

# Fotografias da Exposição Colonial Portuguesa de 1934: uma afirmação política do regime salazarista



Exposição Ultramarina  
Colonial Portuguesa  
[exaltação patriótica:  
Rosinha], Palácio de Cristal,  
1934, fotografia (detalhe).

*Marcus Vinicius de Oliveira*

Doutorando em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista do CNPq. Autor de *À sombra do colonialismo: fotografia, circulação e o projeto colonial português (1930-1951)*. São Paulo: Letra e Voz, 2021. [marcusoliveira93@gmail.com](mailto:marcusoliveira93@gmail.com)

## Fotografias da Exposição Colonial Portuguesa de 1934: uma afirmação política do regime salazarista

Photographies from the 1934 Portuguese Colonial Exhibition: a political affirmation of the salazarist regime

*Marcus Vinicius de Oliveira*

### RESUMO

A fotografia teve um importante papel na elaboração da experiência colonial na metrópole, uma vez que foi usada para documentar as ações desenvolvidas pelo próprio colonialismo em seus diferentes arcos de atuação e afirmar seus ideais políticos, fundamentalmente aqueles que associavam a nacionalidade portuguesa a um “dom de colonizar o mundo”. Nesse sentido, o artigo propõe analisar o número da revista *Civilização* dedicado à Exposição Colonial Portuguesa de 1934 para avaliar de que forma as imagens fotográficas presentes na edição ampliaram as mensagens de propaganda colonial do regime em um momento de construção do colonialismo no Estado Novo. Essas fontes visuais não ficaram restritas àquele período e, ao serem disponibilizadas *on-line* atualmente, continuam a promover experiências coloniais de uma forma distinta de interação do público com a fotografia.

**PALAVRAS-CHAVE:** fotografia; arquivo; Exposição Colonial Portuguesa.

### ABSTRACT

*Photography had an important role in the elaboration of the colonial experience in the metropolis, once it had been used to record the colonial's own actions in their different areas and affirm their political ideas, fundamentally those that associated Portuguese nationality with a “gift of colonizing the world”. In this sense, the article intends to analyze the *Civilização* magazine edition dedicated to the Portuguese Colonial Exhibition of 1934 to assess how the photographic images presented in it could expand the colonial propaganda messages of the regime at a time of construction of colonialism in the Estado Novo. These visual sources were not limited to that time. When made available online today, they continue to promote colonial experiences in a different way regarding the public's interaction with photography.*

**KEYWORDS:** *photography; archive; Portuguese Colonial Exhibition.*



O ciclo autoritário em Portugal (iniciado com o golpe militar em 1926) buscou integrar diferentes frações da classe dominante insatisfeitas com o regime republicano, que fora marcado por instabilidades políticas e crises econômicas. A política colonial desenvolvida no país até então também foi pauta dessa reorganização pela via ditatorial. Ela desencadeou a elaboração de uma nova relação com as colônias portuguesas a partir da publicação do Decreto nº 18.570, de 8 de Julho de 1930, mais conhecido como o Ato Colonial de 1930.

Tal ato definiu as formas de relacionamento entre a metrópole e as colônias lusitanas. Ele era baseado em princípios teóricos da inviolabilidade da

integridade territorial, do nacionalismo imperialista e da missão “civilizadora” de Portugal, como país cristão, ocidental e europeu.<sup>1</sup> O tratamento para os indígenas nas colônias era definido a partir da tutela do Estado Colonial: “o Estado garante a proteção e defesa dos indígenas das colônias, conforme os princípios de humanidade e soberania”, punindo e castigando “conforme a lei todos os abusos contra a pessoa e bens dos indígenas”. Em outra passagem, encontrava-se ainda a menção a uma “função histórica e essencial de possuir, civilizar e colonizar domínios ultramarinos”<sup>2</sup> que os portugueses possuísem. O documento é um marco na política colonial e pode ser visto como um norte para a política imperial durante o regime salazarista, mais precisamente até a Constituição de 1951, quando o colonialismo português passou por mudanças no plano retórico, embora com pouca ressonância na prática.

António Salazar (ministro das colônias interino que atuou na elaboração da legislação) ascendeu ao poder estatal em 1933. Esse acontecimento foi a consolidação de uma reorganização no plano político português, iniciada com a ditadura militar (1926-1933), que impactou fortemente a vida nas colônias. A ditadura civil foi responsável por colocar em ação as novas políticas coloniais gestadas e defendidas no Ato Colonial de 1930, que foi integrado à Constituição do Estado Novo.<sup>3</sup> Diversos atores sociais estiveram em torno da construção do colonialismo nesse período a fim de expandir os negócios coloniais, tornar a presença lusitana mais efetiva e desenvolver trabalhos científicos. Em suma, havia o interesse em apresentar um “novo Portugal”, mais “moderno” e totalmente envolvido nas dinâmicas europeias de colonização dos anos do entre-guerras.

Esse colonialismo não deixou de incorporar métodos modernos de propaganda política em suas ações visando conseguir novos adeptos e potenciais colonos para os territórios do ultramar. As fotografias e outros elementos visuais, por exemplo, foram fundamentais para a produção de uma narrativa pública visual da presença portuguesa, alinhada aos desejos desses atores que impulsionaram tal colonialismo imperial. Elas foram objetos importantes para a constituição da experiência colonial metropolitana, pois, por outras vias, a difusão da propaganda salazarista ganhava uma abrangência sensorial (visual, sonora, tátil) que permitia dimensionar o mundo colonial através da relação objeto e indivíduo.

As imagens visuais começaram a integrar e mudar a própria relação com a divulgação de informações sobre o império colonial português com a instauração do Estado Novo. Antes isso ocorria por ações privadas ou individuais ligadas aos interesses de exploração do território colonial; no entanto, com o regime salazarista, as publicações sobre temas coloniais se multiplicaram e diversificaram a partir de grupos organizados ou da própria ação do Estado. O governo autoritário, por intermédio de organismos específicos como a Agência Geral das Colônias, apresentava a cultura imperial às populações em

---

<sup>1</sup> Cf. ROSAS, Fernando. O Estado Novo (1926-1974). In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*, v. VII. Lisboa: Estampa, 1994.

<sup>2</sup> *Diário do Governo*, 1ª série, Lisboa, n. 83, 11 abr. 1933, p. 650-652.

<sup>3</sup> Com a ascensão de António Salazar ao poder de Estado, o regime se autoproclamou como Estado Novo, procurando difundir construir uma ideia de um governo novo e diferente da I República Portuguesa (1910-1926) e a ditadura militar (1926-1933).

diversificados suportes culturais, como uma forma de criar laços entre os residentes da metrópole e os territórios ultramarinos.<sup>4</sup> Esse ambiente foi marcado por produção de informações escritas (*Boletim Geral das Colônias*, por exemplo), eventos públicos (como as exposições e feiras coloniais), filmes (como o *Feitiço do Império*, de 1940), programas de radiodifusão (Emissora Nacional, de 1935 em diante), publicações editoriais (Editorial Império), coleções literárias (como os Clássicos da Expansão Portuguesa no Mundo), concursos de literatura colonial, reformas educacionais nas diferentes modalidades de ensino, bem como álbuns fotográficos sobre as colônias.<sup>5</sup>

Durante o período salazarista a fotografia assumiu sua feição pública, contribuindo tanto para a difusão de informação, por meio da linguagem visual, quanto para dinamizar, conjugar e formatar uma relação entre a população e o poder político estabelecido. O regime salazarista assegurou, portanto, um circuito social para as fotografias ao mesmo tempo em que restringiu a circulação das imagens dissonantes, na tentativa de consolidar uma narrativa visual pública hegemônica que estivesse de acordo com os seus desígnios.

