"O ex libris da graça africana": uma fotografia no contexto colonial português

Marcus Vinicius de Oliveira
Universidade Federal Fluminense
Rio de Janeiro - Rio de Janeiro - Brasil
marcusoliveira93@gmail.com

Resumo: O presente artigo busca pensar a trajetória de uma imagem visual dentro de um conjunto que integra as problemáticas das imagens fotográficas em contexto colonial contemporâneo. Para isso, percorre os sentidos atribuídos a uma fotografia produzida na I Exposição Colonial Portuguesa de uma criança nomeada então de Augusto. Seu circuito social foi intenso e marcado por diferentes espaços de consumo, persistindo ainda hoje no circuito de colecionadores de objetos coloniais. Logo, o itinerário apresentado permite delinear alguns usos e funções desempenhados pela imagem técnica no contexto colonial português e abordar algumas questões importantes para o desenvolvimento de estudos históricos com fotografia no colonialismo contemporâneo.

Palavras-chaves: Fotografia. Colonialismo. Circuito social. Visualidade.

Introdução

Figura 1: Postal fotográfico da 1ª Exposição Colonial Portuguesa. Augusto, Bijagós – Guiné.
Fonte: Coleção particular Filipa Vicente.

A imagem em tela é um postal fotográfico de 1934. Nele, observamos uma criança com um dedo na boca olhando diretamente para a objetiva da máquina fotográfica que registra sua reação. Seus olhos penetrantes apresentam tanto uma curiosidade, quanto um medo daquele objeto desconhecido direcionado a si. Além disso, sua postura retraída conjuga uma percepção de receio e apreensão daquele que lhe observa como se ele pudesse também lhe fazer algum mal. Atrás dele se encontra um fragmento de uma habitação composta por um material que parece um vegetal. Esta compõe seu cenário fotográfico e sugere a inserção em uma aldeia distante de um espaço urbanizado em alguma parte do território colonial.

A criança fotografada fora nomeada como Augusto na I Exposição Colonial Portuguesa, em 1934, local onde foi produzida a fotografia. O evento foi um dos primeiros eventos públicos do recém-instaurado Estado Novo (1933-1974) (MATOS, 2006) e ocorreu na cidade do Porto, no norte de Portugal. Esta foi uma plataforma de propaganda da "nova política colonial" imposta pelo regime salazarista, a qual já tinha sido elaborada e exposta no Ato Colonial de 1930 (anos antes da instauração do governo autoritário). Além disso, funcionou também como uma grande vitrine das empresas que atuavam nas colônias que expuseram seus produtos e divulgaram informações das suas ações dentro de um espaço que se propunha ser também um lugar de diversão e lazer.

Segundo o diretor técnico da exposição, Henrique Galvão (1933, p. 7), o evento era organizado em torno de uma "lição do colonialismo" para a população metropolitana, a qual precisava conhecer melhor os territórios que compunham o então Império Colonial Português. Suas mensagens de propagandas possuíam um duplo objetivo: 1) valorizar a dimensão civilizadora do projeto colonial, que se direcionava diretamente para a população metropolitana que deveria ser educada para os propósitos do Império Colonial Português; assim como 2) demonstrar a inflexível defesa do projeto colonial do regime recém-instaurado (MARRONI, 2013, p. 59-78).

Para realizar tal empreitada, a exposição buscou recriar diversos lugares das colônias nos jardins do Palácio de Cristal (local do evento), assim como construir um espaço com objetos e elementos que apresentassem a história da ocupação portuguesa no Ultramar (este fora organizado pela Sociedade de Geografia de Lisboa). Além disso, também ocorrera o Primeiro Congresso de Antropologia Colonial durante o evento, o qual buscou apresentar estudos desenvolvidos com os nativos expostos e inserir Portugal também nesse circuito científico que utilizava as colônias como laboratórios de

estudos. Logo, o evento era uma forma de ampliar a difusão do conhecimento colonial e demarcar também Portugal como uma nação colonialista.

A exposição mobilizou também as diversas partes do país com caravanas para visitar os espaços expositivos e as pessoas expostas no Palácio de Cristal, as quais consumiam notícias e informações sobre o acontecimento nos jornais e revistas que apresentavam cada aspecto do evento com ilustrações ou fotografias dos espaços coloniais recriados na localidade. As imagens fotográficas produzidas por fotógrafos comunicavam, informavam, educavam e monumentalizavam aquele episódio para uma população que vivia um regime interessado em reconfigurar a política colonial e angariar novos partidários para seus objetivos coloniais e, ainda, ampliava os arcos de comunicação do regime instaurado, já que havia assegurada toda uma cadeia de circulação dessas imagens visuais[1] (jornais, revistas, *souvenires*, concursos e outras publicações oficiais).

