não se circunscreve a intervenções diretas ou a manifestações esporádicas ao seu lado, pois foi integrado no Mapa de Arte Pública no Porto (MAPP), lançado em 2017, cujo objetivo é proporcionar um museu ao ar livre.

É então sobre esse esforço, de criar representações legitimadoras da colonização portuguesa, como aconteceu no passado, e de as procurar manter vivas ou integradas, como acontece no presente, que podemos refletir. Tal é sobretudo interessante porque o tipo de construções utilizadas nestas exposições tinha quase sempre um caráter efémero. A própria Torre Eiffel, porta de entrada para a Exposição Universal de Paris (1889), foi construída para ser uma estrutura temporária (para vinte anos), mas ainda hoje pode ser admirada. Como se verifica, apesar das mudanças ao longo do tempo, em termos materiais e de localização, e apesar do incómodo que possa gerar de vez em quando, o referido Monumento ao Esforço Colonizador Português não só não está esquecido, como se tem procurado integrá-lo no espaço público e até reavivá-lo através

do turismo. Este e outros exemplos, sobre o que fazer com o passado colonial, continuam a inquietar e a exigir debates mais participados.

1. Patrícia Ferraz de Matos (2013), *The Colours of the Empire: Racialized Representations during Portuguese Colonialism*. Oxford e Nova Iorque: Berghahn Books.
2. *Indústria Portuguesa, 1932*, nº 51.
3. Demolido em 1951, foi construído no seu local o Pavilhão dos Desportos assim chamado até 1991, altura em que passou a designar-se por Pavilhão Rosa Mota, tendo tido em 2019 uma reconversão.
4. *Trabalhos do Primeiro Congresso Nacional de Antropologia Colonial, 1934*, vol. 1. Porto: I Exposição Portuguesa.
5. *Ibid.*, pp. 28-29.
6. Patrícia Ferraz de Matos (2018), "Conhecimento científico como promotor de potência colonial: O caso das missões científicas de foro antropológico", In Beatriz Marín-Aguilera (ed.), *Repensar el colonialismo: Iberia, de colonia a potencia colonial*. Madrid: JAS Arqueología, pp. 371-400.
7. *O Cortejo Colonial no Porto: Descrição e Roteiro, 1934*. Porto.
8. *Ibid.*, pp. 10, 16.
9. Patrícia Ferraz de Matos (2014), "Power and Identity: The Exhibition of Human Beings in the Portuguese Great Exhibitions", *Identities: Global Studies in Culture and Power* 21 (2), pp. 202-18.
10. *Jornal de Notícias*, 17 de junho 1934.

Workshop com Bárbara Neves Alves



Estimulando a reinscrição crítica a partir da história e da materialidade, o workshop centrou-se no Monumento ao Esforço Colonizador Português, situado na Praça do Império, no Porto. A proposta, que integrou uma leitura de documentos de contextualização, convidou à observação das seis figuras representadas — o missionário, o militar, o comerciante, o médico, o agricultor e a mulher — e à experiência do lugar dos Jardins do Palácio de Cristal, intimamente conectado com a memória colonial. A partir da construção de narrativas coletivas, Bárbara Neves Alves incentivou o debate, refletindo sobre as diferentes camadas que atravessam a presença ou ausência de um monumento, o seu passado e presente, questionando as possibilidades de um espaço de contra-monumentalização. No final do workshop, cada grupo participante partilhou as suas conclusões, servindo estas de fio condutor para uma conversa centrada no papel da cidade enquanto reservatório de memórias, em permanente transformação.

18 junho 2021, Palco do Auditório da BMAG



EM COMEMORACAO DA I.
EXPOSITAO COLONIAL
PORTUGUEZA NO PORTO,
DE 1 DE JUNHO A 30
DE ABRIL DE 1934

Moldes criados pela designer Bárbara Neves Alves a partir do Monumento ao Esforço Colonizador Português, parte integrante da sua investigação

Sessão de cinema *Visões do Império*, de Joana Pontes



O filme *Visões do Império* de Joana Pontes questiona o modo como a fotografia contribuiu para a criação, disseminação e consolidação ou contestação, de uma ideia de Império. Partindo de um álbum fotográfico familiar reflete-se também sobre a dificuldade de cruzar as memórias individuais com a história do Império.

18 junho 2021, Auditório da BMAG | *Visões do Império*, de Joana Pontes, 2021, Portugal, 93'
Moderação de Alexandra Balona, Melissa Rodrigues e Nuno Coelho



ATLAS III

Workshop e percurso para os Jardins com InterStruct Collective



Para a Primeira Exposição Colonial Portuguesa foram produzidos mapas, revistas, postais, *souvenirs* e monumentos que serviram para ilustrar o poder político e económico português, servindo para construir o imaginário do que seria considerado "exótico", tanto pela sua representação como pela sua interpretação. O terceiro e último workshop *Atlas*, conduzido pelo InterStruct Collective, integrou um percurso crítico nos Jardins do Palácio, terminando com uma atividade prática e de debate no Auditório da Biblioteca Municipal Almeida Garrett. Nele foram usadas diferentes técnicas de impressão, partindo dos conceitos de ficção e encenação para questionar: o que faz um sujeito ou objeto ser considerado exótico? De que forma as representações produzidas podem configurar a realidade?

19 junho 2021, Jardins do Palácio e Palco do Auditório da BMAG
Orientado por Bruno Bontempo, Desirée Desmarattes e Miguel F.



Um dos momentos das atividades realizadas nos Jardins do Palácio, durante o workshop *Atlas III*, conduzido pelo InterStruct Collective

Conferência com Bruno Sena Martins



De forma crescentemente visível, o debate público em tempos pós-coloniais tem sido marcado por uma problematização da relação entre racismos, legados coloniais e a continuada opressão de populações racialmente subalternizadas. Num momento em que o passado colonial avulta enquanto campo de disputa através de monumentos, memórias e identidades, Bruno Sena Martins propôs na sua conferência, intitulada "A autorrepresentação das vidas negras: entre legados imperiais e resistências ancestrais", uma reflexão sobre a representação das populações outrora colonizadas à luz do impacto transnacional do movimento Black Lives Matter (Vidas Negras Importam).

22 outubro 2021, Auditório da BMAG
Moderação de Alexandra Balona, Melissa Rodrigues e Nuno Coelho

A autorrepresentação das vidas negras: entre legados imperiais e resistências ancestrais

Bruno Sena Martins

Ao acolher a Primeira Exposição Colonial Portuguesa em 1934, o Palácio de Cristal do Porto voltava a reivindicar a sua pertença à gesta de feiras internacionais que ganhara corpo a partir da segunda metade do século XIX. Edificado com o intuito de albergar a Exposição Internacional do Porto, realizada em 1865 por iniciativa da Associação Industrial Portuense, o Palácio de Cristal seria instrutivamente rebatizado de Palácio das Colónias durante o certame. Entre o requinte do Cristal e o pristino das Colónias, a majestade das nações imperiais europeias ia-se afirmando nestas exposições triunfais pelo contraste entre o esplendor tecnológico outorgado pela revolução industrial e o suposto atraso cultural e inventivo das populações colonizadas, exposto como autoevidente.