Diante do largo leque de possibilidades para pensar a relação entre fotografia e o Estado Novo, priorizamos focalizar um evento público colonial bastante relevante no cenário de emergência do regime: a Exposição Colonial Portuguesa de 1934.<sup>6</sup> A escolha ocorreu por alguns fatores: a exposição envolveu uma série de sujeitos e grupos organizados interessados na modernização da política colonial; desencadeou uma produção fotográfica diversa, capaz de ampliar os canais de comunicação e divulgação dessa política metropolitana para as colônias; e suas imagens fotográficas não se limitaram ao ano de 1934, pois, pelo contrário, se inscreveram nas culturas visuais historicamente construídas no país.

Nos arquivos portugueses, há uma grande variedade de fotografias salvaguardadas. Elas nos descortinam diversos momentos, situações, pessoas, fatos e lugares que contam histórias, inclusive de si (a trajetória da criação do acervo, por exemplo), entre as quais a da Exposição Colonial Portuguesa. A construção visual nos permite acessar uma experiência pretérita possível somente porque foi fotografada e guardada. Por essa razão, como afirma Ana Mauad<sup>7</sup>, a prática fotográfica define-se como uma experiência histórica, pois sujeitos históricos estiveram envolvidos na montagem do suporte visual, articulando-se com a cena, e conferiram valor e significado ao registro, assim como a guardaram para a posteridade.

Para os conjuntos fotográficos arquivados, foi desenvolvida uma série de estudos e de métodos para preservá-los diante da ação do tempo ou mesmo da própria constituição química do material fotográfico. Preocupações dessa natureza apontam para a centralidade ocupada pela dimensão visual na história contemporânea. A cena registrada, as memórias tecidas e os espaços de

<sup>4</sup> Cf. MARTINS, Leonor Pires. *Um império de papel: imagens do colonialismo português na imprensa periódica ilustrada (1875-1940)*. Lisboa: Edições 70, 2012.

<sup>5</sup> Editaram-se muitos álbuns fotográficos com a temática colonial por iniciativa da Agência Geral das Colônias ou outros organismos governamentais.

<sup>6</sup> A exposição chegou a receber outras denominações ligeiramente modificadas, conforme atestam as fontes consultadas. Prevalece, contudo, Exposição Colonial Portuguesa.

<sup>7</sup> MAUAD, Ana Maria. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. *Revista Maracanan*, v. 12, n. 14, Rio de Janeiro, 2016.

identificação, indexação e guarda compõem um percurso promovido a partir da imagem fotográfica; entretanto há outros tantos formados por objetos que permitem seu consumo por um público maior. Daí Mauad propor o desenvolvimento de um conceito que possibilite explorar as relações em torno da fotografia e a reconheça não como um acessório na pesquisa histórica, mas sim como uma questão da maior importância no curso de uma investigação.<sup>8</sup>

A noção de fotografia pública se inscreve justamente nesse cenário que incorpora a imagem fotográfica em seu discurso a ponto de dar vida a ela nos seus espaços de produção, circulação e exposição. Ao inserir-se na cena pública de debate, nas culturas visuais historicamente estabelecidas e apresentar-se como um dos dispositivos visuais mais significativos do mundo contemporâneo, ela exprime dimensões históricas da experiência fotográfica, ou por que não afirmar, dimensões fotográficas da experiência histórica. Sob essa ótica, as imagens visuais são detonadoras de histórias.<sup>9</sup>

A escolha da Exposição Colonial Portuguesa de 1934 justifica-se por ser o primeiro evento público de caráter colonial organizado pelo recém-instalado Estado Novo e, nele, haver a possibilidade de percorrer a história de uma fotografia publicada na revista portuense *Civilização*. O certame atraiu uma série de atores interessados em solidificar o colonialismo português e mobilizou fotógrafos para produzir imagens fotográficas. A publicação disseminou mensagens/discursos do regime e gerou fotografias concedendo os créditos ao fotógrafo (procedimento raro no período). Suas imagens fotográficas extrapolaram os limites do periódico e ganharam outras histórias ao circularem em outros veículos, inclusive do próprio regime, vindo a ocupar hoje o acervo de um arquivo público; sem dúvida, uma trajetória exemplar de fotografia pública em contexto colonial.

Nessa linha, este artigo propõe aprofundar a discussão da fotografia no período tendo como referência um evento público. Para isso, irá expor o conceito de fotografia pública e sua operacionalização a partir da organização dos debates sobre fotografia no contexto colonial português. Na sequência, se concentrará na apresentação da exposição através de uma cadeia de difusão da informação, privilegiando um caso específico que abre espaço para a exploração do circuito social da fotografia até a sua divulgação pública contemporânea. Esse caminho busca pôr em evidência elementos presentes no debate atual sobre a experiência colonial, cujo desenvolvimento engloba as experiências fotográficas e questiona por meio delas seus vestígios nas sociedades envolvidas.

### “Cicerone experimentado”: a exposição colonial na revista *Civilização*

*“CIVILIZAÇÃO”, revista de altas responsabilidades na vida literária do País – o que o mesmo é dizer no dinamismo actual da nacionalidade – não poderia conservar-se indiferente perante a sólida, convincente e real manifestação de vitalidade do nosso vasto Império Ultramarino: a Exposição Colonial Portuguesa.*

*Assim, consagra este número à grande organização que vem de realizar-se intra-muros da Cidade Invicta, neste hospitaleiro e velho Pôrto cujos filhos, dos mais ilustres aos*

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> Cf. *Idem*, Isso não é uma janela: uma fotografia e sua história. In: SCHIAVINATTO, Iara e MENESES, Patrícia D. (orgs.). *A imagem como experimento: debates contemporâneos do olhar*. Vitória: Milfontes, 2020, v. 1.

*mais humildes, tam grande parte activa tomaram sempre na manutenção e fomento do património colonial.*

*Aos organizadores do valioso certamen, a todos os colaboradores que, com o seu generoso esforço, contribuíram para o bom sucesso do mesmo e ao velho burgo tripeiro que, em justa ufania, se orgulha de ver erguida no seu seio uma obra que é um gruto vibrante de vitalidade e de virtudes coloniais nunca excedidas, os nossos parabéns.<sup>10</sup>*

Eis um fragmento do editorial da *Civilização* no número especial dedicado à Exposição Colonial Portuguesa, em junho de 1934. Nele, observa-se como a “Cidade Invicta” teve uma postura ativa na “manutenção e fomento do patrimônio colonial”, sem falar de sua posição crítica em outros momentos da história política de Portugal.<sup>11</sup> O “palco de apresentação da vitalidade e virtude coloniais” foi o ambiente escolhido para reconstruir e difundir a ideia de império colonial concebida pelo diretor técnico da exposição Henrique Galvão e fotografada por diferentes sujeitos para periódicos, ou mesmo para o regime salazarista (serviço encomendado à Casa Alvão, um dos principais estúdios fotográficos do país naquela altura dos acontecimentos). As notícias sobre o evento circulavam na imprensa local, como *O Comércio do Porto* (inclusive com uma publicação exclusiva para a exposição, coordenada pelo jornalista Hugo Rocha: *O Comércio do Porto – Colonial*) e *O Diário de Notícias*, a exemplo de órgãos da imprensa governamental, *O Ultramar* e *Portugal Colonial*, e revistas como *Civilização*.