Nesse sentido, como afirma Ana Mauad (2015, p. 377-400; 2016), a experiência contemporânea se utilizou de diversas imagens para apresentar seus acontecimentos e fatos que, em determinada medida, apontam para a centralidade que a visualidade incorporou na história contemporânea. Neste contexto, a noção de fotografia pública torna-se central para se refletir sobre a variedade de usos e funções da fotografia nos cenários de produção, circulação e exposição em situação colonial. A fotografia se inscreve na cena pública como prática social, em culturas visuais historicamente estabelecidas, colocando-se como um dos dispositivos visuais mais importantes do mundo contemporâneo. Trata-se, portanto, de considerar as dimensões históricas da experiência fotográfica, ou porque não afirmar, dimensões fotográficas da experiência histórica.

Logo, para refletir sobre essa questão em um cenário colonial, retornamos a figura 1 que abriu essa breve introdução. Encontrei esse postal em 2018 em duas coleções privadas diferentes, quando realizava pesquisas nos arquivos sobre fotografias produzidas na ascensão do regime salazarista que colaboraram com o projeto colonial que emergiu com o novo regime em Portugal (OLIVEIRA, 2019). Em linhas gerais, a coleção de Filipa Lowndes Vicente (a qual pertence a figura 1) é composta por diversos postais fotográficos encontrados em feiras de livre comércio pela pesquisadora. Nela não se encontram somente postais do colonialismo português, mas também de outras

[1] A utilização de "imagem visual" busca reforçar a imagem limitada à dimensão visual, pois se compreende que o conceito de imagem não se reduz a essa dimensão.

experiências o que gera uma diversidade grande de temas e temporalidade reunidos e guardados pela historiadora. Já a coleção de Hélder Pacheco vem sendo doada ao Arquivo Municipal da Câmara do Porto desde 2016 e reúne diversos objetos, inclusive *souvenires* da Exposição Colonial de 1934. Este material está sendo recebido e descrito pela instituição, portanto não podemos determinar todo o seu conjunto, tampouco sua situação no arquivo.[2]

Em ambas há objetos do certame de 1934, o qual compunha o conjunto de eventos de produção fotográfica que me permitia pensar os circuitos dos objetos que produziram essa experiência fotográfica nos primeiros anos do salazarismo. No entanto, ao encontrar esse suporte visual tive contato com um circuito social que reconfigurou os valores dessa imagem visual dentro de uma prática colecionadora. Logo, a visualidade, ato de interpretar, criar significados e contestá-los (MIRZOEFF, 2003), estabelecida naquela temporalidade ganhava outros sentidos que permitiam ampliar as ações das imagens fotográficas no contexto social português e compreender os contextos históricos atuando na formação de sentidos para esses suportes visuais.

Deste modo, a escolha desse cartão-postal nos orienta nos itinerários da imagem fotográfica com vistas a identificar seus circuitos sociais e os usos e funções de uma imagem fotográfica em contexto colonial. Assim, o presente trabalho busca delimitar um conjunto de problemas inscrito no âmbito da produção da fotografia pública no mundo contemporâneo e projetar questões para pensar a fotografia em um cenário colonial, tomando a visualidade como um problema histórico.

Exposições coloniais: o cenário que produziu o retrato de Augusto

A emergência do Estado Novo em Portugal, em 1933, buscou reorganizar diversas estruturas políticas, econômicas e culturais do país, dentre elas aquelas relacionadas ao seu mundo colonial. Os primeiros anos do novo regime são marcados por uma série de eventos com essa temática, assim como um investimento na propaganda colonial (ROSAS, 1994; VALENTIM, 2000). É neste cenário de mudanças nas políticas coloniais que foi realizada a I Exposição Colonial Portuguesa de 1934, com a inspiração da Exposição Colonial Francesa de 1931, pois buscou igualmente enquadrar os

[2] A discussão sobre coleções privadas de objetos do colonialismo e a presença de coleções privadas em instituições públicas faz parte do conjunto de questões que venho desenvolvendo no meu doutorado no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense.

portugueses no concerto das nações coloniais que organizavam e produziam esses certames tão populares.

Entre os anos de 1840 e 1940, foram realizadas na Europa e nos Estados Unidos diversas exposições coloniais e universais. Elas atuavam como plataformas de divulgação dos avanços tecnológicos dos países organizadores, vitrines das "benesses do capitalismo" e também o lugar da demonstração pública do "atraso", da "barbárie" e da "selvageria" que viviam alguns povos que habitavam os territórios coloniais. Os eventos coloniais promoviam um espaço de "zoológico humano", onde traziam nativos dos territórios que controlavam colonialmente e os apresentavam como forma de reforçar a ideia que somente com a presença da metrópole era possível a superação daquela "situação atrasada" (SILVA, 2012).