Na verdade, tanto quanto esse contraste, o nacionalismo da vaidade palaciana para gáudio das massas, ainda que convenientemente omisso sobre o tráfico de pessoas escravizadas e o trabalho forçado, não tinha pudor em reconhecer o nexos causal entre o capitalismo industrial e os recursos vindos dos domínios ultramarinos, aliás, essa era uma das razões de ser do Império. Esse nacionalismo imperial assinalava igualmente uma relação de continuidade, sob a forma de escala evolutiva, respaldada no racismo científico, entre formas primitivas de humano, zologicamente instaladas para o escrutínio do olhar ocidental, e o estádio avançado — biológico e civilizacional — das populações brancas e/ou metropolitanas.

A Primeira Exposição Colonial Portuguesa inscreve-se, é certo, no campo mais vasto da representação celebratória dos colonialismos europeus e, nestes, na apologia de um Portugal imperial continuamente reivindicado pela Monarquia, pela República, e pelo Estado Novo. Não obstante, trata-se de uma iniciativa significativamente emblemática do regime que se iniciou em 1926: porque sublinha ante a Europa e o povo português o compromisso do novo regime com a empresa colonial e com o Império; porque espelha a ambição de nacionalização e centralização do poder colonial na administração da metrópole; porque ilustra o papel conferido à propaganda enquanto esteio do salazarismo (à exposição de 1934 seguir-se-á a Exposição do Mundo Português em 1940); e porque reitera a rígida hierarquia racial que distingue categorias de humanidade e cidadania de acordo com a ordenação que inscreveu o "Estatuto do Indígena" no Acto Colonial de 1930.

Embora estejamos perante um empreendimento que ao longo de três meses e meio dispôs à vista dos visitantes cerca de 400 pavilhões (cf. Matos, 2012), a revisitação histórica da Exposição Colonial, não por acaso, tende a deter-se no impacto da exibição de 324 pessoas negras provenientes das colónias: supostos representantes dos povos nativos das colónias, foram distribuídos por pertença étnica em "aldeias indígenas" edificadas para mimetizar o contexto de origem. Na verdade, resulta evidente que a repercussão pública da exposição do Porto, alvoraçando a sociedade da época, muito deve à exibição de formas de vida tidas como selvagens ou primitivas, bem como à rara visão de corpos negros, parcialmente despídos, postos ao serviço da erotização fetichista de uma alteridade racializada como animalesca. Henrique Galvão, o diretor técnico da Exposição Colonial, fazendo o balanço daquilo que designou como "o primeiro grande acto de propaganda colonial na metrópole" (Galvão, 1934a: 21), salientava o singular chamariz constituído pela exibição de populações negras africanas:

Vieram à Exposição mais de um milhão de portugueses. Muitos — possivelmente a maioria — vieram em ar de festa. Com o mesmo espírito alegre e descuidado com que vão ao arraial e ao teatro, aos touros e ao foot-ball. Diziam alguns: vamos ver os pretos (Galvão, 1934b: 18, ênfase minha).

Analisando os textos de propaganda que acompanharam a exposição, lado a lado com alguns dos testemunhos recolhidos junto da população visitante, é possível reconhecer que este certame, além de alimentar uma difusa curiosidade sobre o exótico distante, cumpre um importante papel na autoestima de Portugal e da população portuguesa de então. Primeiro, pela afirmação de uma grandeza imperial que procurava contrapor a pequenez resultante do estatuto subalterno de Portugal no contexto europeu. Segundo, pelo modo como o contraste com os negros colonizados, reiterando a centralidade da identidade racial na formação dos Estados-nação modernos, consolava a identidade racial de um Portugal sempre acossado por se não rever inteiramente na branquitude hegemónica idealizada a partir dos países europeus mais setentrionais. Em terceiro lugar, pelo modo como a sociedade portuguesa dos anos 1930 — empobrecida, vivendo numa ditadura, marcada pelo analfabetismo e baixa escolarização e com elevadas taxas de mortalidade infantil — podia encontrar um importante albergue simbólico na ideia de uma superioridade civilizacional e racial. Estamos perante aquilo que, noutra contexto, David Roediger (2007) designa "o salário da branquitude",

a compensação simbólica de uma superioridade racial capaz de suprir a revolta com a exclusão material ou com a desigualdade perante as elites.

Como nos alertou há muito Frantz Fanon (1961/1994), as concepções eurocêntricas de dignidade, democracia, igualdade, liberdade e fraternidade, não apenas conviveram com a violência colonial e com a desumanização perpetrada pelo colonialismo. Na verdade, a autoestima e a dignidade humana das populações europeias depende crucialmente do alento de se sentirem superiores àqueles que, ao serem racializados e explorados como subalternos, são vistos e representados como sub-humanos. Assim sendo, não nos deve surpreender que, entre as asperezas de uma sociedade empobrecida e governada autocraticamente, a dignidade humana racialmente alicerçada de cerca de um milhão de visitantes da Exposição Colonial tenha podido encontrar segurança, conforto e gáudio na exposição cénica da inferioridade das populações negras e colonizadas.

Na verdade, não só a Europa foi sede de duas guerras mundiais que mataram entre 80 a 100 milhões de pessoas, como muita da história que constitui o privilégio e a ideia de Europa se definiu fora das suas fronteiras. A ideia de Europa está intimamente ligada ao colonialismo, ao racismo, à escravidão, à pilhagem, à mestiçagem pela violência patriarcal, ao desenfreado extrativismo dos recursos naturais, ao genocídio e ao apagamento de línguas e saberes. Não sem ironia, Achille Mbembe recapitula o modo como a objetificação colonial das populações africanas se compaginou, sem contradição aparente, com as ideias ocidentais de cidadania, de direito e de humanidade:

Sendo o bairro mais civilizado do mundo, só o Ocidente inventou um "direito das gentes". Só ele conseguiu edificar uma sociedade civil das nações compreendida como um espaço de reciprocidade política do direito. Só ele deu origem a uma ideia de ser humano dotado de direitos civis e políticos, permitindo-lhe desenvolver os seus poderes privados e públicos como pessoa, como cidadão pertencente ao género humano. Só ele codificou um rol de costumes, aceites por diferentes povos, que abrangem rituais diplomáticos, as leis da guerra, os direitos de conquista, a moral pública e as boas maneiras, as técnicas do comércio, da religião e do governo. O Resto — figura, se o for, do dissemelhante, da diferença e do poder puro do negativo — constituía a manifestação por excelência da existência objectal. A África, de um modo geral, e o Negro, em particular, eram apresentados como símbolos acabados desta vida vegetal e limitada (2014: 27-28).