A *Civilização* era um periódico mensal, que circulou entre 1928 e 1937, totalizando 99 números. Na edição de que nos ocupamos (n. 69), ela estava sob a direção de Campos Monteiro Filho (1899-1961) e recrutou um punhado de jornalistas para documentar e narrar o ocorrido durante a exposição (incluindo entrevista com os organizadores do evento). Nesse contexto, destacam-se duas questões relativas ao estudo aqui proposto.

A primeira consiste na ampla difusão de *Civilização*. Embora fosse editada no Porto, a revista possuía serviços de envios para as outras cidades portuguesas do continente, para as ilhas, para as colônias, para o Brasil e para o exterior (a Espanha é o único país mencionado, com preço diferente das assinaturas pagas pelos leitores portugueses). A segunda diz respeito à concessão dos créditos ao fotógrafo Francisco Vianna, que realizou a documentação fotográfica para esse número especial. Tal procedimento era raro na imprensa lusitana, tanto que a maioria dos fotógrafos dos jornais e revistas imprensa desse período é desconhecida na historiografia portuguesa<sup>12</sup>, e Vianna não estava distante desse cenário, como veremos a seguir.

Esses fatores tornam *Civilização* um periódico particularmente interessante para pensarmos na difusão das ideias da exposição por veículos que não apenas os governamentais. Sua condição de órgão privado nos permite explorar

<sup>10</sup> *Civilização*, n. 69, Lisboa-Porto, jun. 1934, p. 19.

<sup>11</sup> Na cidade do Porto se deflagaram, ao menos, três revoltas: Revolta Liberal do Porto (1920); Revolta de 31 de janeiro de 1891 – primeiro movimento revolucionário pela instauração do regime republicano, e Revolta de fevereiro de 1927 – primeira tentativa de derrubar a ditadura militar portuguesa (1928-1933). Daí que, para o Estado Novo, era imprescindível angariar o apoio de uma cidade que poderia ser o lugar de novas manifestações de descontentamento.

<sup>12</sup> Cf. SERÉN, Maria do Carmo. *O Porto e seus fotógrafos*. Porto: Porto Editora, 2001.

as formas de transmissão da propaganda do regime nos veículos de imprensa submetidos à censura estatal. Como dizia Henrique Galvão,

*Fazer a Exposição Colonial foi uma obra necessária que o govêrno português incluiu no seu programa de realizações e pela qual todos os louvores lhe são devidos. Prolongá-la até às almas de todos os portugueses e estabilizar a lição que constitui no espírito de todos é agora a tarefa mais difícil e a mais honrosa, pela qual o govêrno se empenha como se empenhou, para que a primeira fase chegasse ao seu termo.*<sup>13</sup>

Estas palavras situavam tanto o tom da reportagem a ser feita quanto mostravam como os editores estavam alinhados com o salazarismo dos anos 1930 e 1940. A ideologia do regime era marcada por uma ideia mítica da nação e do interesse nacional, além de se preocupar em promover o “resgatar as almas” dos portugueses e integrá-los sob a orientação unívoca de organismos estatais responsáveis por educar os cidadãos de acordo com o “pensamento moral que dirige a Nação”. O propósito básico era o estabelecimento de uma “essencialidade portuguesa”, um corpo único e atemporal, orquestrado pelo Estado Novo com o objetivo de colocar um fim ao “século negro” do liberalismo em Portugal.<sup>14</sup> Em suma, para isso se utilizariam de diversos meios para “reeducar” uma população nos quadros de uma nação regenerada e reencontrada consigo própria, com a sua essência eterna e seu destino providencial.<sup>15</sup>

O regime lusitano almejava produzir um novo Portugal, grandioso como no passado, e criar um novo homem. Não se tratava de um retorno ao passado, mas sim de reinserir o país novamente em uma posição de destaque entre as potências imperialistas. Para isso, era necessário atualizar sua maneira de fazer política com as estratégias de poder e domínios imperialistas, que implicava a realização de eventos-espetáculos, como as exposições coloniais, e a criação de um circuito social para ampliar seu espectro de ação. Nessa perspectiva, fomentar o surgimento de espaços para a veiculação de notícias dos eventos, seus registros fotográficos e outros meios de propaganda – e paralelamente censurar iniciativas que destoassem do ideário oficial – era fundamental para o Estado Novo.

Na mesma página em que se lê o texto de Henrique Galvão, encontramos outro de Mimoso Moreira, chefe da Divisão de Propaganda da Agência Geral das Colônias, para quem a Exposição Colonial Portuguesa seria o elo de comunicação com um público mais abrangente:

*Temos fé nos objectivos da Exposição colonial que está patente no Pôrto – como sendo das realizações mais proficuas para a criação do “espírito colonial” na Metrópole. Mais do que seria possível obter na imprensa, em conferências, por meio de projecções cinematográficas, as demonstrações bizarras do certame são assimiláveis ao público de tôdas as culturas, mesmo aos que não tem cultura nenhuma. A lição é assim vivida e eloqüente.*<sup>16</sup>

<sup>13</sup> *Civilização, op. cit.*, p. 22.

<sup>14</sup> Denominada, preconceituosamente, de “século negro”, a hegemonia do liberalismo, em Portugal, se estendeu por um largo período entre a vitória de D. Pedro IV contra as tropas absolutistas de seu D. Miguel e a ascensão de Salazar ao poder estatal (1833-1933).

<sup>15</sup> Cf. ROSAS, Fernando. O salazarismo e o novo homem: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, v. XXXV, n. 157, Lisboa, 2001.

<sup>16</sup> *Civilização, op. cit.*, p. 22.

As palavras de Moreira evidenciam como as autoridades do regime definiam o público-alvo da exposição. Vale pontuar que os nativos das colônias estavam ali para serem consumidos como um produto do império capaz de criar o “espírito colonial” na metrópole. Os eventos públicos, as publicações e os objetos culturais desenvolvidos nos primeiros anos pelo regime salazarista visavam, acima de tudo, à afirmação de uma “cultura do império” em Portugal. Esse conjunto de ações criou um produto baseado em uma determinada ideologia e tradição do poder colonial lusitano cuja aspiração era traduzir o que o império deveria ser e de que modo deveria atuar nas suas terras, interferir na vida dos nativos ou condicionar a mentalidade e as ações do colono português.<sup>17</sup>

Essa “cultura do império” se expandiu, nos anos 1930 e 1940, calcada em três características que se complementavam e se alimentavam, tanto histórica, quanto territorialmente: o império é contínuo, homogêneo e único. Por outras palavras, ao longo dos cinco séculos de colonização, as ações desencadeadas reforçaram e asseguraram a presença portuguesa nas diferentes partes do império, pois o que fora bem-sucedido em uma parte do império também seria utilizado em outra. A linha temporal do império, de acordo com a propaganda governamental, era retilínea e homogênea. Desde a época das conquistas até a ascensão de Salazar, os portugueses teriam se comprometido com a elevação civilizacional dos nativos, sem se motivarem tão somente por interesses econômicos, como outras nações coloniais. E mais: o território lusitano era igualmente avaliado como único e contínuo, embora fragmentado em partes distintas do mundo, porque a “essência portuguesa” não mudava em nenhuma região do império, o que conferia a ele a unidade imperial.