Iniciativas que tinham o objetivo de promover uma síntese da modernidade Ocidental em tons pedagógicos capaz de colocar em evidência as transformações que o avanço industrial promoveu nos países industrializados e a possibilidade de ampliá-las nos territórios coloniais. Deste modo, ocorria a promoção, a organização e a mobilização de toda uma indústria do entretenimento, que, além de recriar lugares que ocupavam o imaginário social, sejam aqueles coloniais ou nacionais, também proporcionavam espaços de lazer para as pessoas que consumiam e visitavam as áreas expositivas (SILVA, 2012).

Ao analisar as relações entre a fotografia e as exposições durante o século XIX, Maria Inez Turazzi (1995) indica como o desenvolvimento da fotografia acompanhou o processo da celebração dos progressos da humanidade que as exposições universais queriam imprimir didaticamente. Nesse sentido, a autora afirma que, após a Exposição Universal de Paris de 1855, houve cada vez mais a presença da fotografia nas exposições do século XIX, o que apresenta tanto uma importância, quanto um acirramento de interesses que o dispositivo vinha ganhando ao longo do seu período de expansão. Além disso, a autora também demonstra que, na Exposição Universal da Filadélfia de 1876, a *Centennial Photographic Company* propôs a construção de um espaço dentro do recinto, onde desenvolvia trabalhos fotográficos (esse pavilhão era composto por uma sala de recepção, um salão de pose, vestiários, oficinas, laboratórios e uma galeria com os trabalhos produzidos). Este, inclusive, gerou um bom retorno financeiro para a empresa devido ao sucesso de público. Deste modo, aos poucos, a fotografia foi também se tornando um dos *souvenires* mais populares para o divertimento das pessoas que visitavam os diferentes certames desse caráter produzidos pelos países.

A Exposição Colonial Portuguesa também seguiu essa tendência ao valorizar também a presença da fotografia em seus espaços. Não apenas como propaganda governamental, mas também como um suporte informativo, recreativo e científico. Logo, a fotografia possuía um papel importante também nos objetivos estabelecidos naquele evento que mobilizou o país e seus territórios coloniais, uma vez que ampliava os arcos de comunicação e promovia a participação das partes do império através de cenas fotográficas captadas nos Jardins do Palácio de Cristal da cidade do Porto. A centralidade da visualidade naquele certame se apresentava em diferentes frentes de atuação, as quais estavam colaborando para o desenvolvimento de uma "cultura do império". Esta definida por Omar Thomaz (2002) como um produto baseado em uma determinada ideologia e tradição do poder colonial lusitano que buscava traduzir o que o império deveria ser e de que forma deveria atuar nas suas terras, interferindo tanto na vida dos nativos, quanto condicionando a mentalidade e as ações do colono português.

Portanto, os usos da imagem fotográfica naquele espaço promoviam sentidos que, em certa medida, colaboravam com o projeto colonial hegemônico, já que a censura do regime não deixou de estar ausente, tampouco deixou de isolar representantes que causassem problemas com a equipe organizadora, como o jornalista Hugo Rocha.[3] As mensagens visuais expostas pelos meios de comunicação, em muitos casos, buscavam organizar e educar a população em torno da "lição do colonialismo" defendida pelo diretor técnico do certame, assim configurava-se um espaço central para a imagem técnica. Ela seria a responsável por difundir cenas dos territórios recriados na metrópole, construir concepções e valores em torno da colonização do além-mar e permitir a produção visual da própria justificativa da empresa colonial dentro de uma ideia de objetividade que estivesse alinhada aos objetivos governamentais.

Nesse sentido, a visualidade não pode ser compreendida como algo estável e fixo, mas sim, inserida numa cadeia de relações sociais que compõe as interpretações possíveis para os suportes visuais dentro dos quadros de consumo e agenciamento, principalmente quando estes são permeados por censura. Logo, no caso da fotografia, toda uma cadeia de consumo foi desenvolvida a fim de capilarizar e angariar adeptos na nova política

[3] Hugo Rocha realizou críticas à Exposição Colonial que não foram bem aceitas pelo diretor técnico Henrique Galvão. O jornalista chegou a suspender a publicação do periódico *O Comércio do Porto Colonial* por cinco dias como protesto. No entanto, não teve sucesso e dias depois o jornal *O Comércio do Porto* trouxe a seguinte nota: "Tendo a Direcção Técnica da I Exposição Colonial imposto uma censura a O Comércio do Porto-Colonial, além da censura oficial, resolveu a Direcção deste jornal suspender a publicação dele" (AZEVEDO, 2005, p. 125).

colonial posta em prática pelo regime salazarista. Principalmente, porque a cena captada compreendida como algo mecânico e sem interferência humana projetava a imagem fotográfica dentro de uma sociedade interessada em conhecer outras paisagens, costumes e pessoas do império colonial.