Na verdade, quando ainda hoje em Portugal testemunhamos a frequente evocação comprazida por quinhentos anos de epopeia ultramarina, nos monumentos, nos manuais escolares, nos discursos políticos, importaria lembrar uma antiquíssima história de violência colonial que jamais esteve separada da putativa aventura ultramarina dos descobrimentos. O mero relato do leilão de escravizados e escravizadas que, sob o olhar do Infante D. Henrique, teve lugar no dia 8 de agosto de 1444, conforme nos conta de forma pungente Gomes Eanes de Zurara (Zurara 1841), poderia ser um bom antídoto à ingenuidade benevolente ou sabidamente racista com que o passado colonial português continua sendo representado.

Procurando contrapor o apelo à recapitulação da apresentação dos corpos negros conforme os termos ditados pelos regimes coloniais, devemos resistir a uma revisitação das pessoas negras então exibidas passível de reproduzir a humilhação original, ainda que, agora, sob o predicado de uma leitura crítica do colonialismo português do Estado Novo. Nenhuma leitura realmente crítica, anticolonial e antirracista da *Exposição Colonial* se poderia fazer reiterando o colonizado enquanto sujeito passivo da dominação imperial. Importará descentrar, provincializando, o olhar que o colonialismo e a desmemória eurocêntrica puderam forjar. Assim, à humilhação cénica do corpo negro celebrada no certame 1934 cabe apor as resistências anticoloniais e antirracistas que, em muitos lugares do Império, efervesceram antes, depois e durante a Exposição Colonial.

Dezasseis anos depois da Exposição Colonial, em 28 de agosto de 1950, numa carta redigida à sua futura esposa, Amílcar Cabral exprimia assim a sua revolta pelas notícias recebidas sobre o Brasil:

Recebi hoje a tua carta bem como o recorte do Primeiro de Janeiro, referente ao problema "racial" no Brasil. O República já tinha publicado a notícia e também o acontecimento relativo à bailarina negra, Katherine Dunham, e ao campeão de boxe, Joe Louis. É mais uma prova de que a "lepra" dos preconceitos raciais grassa por todos os lados (Cabral, 2016: 312).

A indignação sentida por Amílcar Cabral foi incendiada pela notícia de que a bailarina negra norte-americana, Katherine Dunham, havia sido impedida de se alojar num hotel de São Paulo para não causar incómodo aos clientes brancos, bem como pelo relato de situações similares vividas pelo lutador de boxe, Joe Louis. Pela leitura da missiva, podemos entender como Amílcar Cabral, filho de pais cabo-verdianos, nascido na Guiné Portuguesa, futuro líder do PAIGC, vivendo e trabalhando em





Lisboa, encontra na experiência de racismo vivida por uma bailarina norte-americana num hotel do Brasil mais uma acha para a acesa determinação que o levará a combater o colonialismo nas matas da Guiné. Esta singela carta é instrutiva das inúmeras viagens de sentidos de resistência que compõem e compuseram, ao longo da história, o caráter transnacional de lutas que, ontem como hoje, concitam a aliança entre projetos anticoloniais de independência e as insurgências antirracistas das populações na diáspora.

Os protestos que em 2020 tiveram lugar no rescaldo do assassinato de George Floyd estenderam-se a mais de 2000 localidades e terão envolvido 15 a 26 milhões de pessoas só em território norte-americano, fazendo do Black Lives Matter o maior movimento de protesto na história dos EUA (Burch *et al.*, 2020). Internacionalmente, as manifestações chegaram a cerca de 60 países, dando voz a experiências de luta contra o racismo por todos os continentes. Os protestos que levaram à retirada das estátuas de Robert Lee, Cecil Rhodes, Edward Colston, Cristovão Colombo ou Leopoldo II constituem alguns dos exemplos mais célebres do confronto com a placidez da memorialização do colonialismo e da escravatura. Na verdade, as políticas antirracistas da memória há muito que estão envolvidas em toda uma sorte de processos de lutas por justiça histórica: edificação de memoriais da escravatura; construção de museus e produção de exposições museológicas que representem as experiências dos/as colonizados/as; pedidos de perdão por parte de líderes políticos e religiosos; reconhecimento legal da experiência colonial pelas nações europeias; reparações

económicas de instituições que beneficiaram dos proventos da escravatura; inscrição nos currículos de histórias subalternizadas e de autores/as não-brancos/as; retirada de estátuas, de toponímias ou de símbolos que homenageiam personalidades envolvidas na escravatura e/ou na defesa da supremacia branca.

Num olhar retrospectivo para o arquivo cultural, Edward Said afirmava a necessidade de o lermos “não unívoca, mas contrapontualmente, com uma consciência simultânea da história metropolitana que se narra e das outras histórias contra as quais (e com as quais) os discursos dominantes operam” (1993: 51). A consciência simultânea que Said propõe ao encontro de “histórias entrelaçadas e justapostas” (1993: 19) seria, de facto, fundamental para suprir as incomunicabilidades e injustiças forjadas pelo modo como o colonialismo criou condições para a instauração daquilo a que chama “experiências discrepantes”. Acredito que essas experiências reverberam em memórias que são tão assimétricas como discrepantes. De um lado, temos as memórias que fundam ancestralidades constituídas por prerrogativas de superioridade racial, traduzidas hoje na distribuição da riqueza, da segurança e em representações públicas que conferem pertença ontológica. Do outro lado, ancestralidades subalternizadas, traduzidas na recapitulação quotidiana de antigas violências e na consciência de que a pertença não conflituosa ao Ocidente depende da submissão reverente à majestade das nações europeias que se representam brancas e omissas dos seus passados de violência colonial. Numa leitura retrospectiva do legado da Primeira Exposição Colonial Portuguesa, o seu mentor, Henrique Galvão, afirmava solene (1934b):

A I Exposição Colonial Portuguesa valerá apenas pela projecção que tiver nas almas portuguesas, pela extensão que alcançarem os seus objectivos de propaganda, de ensinamento acerca das coisas coloniais, de formação em Portugal de um grande sentido da nossa grandeza de povo imperial.

Bastaria olharmos hoje para o modo como Monumento ao Esforço Colonizador Português sobreviveu à exposição de 1934, ocupando ainda, quando escrevo, em 2021, lugar de sufragada majestade no espaço público da cidade do Porto, para percebermos as fortíssimas continuidades entre a representação do passado celebrado pelo Estado Novo e aquela que permanece dominante em Portugal quase cinco décadas após a instauração da democracia. Falando da luta anticolonial, Fanon (1961/1994) afirmava a importância de resgatar para uma história comum as diferentes rebeliões:

A nossa missão histórica, para nós que temos tomado a decisão de romper as malhas do colonialismo, é ordenar todas as rebeldias, todos os atos desesperados, todas as tentativas abortadas ou afogadas em sangue.

Acredito que a missão histórica das gerações do presente é conferir ordem — articulando sem hierarquia prévia, traduzindo linguagens, experiências e histórias de sofrimento — às lutas que nas diferentes latitudes se investem contra a inevitabilidade da desigualdade, da discriminação e da violência. Todas as lutas são identitárias e a história da escravidão é a prova de que o capitalismo não existiria sem a hierarquia entre humanos e sem a sistemática aniquilação da dignidade daqueles que foram marcados para ser menos gente.