Segundo esse aspecto, a Exposição Colonial Portuguesa foi plasmada em torno da ideia de educar moralmente a população, expondo ao mesmo tempo uma ideia mítica da nação e emulando sua visão sobre o interesse nacional, como Galvão argumentou:

*A I Exposição Colonial Portuguesa, que no Porto se vai realizar de junho a setembro do próximo ano de 1934, pretende ser a lição de colonialismo que ainda não foi dada ao povo português – lição que procurará rigorosamente apresentar expressões, não só de ordem moral, política e espiritual, mas também de ordem económica. [porque] Não podem amar-se as Colónias sem se conhecerem e não se podem conhecer através de simples palavras quentes ou duma catequese sentimental.*<sup>18</sup>

O esforço para atrair o mais diverso público português, sobretudo aquele não escolarizado, não deixou de lado as visitas internacionais (como a do príncipe de Gales) que aproximavam o novo regime de outros impérios coloniais. As mensagens difundidas no certame eram orientadas por dois objetivos centrais: 1) valorizar a dimensão civilizadora do projeto colonial e 2) demonstrar a inflexível defesa do projeto colonial do governo salazarista. O tom pedagógico do evento era marcante: a palavra de ordem consistia em promover a “lição do colonialismo” para todos os visitantes, em conformidade com a cartilha governamental. Esta valorizava a “ordem política”, a “tradição cristã” e o

<sup>17</sup> Cf. THOMAZ, Omar. *Ecos do Atlântico Sul: representações sobre o terceiro império português*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Fapesp, 2002.

<sup>18</sup> GALVÃO, Henrique. O que será a Primeira Exposição Colonial Portuguesa. *Regulamento Geral da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, Porto, 1933, p. 7.

“desenvolvimento econômico-social” que estariam na raiz de toda a história da colonização portuguesa. Para a revista *Civilização*, tratava-se de proporcionar

*uma lição, muito simplesmente, a todos os portugueses dignos de êsse nome.*

*Uma lição!*

*Coisa em verdade meritória, benemerente, profundamente cristã, a de ensinar os maiores ignorantes, que são os que se ignoram a si próprios.*

[...]

*A Exposição Colonial é, pois, uma oportuna lição, de que muito aproveitarão, antes mesmo dos alunos, todos os professores portugueses.*

*É efectivamente preciso, como disse já nas páginas de esta revista o meu distinto amigo Sr. Henrique Galvão, – orientar tôda a nossa instrução conforme o facto de sermos um grande país colonial. Por outras palavras: é preciso criar a consciência do nosso imenso património, mas sem jactâncias de imperialismo, no que o vocábulo tem de basófias e bravatas.*

*Que todos os portugueses que visitem a Exposição, olhando os gráficos, os mapas, as estatísticas, saibam o sentido de estas singelas palavras: Isto é nosso! Há que melhorá-lo! Há que defendê-lo ... para que nunca deixe de nos pertencer.<sup>19</sup>*

O fragmento acima foi escrito pelo jornalista Octávio Sérgio. As mais de 10 páginas da matéria objetivavam manter um diálogo com um visitante fictício da exposição, como se o narrador o acompanhasse passo a passo. O tom pessoal, descontraído e detalhista se prolonga por toda a narrativa, ao lado das fotografias de Francisco Vianna, as quais colam elementos do mundo visível à escrita: “Dê-me o seu braço, caro leitor, e penetremos juntos no recinto da exposição. Deixe que eu o conduza como cicerone experimentado, já que assisti à fábrica desta obra, e conheço tôdas as pedras de que se compõe”.<sup>20</sup>

Observe-se como a construção de proximidade procura envolver o leitor, instigando-o a conhecer cada espaço da exposição. O texto também ressaltava a intenção de atingir as crianças, pois era necessário formar novos quadros qualificados para preencherem os postos da administração colonial, trabalharem na exploração das colônias e defenderem o território colonial. Esse tema, por sinal, foi abordado em outra matéria dessa edição, “A acção civilizadora dos portugueses em Moçambique”, escrita por António Barradas. Nela se enfatiza: “Não será pelo número, mas sim pelo valor dos nossos colonos que nos firmaremos em África”.<sup>21</sup>

A formação qualificada de uma nova geração de portugueses identificados com o império colonial fica evidente, principalmente quando Octávio Sérgio se refere a Chico (nome fictício do neto do visitante). A primeira menção a ele se dá justamente quando narrador e leitor estão analisando a minutura de trem na porção do Presente da nave central do Palácio de Cristal. Isso não acontece na porção do Passado ou do Futuro, a fim de reforçar como as ações naquele momento eram indispensáveis para o desenvolvimento do colonialismo nos próximos anos.

*Você que é digno, e sente diante disto tudo despertar a sua consciência de português, haveria de dizer ao Chico, em primeiro lugar, que não se mete o dedo no nariz nem*

<sup>19</sup> *Civilização*, op. cit., p. 34-36.

<sup>20</sup> *Civilização*, op. cit., p. 36.

<sup>21</sup> *Civilização*, op. cit., p. 31.

*mesmo diante de um comboio, e depois, que o tal comboio tem muita mais importância do que certos sujeitos que andam nos comboios...*

*Que diabo! – deixe-me dar largas à fantasia! Eu estou em crer que se o Chico aqui estivesse, você lhe diria:*

*– Ouve, Chico: Êste comboio que aqui vés e tu julgas ser um brinquedo de luxo, quere dizer que a nossa África se vai civilizando.*

*Êste comboio percorre 1300 quilómetros através o solo africano, que os nossos maiores regaram com o próprio sangue para que se tornasse mais fértil.*

*Viaja-se com comodidade e segurança. Repara tu: tem vagão-restaurante... É tão agradável ir de Benguela à fronteira inglesa como do Pôrto a Lisboa.*

*E, num crescendo de patriótico bom senso, você acabaria por dizer ao Chico: Quero que sejas um homem digno. Só serás digno homem se fores digno português. Em nenhuma parte prestarás mais e melhores serviços à Pátria do que em África. Lá morre-se de febres?*

*– Que importas ?!*

*Na metrópole morre-se de qualquer outra coisa, e até de estupidez.*

*Olha, vê tu êsse grande português que foi Mousinho de Albuquerque. Andou por lá, lutou, lutou e venceu. Nem os selvagens nem as maleiras o dizimaram.*

*Voltou um dia à Pátria, coberto de glória, e aqui, segundo soe dizer-se, a estupidez feriu-o de morte.*

*Não morreu de febres, meu filho... Matou-se de desespero e tédio, porque não cabia em sociedade tão mísera e mesquinha. A rematar, decididamente você diria ao Chico: “Hás-de ir para a África!”*

*E talvez mais tarde, se você fôsse capaz de vencer as lamechices da sua senhora espôsa, e demais ornamentos femininos de sua família, o Chico, em vez de estoirar de neurastenia em qualquer café do burgo, fosse de mongada até à África.*

*Veja você, meu caro visitante, o que faria um brinquedo, se o Chico viesse e você, seu lamecha, fôsse capaz de lhe falar esta linguagem!<sup>22</sup>*