Deste modo, no plano governamental, temos a organização de um álbum comemorativo com 101 fotografias da Casa Alvão (estabelecimento comissionado pelo governo para registrar o evento) como um bom exemplo dessa importância desempenhada pela fotografia neste evento. Segundo Henrique Galvão (1935, p. 2) aquela publicação era a "que mais expressivamente manterá a lembrança de um acontecimento que interessou profundamente todo o País" e configuraria como a principal guardiã da memória do acontecimento que durante meses mobilizou os portugueses. Logo, no plano governamental, a organização de uma narrativa visual serviria para registrar uma percepção daquele evento pautada em sua monumentalização, assim como assegurava uma percepção controlada do que foi o certame.

Essa característica fica evidente quando observamos as fotografias selecionadas para o álbum e a produção fotográfica da Casa Alvão da Exposição Colonial. A "eternização" de uma narrativa visual alinhada ao ideal mítico do novo regime era o desejo expresso na confecção da publicação oficial e foi mobilizada para selecionar as cenas fotográficas que deveriam compor a obra. Logo, as imagens fotográficas que não reforçavam aquela narrativa não foram escolhidas para compor o álbum, mas não deixaram também de ocupar outros espaços de consumo, como os periódicos e *souvenires* do certame.

A fotografia também desempenhava várias funções neste cenário e desencadeou outras produções, já que o governo não era o único polo produtor de imagens fotográficas naquele cenário. Havia propagandas da Kodak incentivando as pessoas a levarem suas máquinas ao certame para guardar os momentos daquela experiência (VICENTE, 2014). É possível encontrar também um concurso de fotografia com diferentes temáticas e seis categorias de premiação ("Paisagem", "Etnografia" – dividida em duas –, "Caça", "Aspectos Econômicos", "Diversos" e "Assuntos da Exposição"), do qual participaram fotógrafos e amadores (ULTRAMAR, 1934). Sem contar a produção fotográfica e antropológica do Instituto de Antropologia da Universidade do Porto, sob a orientação do antropólogo português António Mendes Corrêa. Essa produção fotográfica do evento ainda era composta pelas reportagens da imprensa, a confecção de

postais e a elaboração de *souvenires* que eram consumidos durante os meses de execução da Exposição Colonial Portuguesa pelos frequentadores.

Logo, podemos apontar que, neste cenário, a fotografia se apresentava como um elemento fundamental para compor os discursos coloniais e as justificativas mobilizadas para explicar as razões da intervenção colonial naquele além-mar em diferentes espaços do circuito social da imagem fotográfica, pois sua capacidade técnica era investida de uma veracidade a fim de estruturar os sentidos atribuídos à empresa colonial e definir as hierarquias civilizacionais, geografias morais, tipologias humanas e ações governamentais em prol da civilização Ocidental. Nesse sentido, o conhecimento de outras terras e pessoas passaria também pela fotografia e sua capacidade de promover o desenvolvimento de uma imaginação geográfica, tal como apontada por Joan Schwartz e James Ryan (2006).

Para Schwartz e Ryan (2006, p. 1-18), a fotografia é constituinte de uma forma de pensamento que impacta na pessoa um meio de se conhecer no mundo e se situar em um espaço e em um tempo determinados. Ela seria responsável por articular o espaço, o lugar, a paisagem e conferir significado para os indivíduos que a interpretam. Conferindo experiências, nomeações e sensações para pessoas que não necessariamente estiveram no local. Em outras palavras, a experiência fotográfica seria uma das práticas contribuintes para o desenvolvimento nos indivíduos de uma imaginação geográfica, que seria, em essência, uma série de práticas e processos pelos quais a informação dessa ordem seria recolhida, seus fatos ordenados e as geografias imaginativas construídas.

Os autores ainda destacam que as fotografias não são apenas registros visuais com significados estanques e permanentes, mas sim, suportes de fatos visuais investidos de valores e significados adquiridos em um determinado circuito social que marca a vida social daquele objeto. Logo, a fotografia não se resumiria em simplesmente ser observada por alguém, mas sim, a ser lida, decifrada e aberta a inúmeras interpretações, já que a polissemia da fotografia também se estabelece através de uma prática socialmente construída, culturalmente constituída e historicamente situada (SCHWARTZ; RYAN, 2006, p 1-18).

Portanto, as visualidades produzidas por uma imagem fotográfica são situadas no tempo e no espaço dentro de um quadro de relações sociais. O ato de interpretar, criar significados e contestá-los através de imagens visuais não é estável, tampouco monolítico. Ele está inserido em um conjunto de elementos que mobilizam e conduzem a sua efetivação. Essa característica permite compreender as ações humanas no

investimento de sentido de uma fotografia, colocando-a não como um documento estável e fixo, mas sim incorporado em uma rede de conexões e tensões capaz de dimensionar a sua centralidade dentro da experiência contemporânea.