No que diz respeito à autorrepresentação de corpos negros, vale lembrar bell hooks quando referia o amor pelos corpos que somos enquanto crucial manifesto político (1995). Teremos que continuar a contrapor à continuada humilhação histórica um auto-amor ancestral, um auto-amor sempre cultivado e jamais esquecido. A vasta ancestralidade da luta contra o racismo e as revoluções tentadas pela descolonização dos sucessivos presentes constituem um crucial memorando de que, havendo memória daqueles e daquelas que sempre resistiram, há lutas que não podemos trair.

Bibliografia

Burch, Audra, et al. (2020). *How Black Lives Matter Reached Every Corner of America*, *The New York Times*, 13/06: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/06/13/us/george-floyd-protests-cities-photos.html> (acesso a 07.11.2022).

Cabral, Amílcar (2016), "Carta 28/08/1950", in Iva Cabral, Márcia Souto, Filinto Elísio (orgs.), *Cartas de Amílcar Cabral a Maria Helena: A outra face do homem*. Lisboa: Rosa de Porcelana.

Fanon, Frantz (1961/1994), *The Wretched of the Earth*. Nova Iorque: Grove Press.

Galvão, Henrique (1934a), *O Império Português na Primeira Exposição Colonial Portuguesa: Álbum-catálogo oficial*, Porto.

Galvão, Henrique (1934b), "Ante-relatório do I Certame Colonial", in *Ultramar. Órgão oficial da exposição colonial*, n.º 18.

hooks, bell (1995), *Killing Rage: Ending Racism*. Londres: Penguin Books.

Matos, Patrícia Ferraz de (2012), *As Côres do Império: Representações raciais no Império Colonial Português*, 2.ª edição, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.

Mbembe, Achille (2014), *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona.

Roediger, David R. (2007), *The Wages of Whiteness: Race and the Making of the American Working Class*. Londres, Nova Iorque: Verso.

Saïd, Edward W. (1993), *Culture and imperialism*. Nova Iorque: Knopf.

Zurara, Gomes Eanes de (1841). *Chronica do descobrimento e conquista de Guiné*. Disponível em <https://purl.pt/216> (acesso a 07.11.2022).

Imagens

p. 71: Capa e uma das páginas de *O Império Português na Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, álbum-catálogo oficial do certame. Imagens retiradas de *O Império Português na Primeira Exposição Colonial Portuguesa: álbum-catálogo oficial*, Porto, 1934. Fonte: Hemeroteca Digital de Lisboa hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RaridadesBibliograficas/OlmporioPortugues/OlmporioPortugues_item1/P1.html (acesso a 07.11.2022). hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RaridadesBibliograficas/OlmporioPortugues/OlmporioPortugues_item1/P428.html (acesso a 07.11.2022).

p. 72: **Marcha de protesto em resposta à morte de Philando Castile**. Imagem retirada da Wikipedia: [commons.wikimedia.org/wiki/File:Protest_march_in_response_to_the_Philando_Castile_shooting_\(28084964251\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Protest_march_in_response_to_the_Philando_Castile_shooting_(28084964251).jpg) (acesso a 07.11.2022).



ATLAS

InterStruct Collective

O projeto *Atlas* foi criado no âmbito do programa *Um Elefante no Palácio de Cristal*, organizado pela Galeria Municipal do Porto. O InterStruct Collective foi convidado pela equipa curatorial deste programa a integrá-lo com o objetivo de desenvolver alguns temas previamente trabalhados pelo coletivo em outros contextos – nomeadamente, a exposição coletiva *Unearthing Memories* e o seu programa paralelo. *Unearthing Memories* decorreu na galeria Rampa, em 2019, com curadoria do InterStruct Collective, e foi produzida por ocasião dos 85 anos da Primeira Exposição Colonial Portuguesa, evento que teve lugar nos Jardins do Palácio de Cristal em 1934. Esta exposição na Rampa teve no seu programa paralelo uma visita guiada (com o nome homónimo) integrada na Porto Design Biennale, produzida pela The (Mis)guided Tours, visita essa que serviu de ponto de partida para *Atlas*. O nome “Atlas” teve como inspiração a coleção *Subjective Atlas*, mas também remete para o trabalho do historiador da

arte Aby Warburg. Ambas metodologias serviram como ponto de partida para o workshop. O nosso desejo com este projeto foi criar um espaço aberto e participativo de reflexão e debate em torno de uma cartografia relacional coletiva (realizada pelas pessoas que participaram no workshop), onde imagens, palavras e conceitos são sobrepostos para analisar criticamente a Primeira Exposição Colonial Portuguesa e o seu legado.

FRONTEIRAS DA PERCEÇÃO

A perspetiva de superioridade eurocêntrica é reforçada pelo projeto paisagístico e a topografia da exposição com dispositivos arquitetónicos e tecnológicos, como o teleférico, o comboio e a diferença tanto na altura dos prédios, quanto na sua posição no terreno; além dos materiais dos edifícios, pavilhões e réplicas de habitações. Reforça-se assim estereótipos étnico-raciais, hierarquias culturais (até entre as culturas expostas) e cria-se condições para um assumido voyeurismo com efeito panóptico: “ver sem ser visto” ou “ser observado sem ver o observador” – como Foucault

(1988) refere, forma-se um dispositivo de eficiência na vigilância, na disciplina e no controlo sociais. Adicionalmente, todos os registos oficiais realizados pelo fotógrafo oficial da exposição, Domingos Alvão, são encenações visuais da própria exposição. É este o palco de uma performance do poder político e económico do império colonial português que tentámos desconstruir em exercícios fotográficos com a utilização prática da paralaxe de Slavoj Žižek (2006) – a alteração da realidade aparente, conforme o ângulo do observador.

A estátua é bizarra; uma representação de uma mulher negra africana no estilo beaux-arts neoclássico.

Participante anónimo de Atlas I

*Uma estátua representa uma mulher do Antigo Egipto, enquanto a outra é do reino rival Cuxe, na época chamado Núbia. Elas fazem parte de uma tradição orientalista que criou figuras visuais opressivas que romantizaram, sexualizaram e fetichizaram culturas não-ocidentais. Quatro estátuas idênticas do Shelbourne Hotel, em Dublin, foram temporariamente removidas durante os protestos do movimento Black Lives Matter. Como as pessoas nubias foram escravizadas pelos antigos egípcios, as suas representações, ainda que não o sejam, são popularmente compreendidas como figuras escravizadas. Essa leitura é reforçada pela descrição de Elizabeth Bowen no seu livro *The Shelbourne Hotel* (1951). A forma como a sociedade entende as estátuas que estão no espaço público é tão ou mais importante do que as intenções do seu autor.*

Atlas I, InterStruct

Sociedades primitivas – ou ainda melhor, povos primitivos – são resultados da imaginação ocidental.
Adam Kuper (2008)

Palavras-chave

perspetiva alteridade visualidade vigilância

ESTRUTURAS DE PODER

O poder político e económico usava a ciência e a eugenia – através de uma lógica racionalista e taxonómica de conhecimento e classificação (Foucault, 2000) – como ferramentas de propaganda e exaltação dos próprios países coloniais. Com a poesia concreta – que é uma forma de arte vanguardista e de “rutura”, segundo Octavio Paz (1974) – usámos materiais de arquivo sobre a exposição para repensar e ressignificar estes signos e símbolos de poder.