As ações de uma criança que não sabe bem o que está ocorrendo naquele cenário expositivo são contrastadas por “lições do colonialismo”, com orientações para o futuro embebidas de “amor à pátria”. Chico conhecia tão pouco do império quanto aquele visitante, mas, diferentemente de seu avô, poderia crescer empenhado em fortalecer e explorar o território colonial, em vez de permanecer na metrópole para “morrer de estupidez”. Vale a pena ponderar, ainda, que Chico é a única pessoa a ter um nome próprio nesse diálogo íntimo, como se sua individualidade devesse ser construída a partir do esforço consagrado à construção do império, como no caso de Mousinho de Albuquerque. Tanto que, ao final, o narrador volta a afirmar:

*O meu dever era acompanhá-lo à porta e aí despedir-me de si. Adivinho, porém, que você, caro visitantes, quere agora, confundido com a multidão, ficar por aí ao acaso.*

*Sim, homem, a-pesar-dos seus sessenta bem puxados, meta-se no comboio e goze à sua vontade.*

*Divirta-se, desopile o fígado.*

*Mas veja bem se me decora a grande lição e sobretudo se me faz gente de aquele enfezado do Chico, que a estas horas, marmanjão de respeito, está a comer pão com marmelada no colo da mãizinha.*

<sup>22</sup> *Civilização, op. cit.*, p. 38 e 39.

*Espe-vite-me o rapaz, e traga-o quando voltar à Exposição para lhe mostrar o combóio, não êsse que você espera, mas a miniatura do outro que espera pelo despertar de todos os Chicos portugueses.*<sup>23</sup>

A produção de um “novo homem” afinado com o ao colonialismo se fazia sentir por toda a revista e, em alguns momentos, as mensagens dirigidas às novas gerações se conectavam às “lições” proporcionadas aos adultos, corresponsáveis pela manutenção do império português em diferentes continentes. Nessa linha de raciocínio, possuir os domínios d’além-mar comporia a própria essência lusitana. No entanto, os ideólogos desse “colonialismo imperial” reconheciam que não era suficiente apontar os 519 anos de presença portuguesa nas colônias (segunda a matéria, seu marco inicial era a conquista de Ceuta, em 1415). Impunha-se a obrigação de formar as novas gerações, educar os metropolitanos e orientar os emigrantes para seguirem em direção às colônias.

Esse conjunto de desejos movia o projeto colonial do período, o qual não deixou de sustentar uma fictícia presença homogênea, retilínea e longínqua dos portugueses nos territórios coloniais. Tal projeto esbarrava numa população que pouco conhecia sobre o império lusitano e possuía altos índices de analfabetismo (em torno de 70%). Por isso era necessário investir, amplamente, na propaganda para atingir o maior público possível. A exposição era uma alternativa para tanto e foi vista como algo vital pelos operadores do colonialismo no início do salazarismo; mas as revistas ilustradas e as fotografias também desempenharam um papel indispensável para a consecução dos objetivos governamentais.

A contemplação dos nativos expostos e a experiência sensorial fomentada nas sessões expositivas apresentariam ao público a “lição do colonialismo” e a defesa intransigente dos domínios além-mar com vistas à reorganização da política imperial. Já as revistas ilustradas atuavam como meio de ampliar o mundo encenado na exposição para o público que não estava no Porto ou não tinha ido visitar os jardins do Palácio de Cristal. Ambos os espaços embalavam a ideia de um império único e indivisível em uma época em que outras nações imperialistas desenvolviam igualmente a sua narrativa imperial, como os ingleses e sua Commonwealth e os franceses com as “virtudes da maior França”.<sup>24</sup> O último, inclusive, com sua Exposição Colonial de Paris, foi fonte de inspiração para a Primeira Exposição Colonial Portuguesa.

Assim, a propaganda “Portugal não era um país pequeno” embasou a narrativa do evento e seus suportes visuais. A matéria assinada por Octávio Sérgio foi recheada por 16 fotografias que dialogam com o texto (ver figuras 1 e 2). A ordem delas não está diretamente relacionada às seções mencionadas na fala do “cicerone”. Sua função, em princípio, se prende mais à difusão visível do conteúdo da exposição. Cenas dos espaços expositivos, objetos reunidos e exposição de nativos ocupam as páginas. O tom ilustrativo pode ser observado, porém o mais instigante é como ocorreu a seleção dessas imagens para a edição especial.

<sup>23</sup> *Civilização, op. cit.*, p. 48.

<sup>24</sup> LÉONARD, Yvés. O império colonial salazarista. In: BETHENCOURT, Francisco e CHAUDHURI, Kirti. *História da expansão portuguesa: último Império e Recentramento (1930-1998)*. Lisboa: Círculo de Leitores e Autores, 1998, p. 10.

Nessa edição, veem-se mais fotografias da exposição em outras matérias. Ao todo, somam-se 7 fotografias de mulheres nativas, que receberam uma atenção especial, notadamente as guineenses (por exemplo, um médico, na exposição, vacinando uma nativa, como aparece na figura 3); em contraposição há apenas 6 imagens fotográficas de membros do regime salazarista envolvidos na montagem da exposição, como Armindo Monteiro, Henrique Galvão e Mimoso Moreira. A fotografia de Armindo Monteiro nem conta com a assinatura de Vianna. Além da dele, observam-se mais 2 fotografias de homens nativos, 5 de espaços da exposição e uma fotografia do presidente António Óscar de Fragoso Carmona cortando a faixa de inauguração da exposição.

Caberia, hoje, indagar: onde se encontram essas fotografias atualmente? Como elas foram parar no arquivo pesquisado? Que relação se pode estabelecer entre seu período de produção e o tempo presente? Vale destacar que existem diferenças entre as instituições que possuem o portfólio de um fotógrafo e outras que formaram coleções fotográficas por outros meios. Enquanto o primeiro tipo de instituição, em sua maioria, apresenta o histórico do fundo documental, o segundo tipo nem sempre indica o histórico dos percursos da fotografia, como veremos a seguir.



Figura 1. Página da matéria de Octávio Sérgio com fotografias de Francisco Vianna, 1934.

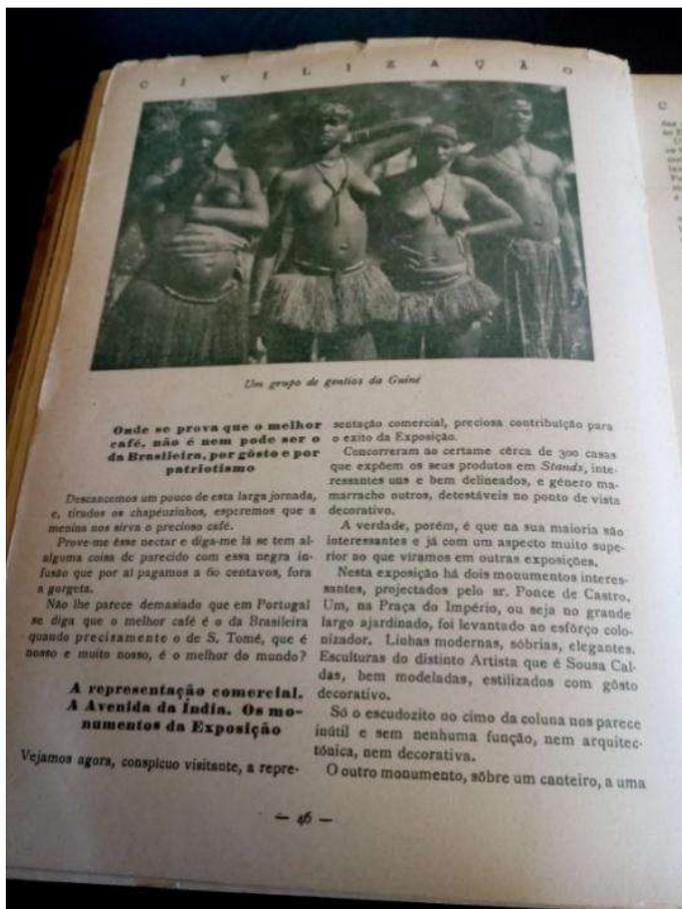


Figura 2. Página da matéria de Octávio Sérgio com fotografias de Francisco Vianna, 1934.