Em contexto colonial, James Ryan (2014, p. 31-42) também destaca questões que estão condicionando a produção fotográfica, como os interesses de quem as produzia e as via, já que em sua maioria essas fotografias eram produzidas por, e para, europeus e americanos. Assim, a imagem fotográfica configurada como um fator de instauração de uma experiência colonial assentava em, ao menos, três dimensões: 1) Durante os procedimentos de produção da imagem fotográfica; 2) No momento de formulação e organização em determinado dispositivo que permite a sua circulação e consumo para um público específico; e 3) Na ocasião das leituras levantadas pelo suporte fotográfico, pois este pode dar força a um projeto colonial, como também ser o fator de sua crítica (RAMOS, 2014, p. 399-434).

Nesse sentido, a fotografia (compartilhando um repertório próximo aos protocolos do retrato fotográfico)[4] inseria-se na cultura visual dos desenhos, pinturas, literaturas, esculturas e monumentos que figuravam o Império Colonial Português, para criar esse "outro" visível e apreensível dentro de uma visualidade colonial que ampliava, formava e difundia as noções de cidadania do império e configurava moralmente os territórios que o constituía. Associada à noção de imaginação geográfica estava a de geografia moral, na qual os colonizadores, ou potenciais colonizadores, atribuíam valores e características aos "outros", dentro de uma lógica própria. Logo, um mundo imaginado e experimentado a partir de um suporte visual técnico que se apresentava enquanto a comprovação da realidade alterou completamente as concepções de espaço-tempo e a própria inserção do ser humano no mundo social ao produzir uma experiência fotográfica no indivíduo moderno, validada no realismo fotográfico historicamente determinado no contexto de seu consumo.

A apresentação dessas questões permite criar um panorama geral acerca dos usos e funções das fotografias numa exposição colonial, a qual será importante para pensarmos os valores presentes na imagem que abriu este artigo. A fotografia de Augusto foi acionada em diferentes suportes em 1934, como veremos a seguir. A compreensão dos usos e funções da fotografia naquele ano da exposição colonial permite

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

avaliar alguns sentidos que promoveram a integração desse objeto do passado numa coleção de artefatos do período colonial e estabelecem também como as fotografias foram fundamentais no projeto colonial dentro de diferentes frentes de ações.

Entre o jornal e o postal: Itinerários do retrato de Augusto

Na ilha da Guiné

que é um dos recintos mais pitorescos da Exposição Colonial,

Memorando

TEMPERATURA

PARIS

Uma catástrofe na China

Figura 2: Recorte de notícia.
Fonte: Jornal O comércio do Porto de 25 de maio de 1934, p. 1.

A imagem em tela é um recorte de notícia do jornal *O Comércio do Porto* sobre um dos espaços expositivos da Exposição Colonial Portuguesa, mais precisamente aquele dedicado aos grupos nativos da Guiné portuguesa. A matéria está na primeira página da edição de 25 de maio de 1934, dias depois da chegada dos 63 guineenses que habitariam os ambientes do certame na cidade portuguesa. Esse pequeno recorte apresenta uma imagem fotográfica, a qual não tem outros elementos fotográficos para compor a primeira página junto dela. Logo, já podemos identificar a importância concedida a esta neste jornal que atuou com diversas matérias sobre o evento público e criou, inclusive, uma edição especial, com distribuição gratuita, para apresentar somente notícias relacionadas ao evento: O comércio do Porto – colonial (AZEVEDO, 2005).

Esta foi a primeira publicação do retrato de Augusto que deu origem ao postal fotográfico apresentado anteriormente na figura 1. Portanto, já podemos identificar como os circuitos sociais das imagens fotográficas não estavam isolados e havia uma

intensa conexão e intercâmbio de fotografias que permitiam ampliar os arcos de comunicação visual e estabelecer outras visualidades dentro da cultura visual historicamente definida. Mas voltemos à figura 2 para pensarmos o contexto histórico que produziu e agenciou essa imagem visual dentro dos objetivos da propaganda colonial.

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

> O meúdo, que é o encanto da sua aldeia e que está sendo amimado por quantos, por ali, o vêm saltitar, representa, na verdade, o ex libris da graça africana, tanto os seus olhos grandes e expressivos e o seu sorriso sádio dão uma nítida ideia da vida simples e feliz e livre do sertão da Guiné, pletónico de verdura e batido do Sol... (O COMÉRCIO DO PORTO, 23 de maio de 1934).

O fragmento acima investe a imagem fotográfica de diversos valores de acordo com os anseios da política colonial posta em prática pelo regime salazarista. A criança e suas características observáveis eram apresentadas como uma "mascote" com "hábitos animalescos" (e não como uma ação normal da infância) a tornava um ser próximo aos animais das savanas africanas. Característica que demarcava sua condição inferior dentro da estrutura racial vigente. Além disso, esses elementos eram mobilizados para demonstrar tanto como o continente africano era um lugar prazeroso para os colonos brancos, como também para amenizar a violência e a dureza da colonização.