Deixamos lavoura este ano por causa da exposição e não deram-nos nada absolutamente. Deram-nos apenas 2 mantas a cada pessoa. Os que trabalharam mais na exposição foram e somos mais infeliz. Se voltarmos assim para a nossa terra, os nossos companheiros vão nos fazer troça, veja que é vergonha para nós. Queixa do grupo Guineenses que veio ao Porto (s.a, 1934). Para além de ficarem expostos na exposição, foram obrigados a trabalhar na construção da própria exposição sem remuneração.

O maior e mais importante dos caminhos-de-ferro foi aquele nomeado de Caminhos de Ferro de Benguela, com aproximadamente 1300 km de distância, que ia do porto de Lobito até à fronteira do Congo. A lógica para a construção dos caminhos-de-ferro era simples, por exemplo, quando se construíam 300 km do porto até alguma cidade estratégica, nos territórios pelo qual passavam instalavam-se fazendas, campos de pecuária, minas de extração de minério, fábricas, etc. E seguia-se construindo, trecho por trecho, promovendo a exploração do território e possibilitando o escoamento do que se produzia.

Atlas II, InterStruct

A Companhia União Fabril Portuense expandiu as suas operações na década de 1930 após modernizar as instalações da sua fábrica nas proximidades do Jardim do Palácio de Cristal – na Rua de Júlio Dinis. Durante a exposição, tiveram direitos exclusivos para promover a sua marca Zirta. Em 2019, a companhia agora conhecida como Super Bock, causou controvérsia ao acrescentar o seu nome ao Pavilhão Rosa Mota, agora designado Super Bock Arena – Pavilhão Rosa Mota.

Atlas II, InterStruct

Palavras-chave

privilégio reparação ressignificação poder

IMPRESSÕES DA MEMÓRIA

Também os materiais gráficos da exposição e os conteúdos propagandísticos do Estado Novo – ambos com a colaboração de artistas contemporâneos – formaram, através da escolha de imagens utilizadas, um imaginário da ideia de “exótico”. Quase não há registos na primeira pessoa das populações expostas, apenas especulações sobre a sua cultura. Neste sentido, formaram-se ficções, fabulações e mitos acerca do que é considerado “primitivo” em dicotomia com o “civilizado”.

As imagens produzidas no workshop foram criadas a partir da própria materialidade do jardim,

dos elementos que o compõem. Dessa forma, são índices – vestígios físicos – daquele espaço, tornando-se a corporalização da sua ausência. Esta abordagem permite visualizar o aspeto histórico das paisagens normalmente compreendidas como “naturais”: árvores, pedras, galhos, etc., que são testemunhos do tempo e, por isso mesmo, atravessados pela agência humana.

Papé [nome dado a um guineense bijagó] morreu durante a exposição. Um problema cardíaco é apontado na imprensa, porém as circunstâncias e a escassez de informação tornam a causa da sua morte questionável. Retratado como uma figura atlética perfeita, “um símbolo magnífico de força selvagem” (Azevedo, 2003), ele foi enterrado numa cova temporária no cemitério de Agramonte. Recebeu um funeral católico que ignorava completamente a tradição funerária dos bijagós: rituais em que os enterros são realizados com o espírito Orebok e onde toda a comunidade oferece bençãos para uma boa viagem à terra dos antepassados.

Atlas III, InterStruct

O confronto com o passado deste sítio, “lugar da minha infância”, é um desconforto ao qual ninguém fica indiferente.

Participante anónimo de Atlas III

Palavras-chaves

trauma paisagem vestígios memória

REPENSAMENTOS

Durante o desenvolvimento do projeto, sentimo-nos cada vez mais desconfortáveis com a escolha do título “Atlas”. Um nome masculino comum, usado na mitologia grega e também um mítico rei da Mauritânia, inventor do globo celeste. Gerardus Mercator usou a palavra pela primeira vez em 1595 não apenas para descrever uma coleção de mapas, mas para centralizar e fixar uma cosmologia na criação, história e descrição do universo. Outros aspetos de desconforto: os atlas que estiveram em exibição durante a exposição foram usados como uma ferramenta colonizadora. “Atlas” também foi o nome de uma marca de calçado que teve um stand na exposição. O nosso título atinge a tipografia da marca e pergunta: como é que este projeto pode evoluir para descentralizar epistemologias ocidentais?

No nosso processo criativo pomo-nos em causa, interrogamo-nos, discutimos e trazemos todas as nossas dúvidas para o desenvolvimento das nossas propostas. Procuramos realizar uma troca justa de questões com quem se interessa por integrar as nossas ações participativas, promover o pensamento crítico, criar novas perspetivas sobre a informação que conseguimos obter – e ter mais incertezas.

Membros do InterStruct Collective que participaram neste projeto: Bruno Bontempo, Desirée Desmarattes, Isabel Stein, Miguel F, Natasha Bulha Costa e Vijay Patel.

Azevedo, E. (2003). *Porto 1934 – A Grande Exposição*. Edição do autor.

Bowen, E. (1951). *The Shelbourne Hotel*. Michigan University.

Foucault, M. (1988). *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Vozes.

Foucault, M. (2000). *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. Martins Fontes.

Kuper, A. (2008). *A reinvenção da sociedade primitiva: Transformações de um mito*. UFPE.

Lima, J. A. P. de (1934) – “Estudos de Antropologia colonial. O que temos feito e o que precisamos fazer.” In *Trabalhos do I Congresso Nacional de Antropologia Colonial*, vol. I. Porto: Edições da I Exposição Colonial Portuguesa, p. 105-133.

Paz, O. (1974). *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral.

Sem Autor. (1934). Sem título. Fundação Mário Soares / C1.6 – Secretaria dos Negócios Indígenas, Disponível HTTP: www.casacomum.org/cc/visualizador?pasta=10428.220 (2021-9-3).