Figura 3. Página da revista *Civilização* com fotografias de Francisco Vianna, 1934.

## Questões na disponibilização *on-line* dessas fotografias

As fotografias produzidas durante os meses da exposição possuíram circuitos sociais distintos e específicos; entretanto, muitas dessas imagens fotográficas se acham hoje nos arquivos portugueses em diferentes estágios de tratamento. Há imagens fotográficas já tratadas e identificadas. Algumas, inclusive, foram digitalizadas para o acesso da população. Outras, infelizmente, não receberam ainda o trabalho arquivístico necessário para os pesquisadores.

Sabemos que a política de tratamento e divulgação dos acervos fotográficos em Portugal está impactando diretamente o interesse da historiografia portuguesa em torno da história das coleções, dos fotógrafos e dos acervos visuais do país. Tal situação tem chamado a atenção para a conveniência de ampliar as políticas de conservação e tratamento do patrimônio fotográfico preservado, assim como do desenvolvimento de estratégias de disponibilização e divulgação desses conjuntos documentais.

Obviamente, eles podem estimular novos estudos capazes de reafirmar ou contestar a tese central desse artigo, ou seja, a centralidade da fotografia dentro dos aparatos governamentais salazaristas, questão, de resto, pouco debatida entre os historiadores lusos. Como pontuamos na primeira parte deste texto, a relação dos fotógrafos com o governo não foi homogênea e retilínea durante Estado Novo, e a máquina de propaganda não foi o único espaço de produção de imagens fotográficas para o regime. Além do mais, o controle das atividades laborais dos fotógrafos também foi promovido em função de sua incorporação no Sindicato Nacional dos Tipógrafos, Litógrafos e Ofícios Correlativos, em 1949. Tal cenário tortuoso promoveu uma produção fotográfica com características bem específicas que precisam ser analisadas pelos pesquisadores que pensam na fotografia não como mero elemento de ilustração, mas sim como um objeto que provoca uma experiência histórica, como salientado por Mauad.<sup>25</sup> Isso coloca no horizonte um circuito social da fotografia heterogêneo e permeado por vários fatores conjugados em uma sociedade governada por uma ditadura colonialista, como a salazarista, e, simultaneamente, indica o desafio da disponibilização dessas imagens visuais, notadamente quando compreendemos a sua relevância no interior da política governamental.

As imagens fotográficas às quais nos referimos não ficaram restritas ao seu momento de produção; pelo contrário, alguns arquivos fotográficos foram organizados e indexados para permitir os seus usos em contextos e cenários totalmente diversos daquele que gerou o registro visual. Sua vida social até o arquivo<sup>26</sup> foi, portanto, intensa e sugere certa dificuldade do próprio regime em produzir um grande volume de imagens visuais dos seus territórios coloniais e das populações do império. A fotografia, nesse cenário, não tinha um fim no arquivo; pelo contrário, ela estava preparada para ser usada dentro de um arco de possibilidades quando fosse útil para as mensagens elaboradas pelos agenciadores do colonialismo nas diferentes áreas e em distintas temporalidades.

Como exemplo disso, basta constatar que fotografias estampadas em determinados periódicos foram cedidas para outros fins ou instituições, caso do

<sup>25</sup> MAUAD, Ana Maria. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas, *op. cit.*

<sup>26</sup> Ver EDWARDS, Elizabeth e HART, Janice. *Photographs objects histories: on the materiality of images.* London-New York: Routledge, 2004.

*Diário de Notícias*, que forneceu imagens para o arquivo fotográfico do Instituto de Antropologia da Universidade do Porto. Por outro lado, registros fotográficos da Casa Alvão, encomendadas pelo regime salazarista, acabaram sendo utilizadas em outros suportes culturais, como os cartões fotográficos ou periódicos editados fora das instâncias estatais (embora não escapassem do olho vigilante da censura).

A coleção *Ultramar português*, encomendada pelo Ministério das Colônias ao antropólogo António Mendes Corrêa e publicada pela Agência Geral das Colônias, se encaixa bem nessa categoria. Concebida para apresentar cada colônia aos portugueses, ela se limitou a dois números (Mendes Corrêa morreu em 1960 e não pôde concluir o projeto), um em 1949 e outro de 1954. Fotografias da Exposição Colonial de 1934 integram o conjunto visual da coleção, porém não há nenhuma menção ao seu contexto de produção, nem mesmo na legenda das imagens fotográficas.

Desse modo, as fotografias existentes nos arquivos portugueses tiveram uma vida social que merece ser explicitada em sua exibição hoje nas plataformas digitais dessas instituições, tais quais os documentos manuscritos. Afinal, a descrição desses objetos é imprescindível para se colocar em perspectiva a própria produção do documento dentro do seu contexto social. Quanto, a Exposição Colonial Portuguesa de 1934 e sua intensa produção fotográfica, além dos diversos suportes que formaram seu circuito social, suscitam um questionamento incontornável: como disponibilizar publicamente essas imagens fotográficas sem reafirmar as ideias lusotropicalistas, dada a sua capilaridade na sociedade portuguesa<sup>27</sup>?

O Arquivo Municipal da Câmara do Porto possui algumas fotografias da Exposição Colonial Portuguesa de 1934 que percorreram diversos caminhos até serem acolhidas nessa instituição. Um foram doadas por moradores da cidade, outras pertenciam à própria Câmara Municipal do Porto, enquanto outras não têm sua origem descrita no suporte *on-line*. Os diferentes percursos das fotografias salvaguardadas nos põem frente e frente com um problema grave em sua digitalização e disponibilização para o público: o verso ou mesmo o suporte da imagem fotográfica não são apresentados na modalidade remota. Ao destacar tão somente a dimensão visual da fotografia, o arquivo restringe as possibilidades de compreensão do documento fotográfico como um objeto histórico imerso em questões que demandam reflexão.