O último objetivo estava centrado na associação de Augusto a uma ideia geral ao continente africano construída através da expressão "ex-libris da graça africana". Ele funcionaria como uma representação simbólica desse lugar no imaginário colonial do regime, capaz de reunir visualmente um objetivo governamental relacionado à colonização e potencialização da ocupação dos portugueses nos territórios coloniais pelos portugueses. Como destaca Castro Henriques (1998, p. 216-274), um dos projetos políticos em voga nesse período era tornar os territórios coloniais mais brancos,

expulsando os africanos das cidades e das suas terras a partir do colonato, além de conceder aos colonos um controle sobre o trabalho dos nativos.

Portanto, as descrições da criança e do território colonial colocavam em evidência tanto essa possibilidade de imigração para o império de modo a amenizar os estereótipos que classificavam as colônias africanas como um lugar de degredo, quanto apresentava justamente essa geografia moral que atribuía valores, costumes e características aos outros integrantes do espaço colonial. Esse "outro" estava inserido dentro de determinada escala civilizatória e etária, as quais poderiam ser observadas por qualquer visitante do certame, ou mesmo por aqueles que consumiam seus produtos visuais. A imagem fotográfica era usada como prova de veracidade dentro da construção do argumento colonial que justificava o empreendimento colonizador. No caso de Augusto, esses elementos eram apresentados pelos periódicos, públicos visitantes ou pelos potenciais públicos que consumissem essa imagem nos diferentes suportes de circulação.

Deste modo, as leituras e interpretações da fotografia constroem outras imagens e constituem a própria cultura visual da sociedade em questão, ao dialogarem com um conjunto de imagens visuais que são incorporadas ao longo da nossa vida (MITCHELL, 2005, p. 336-356). Logo, se a fotografia é entendida enquanto prática e experiência, o seu impacto no receptor provoca também essa capacidade imaginativa que cria, forma e elabora leituras do mundo social a partir desse suporte visual que possui diferentes usos e funções na sociedade. Portanto, a tríade formada por emissor, receptor e mensagem possui diferentes espaços de reflexão e construção da fotografia, já que seu significado e valor se constroem ao longo do tempo (BERGER, 2013, p. 317-320).

Nesse sentido, como Homi Bhabha (1998) argumenta, o discurso do colonialismo estava estruturado em uma ambivalência do conhecimento e do poder. Segundo o autor, há uma fixidez na instituição de características ao outro, na qual a imposição de signos de diferença cultural/histórica/racial estaria calcada em uma rigidez e ordem imutável, assim como desordem, degeneração e repetição demoníaca. Essa construção de estereótipo é vista pelo pesquisador como uma estratégia discursiva apresentada na forma de conhecimento e identificação que atua nas brechas daquilo que está sempre "no lugar" (já conhecido) e aquilo que ansiosamente precisa ser repetido para ganhar veracidade. Afinal, a duplicidade essencial do discurso colonial está na produção e reprodução dessa ideia enquanto uma verdade indubitável.

Deste modo, para Bhabha (1998), haveria a articulação das diferenças (raciais e sexuais) na construção do sujeito colonial no discurso, assim como no exercício do poder

colonial através desse discurso. Nesse sentido, o corpo estaria (mesmo que de modo conflituoso) tanto inscrito em uma economia do prazer e do desejo, quanto em uma dada economia do discurso, da dominação e do poder. Portanto, a palavra teria a função de negar uma identidade "original" ou uma "singularidade" dentro dos objetos da diferença – sexual ou racial –, na qual ocorreria a construção de um espaço para "povos sujeitos" através da produção de conhecimentos em torno dos quais se exerce a vigilância e se estimula uma forma complexa de prazer/desprazer. Logo, ocorreria a produção de conhecimento do colonizador e do colonizado estereotipado. Sendo esse último associado a uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução. Assim, o discurso colonial produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um "outro" e ainda assim inteiramente apreensível e visível.

Assim, se o jornal já apresentava certa interpretação dessa imagem fotográfica e da própria pessoa fotografada, a sua transformação em um cartão postal (como observado na figura 1) a colocava em contato com outras formas de experiência fotográfica e ampliava o itinerário social dessa atribuição de características. Nesta situação, o "ex-libris da graça africana" do jornal também era acionado como representação simbólica de um lugar, mas em outro circuito fotográfico, mais precisamente aquele dos postais fotográficos e suas mensagens afetivas que atribuíam significados distintos para as fotografias. O retrato de Augusto era agenciado por outros valores dentro da cultura visual e promovia outra experiência visual dentro daquela sociedade, já que deslocava o endereçamento da imagem fotográfica do jornal para o postal, assim como a materialidade da fotografia (a forma de ter contato e ser afetado por esta).

Os postais fotográficos foram um marco dentro da experiência fotográfica do mundo contemporâneo, pois eles apresentavam cenas, pessoas e acontecimentos de diferentes lugares que o emissor queria deslocar e enviar para outro lugar, junto com sua mensagem de afeto e saudade. Este suporte atrelava afeto, mensagem e experiências visuais que demarcavam uma forma diferenciada de acessar o mundo social e aproximar pessoas distantes. Sua atribuição enquanto um suporte histórico permite compreender os outros sentidos atribuídos à imagem fotográfica em contexto colonial e os usos e funções agregados à fotografia durante a sua vida social por sujeitos históricos do próprio período.