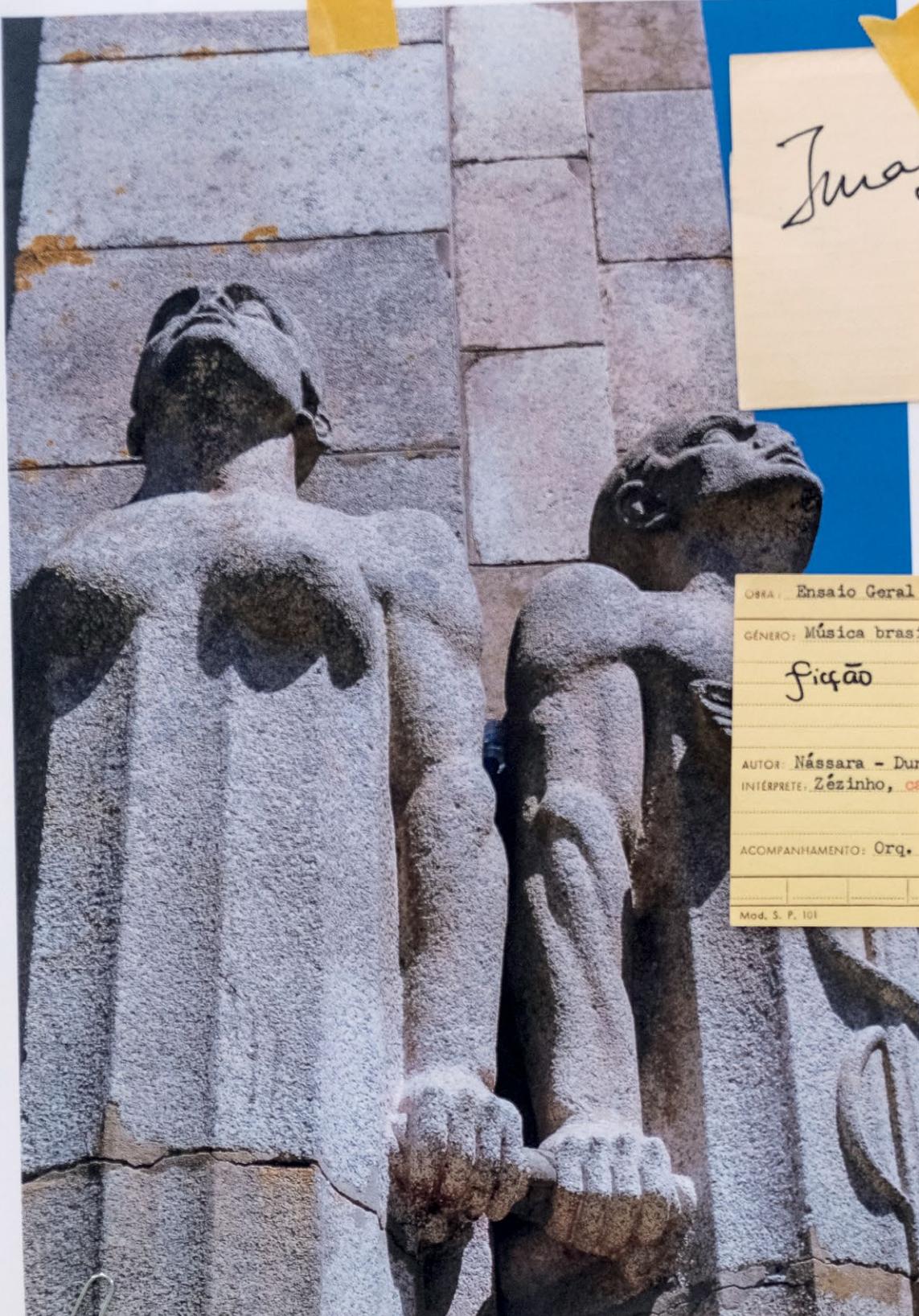
Žižek, S. (2006). *The parallax view*. The MIT Press.

VIOLENCIA



DAÇÃO DA
1.ª EXPOSIÇÃO COLONIAL PORTUGUESA





Imagi nação

OBRA: Ensaio Geral

GÊNERO: Música brasileira - Samba/Canto

ficção

AUTOR: Nássara - Dunga

INTERPRETE: Zézinho, canto

ACOMPANHAMENTO: Orq. e coro de Oswald

Mod. S. P. 101

11 Patrícia da
Humanidade

Mozambique. Orquestra de "chofes", tocadores de marimba

W

N.º 7286 b

qoneta	QUANT. DE FACES
	1
	MINUTAGEM
	3'
	REFERÊNCIAS
	PARL.
	PDP 5045
	Em.º N.º 1779

Borba

EMISSORA NACIONAL



Alexandra Balona

Licenciada em Arquitetura, investigadora e curadora independente. É doutoranda na European Graduate School & Lisbon Consortium e investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. É membro da associação Rampa e cofundadora de *PROSPECTIONS for Art, Education and Knowledge Production*. Foi co-curadora de *Metabolic Rifts* (2017–2018), coeditora de *Metabolic Rifts: Reader* (2019) e de *An Untimely Book* (2018). Integra o conselho editorial da revista *Sinais de Cena*, é crítica de dança no jornal *Público* e publica em revistas como *Contemporânea* e *Art Press*.

Ana Cristina Pereira

Ana Cristina Pereira (Kitty Furtado) é doutorada em Estudos Culturais pela Universidade do Minho, com a tese *Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Portugal e em Moçambique*. É investigadora pós-doc no CES (Universidade de Coimbra) como membro do projeto *(De)Othering*, e investigadora do projeto *CulturesPast&Present*, desenvolvido no CECS (Universidade do Minho). Fez parte do projeto *À margem do cinema português: um estudo sobre o cinema afrodescendente produzido em Portugal* (2018–2020). Tem como principais interesses de investigação racismo, identidade social, representações sociais e memória cultural no cinema, numa perspetiva pós-colonial e interseccional. É membro do NARP (Núcleo Anti-Racista do Porto).

Ariel de Bigault

O trabalho de Ariel de Bigault, autora e realizadora francesa, tem estado ligado às rotas da lusofonia. O seu percurso cinematográfico começou em Lisboa, com diversos documentários. No Brasil realizou a série documental *Éclats Noirs du Samba* (1987), com estrelas afro-brasileiras – Gilberto Gil, Grande Othelo, Zeze Motta, Paulo Moura, entre outras. *Canta Angola* (2000) reúne grandes artistas de Luanda. *Afro Lisboa* (1996) e *Margem Atlântica* (2006) mostram diversas facetas e gerações da presença africana em Portugal. Paralelamente, tem realizado pesquisas e produções de músicas afro-lusófonas.

Bambi Ceuppens

Doutorada em Antropologia Social, trabalha como investigadora sénior e curadora no Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC). A sua investigação centra-se no passado belga-congolês, nas artes e cultura congolêsas e na descolonização. Desempenhou um papel crucial na renovação do MRAC, que reabriu as portas em 2018 com um novo foco na África contemporânea, adotando uma retrospectiva crítica do passado colonial. Recentemente, foi co-curadora das exposições *Congo Art Works: Popular Painting* (BOZAR, Bélgica, 2016–2017); *Garage Museum of Contemporary Art, Moscovo*, (2017) e *Congo Stars* (Kunsthhaus Graz, Áustria, 2018; Kunsthalle Tübingen, Alemanha, 2019). É professora de Antropologia das Artes na KASK – Academia Real de Belas-Artes de Gent e na Sint Lucas Antwerpen (Bélgica).