O verso da imagem fotográfica, o suporte de identificação e a organização arquivística são marcas de sua vida social que nos auxiliam a refletir sobre como a fotografia foi agenciada e consumida publicamente. A sua situação no arquivo também oferece elementos para verificarmos quais foram escolhidas

<sup>27</sup> Lusotropicalismo foi uma teoria desenvolvida por Gilberto Freyre que pressupunha uma especificidade portuguesa na relação com outras populações. Para o autor, os portugueses eram diferentes nos seus relacionamentos, mostrando-se adaptáveis a diferentes culturas e territórios do mundo, sem enfrentar problemas para se miscigenarem com os nativos das colônias. Logo, a civilização lusotropical que eles teriam criado seria, antes marcada por determinada cultura ontológica dos próprios portugueses, do que estruturada a partir de condições étnicas. Essas ideias foram usadas pelo regime salazarista desde meados dos anos 1950 de forma simplificada e nacionalista para conferir legitimidade à presença lusitana no ultramar. Cf. CASTELO, Cláudia. *“O modo português de estar no mundo”*: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa, 1933-1961. Porto: Afrontamento, 1998. Tal ideologia, evidentemente, não impactou a produção das fotografias da exposição de 1934. No entanto, reconhecendo seu circuito social para além daquele período e que a fotografia é um documento polissêmico, o lusotropicalismo se torna um elemento a ser considerado em meio ao processo de retomada dessas imagens visuais.

para circular e aquelas que ficaram à espera do chamado público. Tudo isso que envolve o pesquisador em seu trabalho no arquivo se conecta ao que o conceito de fotografia pública busca reunir para se desenvolver uma análise histórica. Essas questões são evidenciadas, por exemplo, nas três figuras que se seguem:



Figura 4. Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa [exaltação patriótica].



Figura 5. Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa [exaltação patriótica]



Figura 6. Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa [exaltação patriótica: Rosinha].

Quando consultadas *on-line*, essas três fotografias nada dizem sobre a autoria delas, e o verso tampouco traz as informações históricas que poderiam propiciar a compreensão de como elas foram consumidas publicamente. A instituição se restringe a dar um título às fotografias que indica o momento da produção e a ideia de exaltação patriótica que pretensamente as pessoas fotografadas estariam promovendo. Não há nenhuma demarcação de gênero delas, que nem sequer foram identificadas (exceção feita, no caso da figura 6, a Rosinha). Além disso, há poucas informações sobre o espaço que essas fotografias ocupam dentro do arquivo, já que não se esclarece se elas fazem parte de um fundo, coleção ou série temática. E esses detalhes são importantes, porque o arquivo público não só é um espaço de circulação de fotografias, como também de dinamização da relação dos indivíduos com o Estado, principalmente porque a instituição é responsável por atribuir valor histórico a um documento que deve ser salvaguardado, já que compõe a memória municipal/nacional, como nos exemplos aqui alinhados.

Sob essa perspectiva, a figura 6 foi produzida por Francisco Vianna, fotógrafo que documentou a Exposição Colonial Portuguesa para a *Civilização*, na edição já mencionada. A capa desse número apresenta uma jovem guineense com o dorso desnudo e com as mãos na cabeça, induzindo uma posição erótica e sensual, disposta a ser “dominada por alguém”. A moça, chamada Rosinha, foi uma das figuras mais registradas fotograficamente durante os meses em que decorreu a exposição. Suas fotografias circularam em distintos suportes visuais, matérias jornalísticas e alimentaram conversas cotidianas que abordavam a beleza da jovem exposta nos jardins do Palácio de Cristal.<sup>28</sup>

<sup>28</sup>O semanário humorístico *Maria Rita* exibiu algumas ilustrações de Rosinha e de outros mais, e comentou que muito se falava sobre sua “beleza negra”.

Quem aparece segurando a bandeira portuguesa, na figura 6, é exatamente Rosinha. Atrás dela, está o *Monumento ao esforço colonizador português*, uma estátua composta em sua base por seis esculturas de figuras para as quais o esforço colonizador seria um dever (a mulher, o militar, o missionário, o comerciante, o agricultor e o médico). Sintomaticamente, durante a exposição, esse monumento ocupava lugar de destaque, logo na entrada do jardim do Palácio de Cristal.<sup>29</sup> A imagem tentava sintetizar determinada leitura do Império Colonial Português em um único suporte visual, ou seja, apresentar os nativos sob a tutela da nação portuguesa, a mesma que, na sua experiência, mobilizara uma gama de colonizadores que colaboraram para a conformação de um imenso império. Passado, presente e futuro, portanto, se combinavam nessa fotografia.

Na sua edição se operou um corte a fim de realçar Rosinha e seus seios, aproximando-a do leitor. A imagem preencheu uma página inteira da matéria de *Civilização* destinada à divulgação da Exposição Colonial de 1934. Ela abre o texto de Octávio Sérgio, junto com uma fotografia do *Monumento ao esforço colonizador português*, mas apenas a fotografia da jovem guineense possui uma legenda: “Negra muito embora, portuguesa de lei, – ei-la empunhando a bandeira verde-rubra que domina todo o Império”.<sup>30</sup>

Ao se colocar em segundo plano o referido monumento, buscou-se, todavia, recuperar a ideia da antiguidade do império colonial português, registrada, por suposição, na “essência histórica portuguesa”, bem como a da atuação heróica de uma série de pessoas a serem lembradas. Tanto que a sua referência fora do foco fotográfico dimensiona, no fundo, uma presença histórica que se apresentava no horizonte de ações dos colonizadores contemporâneos, os quais deveriam se inspirar nas experiências pretéritas para continuarem a “obra de edificação do Império Colonial”.

Já a bandeira, à semelhança de Rosinha, se encontra justamente no foco fotográfico. Ambas, em diálogo, como que apontam para a “unidade”, “integridade” e “glória” de Portugal e suas colônias, temas da exposição. A posição de Rosinha, segurando a bandeira portuguesa de forma a envolvê-la, projeta tanto a ideia de incorporação dos nativos no projeto colonial quanto a identificação dessas populações colonizadas com os colonizadores, todos alçados à condição de sujeitos (e não somente os cidadãos da metrópole). Como afirmou o então ministro das colônias, Armindo Monteiro, “a Nação é a mesma em todas as partes do Mundo. Filhos da mesma grei, vindos da mesma história, cobertos pela mesma bandeira, perseguindo um mesmo ideal colectivo, nenhuns antagonismos nos podem separar. Nas horas do perigo ou da desgraça, as forças de todos constituem uma só força – que é Portugal”.<sup>31</sup>

Por esse motivo, a seleção de elementos visuais que sintetizassem fotograficamente a ideia de um império historicamente uno, homogêneo e controlado era fundamental. Isso fica ainda mais evidente ao observarmos como Francisco Vianna tentou produzir outros registros fotográficos sintonizados com tal dessa temática (ver figuras 4 e 5). A figura 5 exhibe um homem na mesma posição de Rosinha, porém olhando para fora do plano fotográfico e não para a câmera

<sup>29</sup> A autoria da estátua é de Sousa Caldas. Hoje ela está instalada na zona da Foz, no Porto.

<sup>30</sup> *Civilização*, op. cit., p. 32.

<sup>31</sup> MONTEIRO, Armindo. Diretrizes duma política ultramarina. *Boletim Geral das Colônias*, número especial. Conferência dos Governadores Coloniais, v. 9, n. 97, Lisboa, 1933, p. 11.

(como faz a jovem), empunhando a bandeira pelo mastro e a bandeira sendo esticada por uma mão atrás, que provavelmente deve ser de Rosinha. Essa fotografia, aliás, possui a assinatura do fotógrafo, o que sinaliza que, provavelmente, ganhou certa circulação social. Enquanto isso, a figura 4 reposiciona esse mesmo homem, olhando para o horizonte: ele segura o mastro da bandeira nacional e Rosinha, atrás dele, segura a bandeira de modo a deixá-la esticada, sugerindo certa posição subalterna da mulher na construção imperial e no próprio império. Entretanto, essas imagens não foram publicadas em *Civilização*, tendo seu circuito social composto por outros trânsitos até se encontrarem hoje no Arquivo Municipal do Porto.