Logo, tendo em vista o objetivo da "lição do colonialismo" do evento de 1934 e sua cadeia produtiva, os cartões postais referentes à Exposição Colonial eram produzidos

e consumidos durante o próprio evento de forma a ampliar e difundir essa propaganda colonial em formas auxiliares a governamental e a jornalística. Basta observar que um dos muitos bilhetes postais dessa fotografia (Figura 1) foi enviado no dia 7 de julho de 1934 do Porto para Lisboa (sendo que a fotografia tinha sido publicada pela primeira vez no jornal no final de maio) com dizeres sobre a exposição e os comentários sobre Augusto.

> Porto, 7 de julho de 1934.
>
> Querida irmã,
>
> O Jaime deve ter recebido um postal meu de Leiria. Fui ver a Exposição na 5ª feira de dia, está interessante e bonita. Envio este postal como recordação da Exposição. Este pretinho Augusto é muito falado.
> Abraça por mim o Jaime, mamãe, Otília [?] recordações a tua [?] sogra. À mamãe já enviei um postal ilustrado, um telegrama e uma carta.
> Abraça-te, teu irmão [?] que te deseja as maiores felicidades.
>
> À D. Gabriela da Costa Cabral Brandão.

Da mesma forma que a fotografia de Augusto foi selecionada para ilustrar a "vida na Ilha da Guiné" pelo jornal, o emissor escolheu a imagem fotográfica de Augusto para sintetizar sua experiência na Exposição e guardar aquele momento junto a sua irmã, pois a criança era muito falada por aqueles que visitavam o certame e provavelmente a sua irmã poderia ter ouvido falar sobre o "miúdo encanto da aldeia". Assim se reunia afeto e imagens típicas de lugares através de postais fotográficos a fim de proporcionar uma experiência fotográfica que corroborava na identificação de lugares e eventos a partir de algumas cenas específicas e extremamente controladas. Vale atentar-se para o fato que as imagens fotográficas produzidas e publicadas por periódicos também passavam pela censura do regime salazarista. Logo, seu deslocamento para um postal fotográfico não apagava esta característica do documento fotográfico presente na sua produção, tampouco o peso da representação.

Portanto, esses suportes não apenas mandavam notícias para outros lugares, mas também ampliavam a divulgação das fotografias que passavam também a levar novos significados com as mensagens afetivas presentes em seu verso. Além disso, elas também promoviam a formação do espaço público visual compartilhado e experimentado fotograficamente, pois ao observar o postal, o leitor promovia a sua identificação e incorporação em uma categoria geográfica específica, como forma de situar no espaço de onde aquela imagem fotográfica foi produzida. No entanto, como mencionado na

introdução, esta imagem fotográfica não deixa de possuir uma vida social na atualidade, o que continua a nos promover questões para pensar a situação dessas imagens visuais nos cenários pós-coloniais.

Considerações finais

A imagem de Augusto em um cartão postal se apresenta hoje dentro de outros quadros de valores e percepções que não apenas aqueles presentes em 1934 e propõe a construção de outros sentidos a partir do evento visual na atualidade. A sua presença em duas coleções privadas (a coleção de Filipa Lowndes Vicente e a coleção de Hélder Pacheco) nos convocam a inúmeras questões referentes à sua permanência no circuito social e os sentidos atribuídos pelos colecionadores dentro dessa prática de colecionar objetos do colonialismo. Esse circuito de colecionismo é intenso e marcado por feiras de livres comércios, leilões na *internet*, alfarrabistas e fundos distintos presentes em instituições públicas portuguesas (a coleção de Hélder Pacheco pertence ao Arquivo Municipal do Porto, por exemplo) que apontam para a vida social das imagens visuais na contemporaneidade.

Os sentidos e objetivos presentes na construção dessas coleções de objetos do colonialismo, assim como sua deposição em um arquivo público, precisam ser aprofundados num estudo histórico, pois também estão relacionados às discussões sobre esse passado colonial na sociedade e os usos de objetos do passado.[5] Mas já podemos indicar que as imagens visuais ao longo de sua história nos convocam para diferentes percepções e valores assumidos por elas dentro da cultura visual historicamente determinada. Esse trânsito nos coloca questões em torno das diferentes problemáticas assumidas pela visualidade na experiência contemporânea e reforça a necessidade de pensá-la como um problema histórico. Mas também de circunscrever essa experiência dentro dos quadros sociais que a investem de sentido, já que o seu circuito social não se restringe a um espaço-tempo delimitado.