Bárbara Neves Alves

Designer e investigadora, Bárbara Neves Alves é doutorada em Design na Goldsmiths, Universidade de Londres com uma investigação em torno do conceito de *miscommunication*, que desafia a noção de 'boa comunicação' enquanto objetivo

do design. Recentemente, em Amsterdão, tem centrado o seu trabalho e investigação em temas como ecologias de comunicação, políticas de comunicação, ruído, métodos participativos, design socialmente responsável e práticas de descolonização. A par da sua pesquisa, Bárbara Neves Alves tem lecionado em diversas instituições de ensino superior.

Bruno Sena Martins

Investigador do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES/UC). É licenciado em Antropologia e doutorado em Sociologia. Os seus temas de interesse incluem: corpo, deficiência, direitos humanos, racismo e colonialismo. É coordenador do Programa de Doutoramento Human Rights in Contemporary Societies e Docente no Programa de Doutoramento Pós-Colonialismo e Cidadania Global. Foi Vice-presidente do Conselho Científico do CES/UC (2017–2019). Coorganizou recentemente o livro *The Pluriverse of Human Rights: The Diversity of Struggles for Dignity* (Routledge, 2021).

Cristina Roldão

Doutorada em Sociologia, investigadora no ISCTE-IUL e professora na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal. Tem participado ativamente no debate académico e público sobre o racismo em Portugal, discutindo as desigualdades étnico-raciais na escola e noutros setores. Fez parte do Grupo de Trabalho Censos 2021 – Questões Étnico-Raciais (2018/19) e Grupo de Trabalho para a Prevenção e o Combate ao Racismo e à Discriminação (2021). Foi coordenadora do Roteiro para uma Educação Antirracista (Setúbal, 2019); coordenou a 7ª Conferência Internacional *AfroEuropeans: In/Visibilidades Negras Contestadas* (Lisboa, 2019). A história da presença e resistência negra na sociedade portuguesa tem sido um importante domínio de pesquisa, com trabalhos como *Feminismo Negro: Falta contar-nos* (Público, 2019), *A Presença Negra na Cidade de Setúbal, Séc. XVI a XVIII* (Setúbal, 2019) e a organização da edição comemorativa dos 110 anos do jornal *O Negro* (Lisboa, 2021).

Dori Nigro

Performer e arte educador, Dori Nigro reside atualmente no Porto. Doutorando em Arte Contemporânea pela Universidade de Coimbra e mestre em Práticas Artísticas Contemporâneas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, tem ainda uma especialização em Arte Educação pela Universidade Católica de Pernambuco e é bacharel em Comunicação Social/Fotografia pela Associação de Ensino Superior de Olinda. É membro criador do coletivo de artistas C3 (Portugal/Sérvia/Espanha, 2015), membro do NARP (Núcleo Anti-Racista do Porto) e cocriador do coletivo de criação artística Tuia de Artíficos (Brasil/Portugal, 2007), que atua convidando a comunidade a partilhar experiências artísticas através de exercícios de criação em performance e intervenções em espaços íntimos ou públicos.

Gisela Casimiro

Escritora e artista portuguesa. Publicou *Erosão* e fez parte de várias antologias. Nos últimos anos assinou crónicas no *Hoje Macau*, *Buala* e *Contemporânea*. Foi autora convidada do International Young Writers Meeting (Turquia), Rota das Letras (Macau), Resiliência (Moçambique), FOLIO, Feira do Livro de Lisboa/Porto e *Waking Life* (Portugal). Integrou peças de teatro no CCB, Pólo Cultural das Gaivotas e Teatro

São Luiz. Participou em exposições no Armário, ZDB, Balcony, Casa do Capitão e Museu Nacional de Etnologia. Colabora com diversos teatros, museus, associações e festivais. É criadora e moderadora do ciclo de conversas *Temos de falar*.

Inês Borges

Designer gráfica e de comunicação, Inês Borges tem focado o seu trabalho nas áreas da tipografia, *branding* e projetos editoriais. Licenciou-se em Design de Comunicação pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e, em 2019, concluiu o mestrado em Design Gráfico pela Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha do Instituto Politécnico de Leiria, com uma dissertação intitulada *Design gráfico como forma de descolonização — Um estudo e reflexão sobre discursos visuais de discriminação e formas de combatê-los*.

InterStruct Collective

Criado em 2018, o coletivo visa fomentar o diálogo em torno do interculturalismo, proporcionando uma plataforma discursiva onde pessoas de diferentes origens culturais podem colaborar, propor intervenções e encenar projetos artísticos de importância social. Pela pertinência e relevância do trabalho desenvolvido em torno da Primeira Exposição Colonial Portuguesa e do legado colonial no espaço público, o InterStruct Collective foi convidado a realizar o projeto *Atlas*, que atravessa e une os diferentes momentos deste programa. O InterStruct Collective é composto por Andrei Alecsandru, Beatriz Alcântara, Bruno Bontempo, Claire Sivier, Desirée Desmarattes, Isabel Stein, Melissa Rodrigues, Miguel F, Natasha Bulha Costa, Sebastian Ioan e Vijay Patel.

Joana Pontes

Doutorada em História, na especialidade de Impérios, Colonialismo e Pós-Colonialismo, Joana Pontes licenciou-se em Psicologia pela Universidade de Lisboa, tendo ainda feito estudos superiores em Cinema e Jornalismo Político. De 2004 a 2008 foi assessora da Direção de Programas da RTP para a área do documentário. Recebeu o Grande Prémio da Lusofonia pelo filme *O Escritor Prodigioso* (2005). Recebeu o prémio Gulbenkian de História Moderna e Contemporânea da Academia Portuguesa da História pela publicação de *Sinais de vida, cartas da guerra 1961–1974* (2020). Atualmente, dedica-se ao ensino e à escrita e realização de documentários.

Melissa Rodrigues

Performer, arte educadora e curadora, Melissa Rodrigues é licenciada em Antropologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, tendo-se especializado em Performance pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Integrou, ainda, a Formação Intensiva Acompanhada em Artes Performativas pelo c.e.m. — centro em movimento, em Lisboa. Como investigadora nas áreas da Performance e Cultura Visual, tem desenvolvido pesquisa em Imagem e Representação do Corpo Negro, em colaboração com artistas visuais, cientistas sociais e performers. Integra a associação Rampa, o InterStruct Collective, o NARP (Núcleo Anti-Racista do Porto) e a UNA – União Negra das Artes.

Nuno Coelho

Nuno Coelho é designer, curador, artista, professor na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de

Coimbra e investigador do CEIS20 — Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra. Doutorado em Arte Contemporânea, Nuno Coelho debruça-se, no seu trabalho, sobre conceitos como identidade e memória, explorando arquivos e a política de produção de imagens por instituições e marcas comerciais históricas portuguesas. É membro da associação Rampa. É coautor do livro *Uma terra sem gente para gente sem terra* (2009), autor de *Uma história de Confiança* (2017) e editor do 5.º *Caderno — Ensaio sobre os arquivos do Rivoli* (2017).