Elas também indicam, em alguma medida, uma negociação desigual do fotógrafo com os retratados para produzir a imagem fotográfica desejada pelo periódico. Esse dado acrescenta mais elementos para a análise histórica, uma vez que aponta para as relações sociais dentro do império que permitiram esse ou aquele registro. As estratégias para atrair os nativos para atuarem na exposição foram diversas, desde a contratação formal de determinadas personagens, acordos com os régulos, até a promessa de pagamentos.<sup>32</sup> Sem contar que o registro fotográfico no espaço expositivo requeria uma aproximação deles para se poder fotografá-los conforme os padrões desejados pela propaganda colonial.

Daí que a escolha da fotografia de Rosinha pode ser encarada como uma resposta ao sentimento de possuir e controlar a sociedade colonial, com base, no caso, em uma metáfora de cunho sexual. Dito de outra maneira, o corpo feminino é visto como um objeto de desejo no interior de uma sociedade estruturada pelo machismo, o colonialismo e a relação de violência presente nesse tipo de organização social.<sup>33</sup> Essa lógica de produção visual erótica se afinava, pois, com a propaganda hegemônica voltada para a posse e o controle das colônias. O corpo feminino, nesse contexto, seria uma espécie de metonímia do território colonial. Assim, o suporte visual construía, ao apelar para imagens, um espaço colonial não só assentado numa narrativa de aventura sexual que necessitava da força e virilidade do homem branco colonizador para proteger aquela natureza exuberante, virgem e indefesa, mas também para dominá-la.<sup>34</sup> Não é à toa que o relato íntimo de Octávio Sérgio é composto exclusivamente por homens.

Verifica-se, portanto, que a fotografia foi usada para produzir uma cartografia visual dos povos que habitavam o império colonial português e projetar na população portuguesa a ideia de união, coesão e integração dessas diferentes faces sob a batuta do governo lusitano. A sua disponibilização atual precisa apresentar, ao menos, elementos de problematização desse contexto de produção fotográfica para que a fotografia não adquira contornos de legitimação do colonialismo, nem tampouco seja vista como um registro sem tensão.

Os nativos presentes nas cenas retratadas, mesmo posando para Francisco Vianna, não escondem, aparentemente, as suas expressões faciais de tédio e indisposição para o registro fotográfico. Eles, por essa via, se inscreveram nas camadas de história do objeto e levantam algumas questões para os estudos

<sup>32</sup> Ver OLIVEIRA, Marcus Vinicius de. *À sombra do colonialismo: fotografia, circulação e projeto colonial*. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

<sup>33</sup> Cf. MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

<sup>34</sup> Cf. SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

visuais contemporâneos, por mais que elas sejam silenciadas ao serem divulgadas acriticamente. A atitude de privilegiar a dimensão visual da fotografia reforça o corte com o mundo visível provocado pelo obturador da máquina fotográfica no registro visual. Ela toma a imagem fotográfica como uma mera ilustração do passado e não o resultado de uma experiência histórica que produz outras experiências históricas por meio da sua interação com o observador. De mais a mais, a apresentação parcial de uma fotografia impossibilita pensar quais foram as formas de interação com o objeto salvaguardado, e o seu circuito social fica mais difícil de ser reconstituído por aqueles que veem o documento unicamente através do computador.

A redução da complexidade das fotografias aqui examinadas à ideia de “exaltação patriótica” confere uma estabilidade ao documento produzido dentro de um quadro colonial de conflito, negociação, conivência e resistência. Por isso, na contracorrente dessa tendência, junto da disponibilização dessas imagens fotográficas é, a rigor, indispensável o fornecimento de informações sobre a aquisição delas, o produtor e o contexto fotografado para que não sejam consumidas em tons simplesmente coloniais. Afinal, a despeito da sua origem e do que as motivou, elas não possuem uma natureza ontológica imutável, independentemente do seu circuito social.<sup>35</sup>

Diante disso, emerge um desafio contemporâneo na difusão *on-line* desses documentos: como disponibilizar, promover e divulgar informações que apontem para a porosidade da hegemonia inscrita nas fotografias em contexto colonial? Ou como se desprender da constituição, formatação e promoção da narrativa visual única elaborada pelo regime autoritário e colonial que produziu as fotografias analisadas?

### Por uma história pública com imagens fotográficas

O desafio a que nos referimos consiste em uma prática de História Pública que a compreende como uma plataforma de observação do passado e sua ressonância no presente.<sup>36</sup> Ela não se cinge à experiência da “divulgação científica” e aos modos de produção de materiais focalizados na circulação e consumo da História. Propõe-se, isso sim, a confrontar o passado e suas marcas no presente em uma arena de diálogo e troca entre pessoas com trajetórias e formações distintas. Essa prática pode ser mobilizada inclusive para a disponibilização das fotografias produzidas sob o colonialismo.

Atentar para ambientes afetados por meio da imagem fotográfica, refletir sobre suas condições de produção, consumo e elaboração de discurso, assim como situar-se diante dela para repensá-la de outras formas permite colocar o documento fotográfico em uma situação de produção ativa do conhecimento. A fotografia, nessa ótica, não é vista exclusivamente em sua dimensão visual; antes, serve como veículo de questionamento dos vestígios do passado que permanecem na sociedade.

Congregar pesquisadores de diferentes lugares e tradições intelectuais, junto com a população em geral, também favorece a exploração de outras

<sup>35</sup> Cf. TAGG, John. *The burden of representation: essays on photographs and histories*. Mineapolis: University of Minesota Press, 1988.

<sup>36</sup> Cf. MAUAD, Ana Maria, SANTHIAGO, Ricardo e BORGES, Viviane Trindade (orgs.). *Que história pública queremos?: what public history do we want?* São Paulo: Letra e Voz, 2018.

estratégias para a disponibilização de imagens em ambientes virtuais. Esse conjunto de ações poderia ser desdobrado, entre outras coisas, em fóruns de debates públicos e/ou projetos coletivos baseados nesse exercício contemporâneo, cujo interesse centra-se na discussão das imagens fotográficas geradas em situação colonial e guardadas nos arquivos – sem falar que ele se prestaria igualmente ao cruzamento de informações para preencher as lacunas no acervo.

A vida social da imagem fotográfica transcende o momento de sua produção. Uma cadeia de ações se processa em torno desses objetos, que os historiadores da fotografia procuram enfrentar. Daí a relevância de uma História Pública ancorada em imagens fotográficas. Compor uma equipe para refletir sobre os documentos salvaguardados e discuti-los de forma ampla, democrática e horizontal com diversos grupos pode ensejar novas experiências acerca dessas fotografias. Afinal, como ressaltamos, ao longo deste artigo, os valores e os sentidos de uma imagem fotográfica estão intimamente ligados aos processos históricos que organizam a sociedade e orientam seus protocolos de ver e dar-se a ver, já que os documentos não são dotados de um caráter ontológico, por se constituírem em artefatos cujos sentidos são adquiridos em seus circuitos sociais.

*Artigo recebido em 13 de maio de 2022. Aprovado em 26 de junho de 2022.*