Pensar as imagens fotográficas em contexto colonial é colocar nos horizontes essas questões que permitem compreender as imagens visuais dentro de um quadro governamental, mas também fora dele. O colonialismo foi diverso, enquanto experiência histórica, e assumiu diferentes estruturas sociais nos diferentes contextos coloniais.

[5] As relações estabelecidas com o passado colonial e a constituição de coleções de seus objetos também compõem o quadro de problemáticas que venho desenvolvendo no meu doutorado em História na Universidade Federal Fluminense.

Logo, as suas visualidades também não deixaram de ter ligações com essas diferenças, tampouco podem ser entendidas sem levar em consideração as relações sociais que as construíram. Assim, a fotografia em contexto colonial nos convoca a refletir sobre uma experiência histórica que marcou sociedades, as quais ainda guardam e consomem suas cenas dentro de uma economia visual (TAGG, 1988) que vale dizer muito pouco aprofundada pela historiografia.

"THE EX LIBRIS OF AFRICAN GRACE": A PHOTOGRAPH IN THE PORTUGUESE COLONIAL CONTEXT

Abstract: This article seeks to think about the trajectory of a visual image within a set that integrates the problems of photographic images in a contemporary colonial context. For this, it travels through the meanings attributed to a photograph produced in the first Portuguese Colonial Exhibition of the child named of Augusto. Its social circuit was intense and marked by different consumption spaces, persisting today in the circuit of collectors of colonial objects. Therefore, the itinerary presented allows to outline some uses and functions performed by the technical image in the Portuguese colonial context and to address some important issues for the development of historical studies with photography in contemporary colonialism.

.Keywords: Photography. Colonialism. Social circuit. Visuality.

"EL EX LIBRIS DE LA GRACIA AFRICANA": UNA FOTOGRAFÍA EN EL CONTEXTO COLONIAL PORTUGUÉS

Resumen: El artículo busca pensar en la trayectoria de una imagen visual dentro de un conjunto que integra los problemas de las imágenes fotográficas en un contexto colonial contemporáneo. Para esto, repasa los significados atribuidos a una fotografía producida en la Primer Exposición Colonial portuguesa de un niño llamado después de Augusto. Su circuito social fue intenso y marcado por diferentes espacios de consumo, persistiendo hoy en el circuito de coleccionistas de objetos coloniales. Por lo tanto, el itinerario presentado permite delinear algunos usos y funciones realizadas por la imagen técnica en el contexto colonial portugués y abordar algunos temas importantes para el desarrollo de estudios históricos con fotografía en el colonialismo contemporáneo.

Palabras llave: Fotografía. Colonialismo. Circuito social. Visualidad.

Referências

Fontes

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

GALVÃO, Henrique. Dedicatória do álbum comemorativo da I Exposição Colonial Portuguesa. Porto: Litografia Nacional, 1935. p. 2.

O COMÉRCIO DO PORTO, 25 de maio de 1934.

ULTRAMAR: ÓRGÃO OFICIAL DA I EXPOSIÇÃO COLONIAL, nº 16, 15 de setembro de 1934.

Bibliografia

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

APPADURAI, Arjum. **A vida social das coisas:** as mercadorias sob uma Perspectiva Cultural. Niterói: Eduff, 2009.

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

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

EDWARDS, Elizabeth and HART, Janice (org.). **Photographs objects histories:** On the materiality of images. London/New York: Routledge, 2004.

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

MATOS, Patrícia Ferraz de. **As "côres" do Império:** representações raciais no Império Colonial Português. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2006.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia Pública e a experiência histórica contemporânea, possibilidades metodológica. *In*: SCHIAVINATTO, Iara Lis; COSTA, Eduardo Augusto. **Cultura Visual & História: perspectivas**, São Paulo: Ed. Alameda, 2016, e-book.
_____. *Fotografia Pública e poder*. *In*: ROSSA, W.; RIBEIRO, M.C. (Org.) **Patrimónios de Influência Portuguesa:** modos de olhar, Coimbra/Niterói: Imprensa da Universidade de Coimbra/Eduff, 2015, p. 377-400.

MIRZOEFF, Nicholas. **An introduction to visual culture.** London/New York: Routledge, 2003.

MITCHELL, W.J.T. **What do pictures want? The lives and loves of images**. Chicago: Chicago University Press, 2005.

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

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

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

SILVA, Fortunato Carvalhido da. **Representações do outro em exposições coloniais**. Porto: Universidade do Porto. Tese de doutorado em Museologia, 2012. Disponível em: https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=28304 acessado em 03 de junho de 2020.

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

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

TRACHTENBERG, Alan. **Ensaios sobre Fotografia:** de Niépce a Krauss. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

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

VICENTE, Filipa Lowndes (org.). **O império da visão:** fotografia no contexto colonial português (1860-1960). Lisboa: Edições 70, 2014.

SOBRE O AUTOR

Marcus Vinicius de Oliveira é mestre em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Recebido em 06/05/2020

Aceito em 17/06/2020