Patrícia Ferraz de Matos

Antropóloga, investigadora auxiliar no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (UL) e membro do corpo docente do Curso de Doutoramento em Antropologia da UL (2013–...). É editora associada de *Anthropological Journal of European Cultures* (2020–...), coordenadora da *Europeanist Network* e membro correspondente, em Portugal, da *History of Anthropology Network*, ambas da EASA. Doutorada em Antropologia Social e Cultural, tem estudado a história da antropologia em Portugal e o colonialismo português (séculos XIX–XX). Recebeu o Prémio Victor de Sá de História Contemporânea (2005). Autora de *The Colours of the Empire: Racialized Representations during Portuguese Colonialism* (Berghahn Books, 2013).

Sofia Yala Rodrigues

Artista visual licenciada em Estudos Africanos pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, encontra-se atualmente a frequentar o mestrado em Filme e Fotografia na Universidade de Derby, no Reino Unido. É mestre em Antropologia Visual onde desenvolveu a sua paixão pela fotografia e imagem, com um especial interesse por histórias, pessoas e formas contemporâneas de (re)criar o arquivo. Participou na residência *Catchupa Factory – Novos Fotógrafos 2018* (Associação Olho de gente, Cabo Verde) e fez parte da mais recente publicação da *Foam Magazine*, *#59 Histories – The Archival Issue*, 2021.

Um Elefante no Palácio de Cristal

Editora

Galeria Municipal do Porto /
Ágora – Cultura e Desporto do Porto, E.M.

Comissariado por

Guilherme Blanc
Juan Toboso
Matilde Seabra

Curadoria e Edição

Alexandra Balona
Melissa Rodrigues
Nuno Coelho

Contributos

Alexandra Balona
Ana Cristina Pereira
Bambi Ceuppens
Bruno Sena Martins
Cristina Roldão
InterStruct Collective
Melissa Rodrigues
Nuno Coelho
Patrícia Ferraz de Matos

Coordenação Editorial

Matilde Seabra
Tiago Dias dos Santos

Design Gráfico

Inês Bianchi

Fotografia

Renato Santos: pp. 8, 20, 22, 23, 24, 32,
33, 36, 44 (cima), 45, 46, 48, 50, 51, 62,
54, 66, 67, 74, 77, 78, 79, 80; Dori Nigro:
p. 44 (baixo); Bárbara Neves Alves: p. 63;
Luís Moreira: p. 10; Rui Pinheiro: p. 54;
Dinis Santos: p. 68

Revisão

Hernâni Baptista
Rebecca Moradalizadeh

Impressão

Empresa Diário do Porto

Tiragem

250 exemplares

ISBN

978-972-99913-7-0

Depósito legal

509917/23

PING!

Comissariado por

Guilherme Blanc
Juan Luis Toboso
Matilde Seabra

Coordenação geral

Matilde Seabra

Assistência à programação

Isabeli Santiago
Rebecca Moradalizadeh

Mediação e visitas guiadas

Isabeli Santiago
Matilde Seabra
Rebecca Moradalizadeh

Produção

Patrícia Vaz

O PING! Programa de Incursão à Galeria quer agradecer a toda a equipa da Galeria Municipal do Porto, em particular ao David Teixeira; aos envolvidos no Um Elefante no Palácio de Cristal – Alexandra Balona, Ana Cristina Pereira, Ariel de Bigault, Bambi Ceuppens, Bárbara Neves Alves, Bruno Sena Martins, Cristina Roldão, Dori Nigro, Gisela Casimiro, Inês Borges, InterStruct Collective, Joana Pontes, Melissa Rodrigues, Nuno Coelho, Patrícia Ferraz de Matos, Raquel Lima, Sofia Yala Rodrigues. E aos professores, alunas e alunos que participaram nos workshops – Jorge Delmar, Rosário Avelar e Teresa Silva da Escola Secundária Soares dos Reis; Eduarda Neves da ESAP – Escola Superior Artística do Porto; Ada Pereira da Silva, Goreti Rua, Pedro Meireles da Escola EB 2/3 Gomes Teixeira; Joana Mendonça, Ricardo Gonçalves da Artes Visuais / Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto.

Galeria Municipal do Porto

Presidente

Rui Moreira

Diretora Artística

Filipa Ramos

Diretora Executiva

Sílvia Fernandes

Curador Sénior

Juan Luis Toboso

Projeto Educativo

Matilde Seabra (Coord.)

Assistente de Curadoria

Isabeli Santiago

Coordenadora de Produção

Patrícia Vaz

Coordenador Técnico

Paulo Coelho

Comunicação

Tiago Dias dos Santos (Coord.)
Hernâni Baptista

Frente de Casa e Relações Públicas

Patrícia Coelho

Assistente de sala

Rui Braga

Montagem e apoio à produção

Armando Amorim
Carlos Lopes

Assistente Administrativa

Juliana Campos

Ágora – Cultura e Desporto do Porto, E.M.

Presidente do Conselho de Administração

Catarina Araújo

Administradores Executivos

César Navio
Ester Gomes da Silva

Secretariado da Administração

Liliana Gonçalves

Direção de Gestão de Pessoas, Organização e Sistemas de Informação

Sónia Cerqueira (Dir.), Cátia Ferreira, Elisabete Martins, Helena Vale, Joana Ngola, João Carvalhido, Jorge Ferreira, Madalena Peres, Márcia Gonçalves, Paulo Cardoso, Paulo Moreira, Ricardo Faria, Ricardo Santos, Ruben Almeida, Sandra Pinheiro, Vânia Silva

Direção de Serviços Jurídicos e de Contratação

Jorge Pinto (Dir.), Amanda Leite, André Cruz, Eunice Coelho, Francisca Mota, Filipa Faria, Filipe Barbot, Jorge Almeida, Pedro Caimoto, Leonor Mendes, Luís Areias, Márcia Teixeira, Marta Silva, Sofia Rebelo, Tiago Abreu

Direção Financeira

Rute Coutinho (Dir.), Alexandra Espírito Santo, Ana Rita Rodrigues, Fernanda Reis, Manuela Roque, Mariana Vilela, Marta Nogueira, Sandra Ferreira, Sérgio Sousa, Simão Sousa Branca, Sofia Barbosa, Sónia Pinto

Direção de Comunicação e Imagem

Bruno Malveira (Dir.), Agostinho Ferraz, Catarina Madruga, Francisco Ferreira, José Reis, Maria do Rosário Seródio, Pedro Sousa, Rui Meireles, Sara Oliveira

A publicação *Um Elefante no Palácio de Cristal* resulta do programa homónimo, que decorreu entre maio e outubro de 2021, no âmbito do PING! — Programa de Incursão à Galeria, da Galeria Municipal do Porto. Os contributos reunidos, assim como as descrições das atividades que foram apresentadas, propõem visitar a Primeira Exposição Colonial Portuguesa e expor as suas implicações na contemporaneidade. A publicação divide-se em capítulos — *Ética do Olhar e da Representação, Colonialismo, Capitalismo e Religião e Encenação do Império Colonial* —, acompanhando os nomes dos três momentos que estruturaram o programa.