Os três instrumentos de dominação

Wladimir Brito

A 4 de Fevereiro de 1889, o jornal londrino *Times* publicava o poema de *The White Man's Burden*, de Rudyard Kipling, que encorajava a ocupação dos territórios coloniais e constituía o homem branco no dever de assumir, juntamente com o poder político das potências coloniais, o «fardo» de civilizar os povos considerados inferiores, impondo-lhes pela violência a civilização europeia. Para o cumprimento dessa tarefa, o homem branco ocupou os territórios desses povos — *Half-devil and half-child* —, subjugou-os pela violência, desestruturou as sociedades locais e explorou as suas riquezas, enriquecendo-se. Em troca, ofereceu-lhes, como padrão civilizacional, o sofrimento, a pobreza e a miséria.

Para tanto, utilizou três decisivos instrumentos de dominação, a saber: *a administração* representada pela espada, *a religião,* pela cruz, e *a exploração económica*, pela moeda. Cada um a seu modo tinha como um dos objectivos fundamentais a desestruturação das organizações políticas, das crenças religiosas, das culturas e dos sistemas económicos e comerciais das sociedades locais. Civilizar o colonizado implicava a acção desses 3 DD. Assim:

↘ *A Administração*, dominantemente de natureza militar até aos finais do século XIX, impunha pela violência o seu domínio e as suas regras de conduta política, social e económica, assegurando por esses meios a desestruturação do sistema sociopolítico, económico e cultural local.

↘ *A religião* tinha a função legitimadora da dominação colonial e da imposição da civilização. Para tanto, ao serviço do seu Deus e da missão civilizadora e com o apoio da Administração, reclamava para si uma dupla tarefa, a saber: a da conversão forçada ao cristianismo e a da excomunhão das crenças locais.

↘ *A Exploração económica*, iniciada com a colonização e realizada até ao século XIX sem recurso à monetarização da economia local, era assegurada com a escravatura e a rapinação dos recursos naturais. A partir do século XIX, a necessidade da integração na economia capitalista das economias locais exigia a monetarização destas, o que reclamava o fim da troca directa, o pagamento de um salário e a imposição da moeda como meio pagamento. De entre os vários instrumentos utilizados para o efeito, todos desestruturadores da economia e do comércio local, um deles era a obrigação imposta ao nativo de adquirir com dinheiro produtos de que necessitava na unidade agrícola onde trabalhava; outro, era o da construção de caminhos-de-ferro, o que implicava a deslocação de milhares de trabalhadores para fora das suas aldeias, obrigando-os, por sua vez, a adquirir com dinheiro produtos vendidos por outros nativos locais, também forçados a monetarizar o seu comércio.

Com estes três DD, cumpria-se a tarefa civilizadora do homem branco e, com esta, pensava-se, punha-se fim à civilização em que o colonizado vivia, classificada como primitiva.

Assim se impunha a dominância e a universalização do sistema capitalista, outro modo de conjugar civilização.

O autor não usa o Acordo Ortográfico de 1990.

O Fantasma de Avignon, de António Areal e a tensão figuração--abstracção

Mariana Pinto dos Santos

Em 1967, o pintor português António Areal realizou uma série de seis pinturas de grande formato, intituladas *O Fantasma de Avignon*, que contam uma história visual em sequência, como se de uma banda desenhada se tratasse, utilizando um vocabulário gráfico *pop*. De um cubo vermelho, com a face frontal negra como se estivesse na sombra, surge um quadrado, uma espécie de gaveta bidimensional com uma moldura branca e duas riscas brancas diagonais que se cruzam de um canto ao outro do quadrado, intersectando-se. No primeiro quadro da série, uma das riscas é parcialmente negra, no seguinte um pouco mais, e assim sucessivamente. O progressivo escurecimento das riscas indica a sequência correcta das pinturas. Da gaveta bidimensional, sai uma cabeça que se esconde novamente. É a cabeça de uma Demoiselle d'Avignon do quadro de Picasso de 1907, que, segundo a narrativa canónica, marca a inauguração do cubismo a par da inauguração do primitivismo de inspiração africana. A cabeça da Demoiselle escolhida é a mais icónica dessa pintura: é uma combinação de máscaras africanas, com olhos desiguais, uma pequena abertura deslocada que representa a boca, e um nariz de perfil às riscas, que era uma técnica sintética para representar a sombra ou a pele mais escura. Areal abandona as riscas da pintura de Picasso e pinta o nariz numa cor só, escura, com contraste de amarelo (a cana do nariz) e azul (a narina) e traz do quadro original um pedaço do fundo azul e amarelo, formatado numa linguagem gráfica. De forma concisa e humorística, a série de Areal mostra uma história da arte que liga o cubismo ao abstraccionismo, e ambos ao primitivismo. Areal propunha nestes anos aquilo a que chamou «figuração-abstracta» (1967), uma mistura tensa que neste caso resulta numa versão irónica da história canónica evolucionista da arte: da fragmentação da figuração operada pelo cubismo por via do primitivismo até à abstracção monocroma e geométrica.

A cabeça da Demoiselle *pop-up* torna-se *pop* quando pintada como um adereço que mantém unida a narrativa modernista da arte abstracta e é mostrada como o seu prelúdio, mas ela também inquieta essa narrativa. A arte abstracta, ao apresentar-se supostamente apolítica, autónoma e como desfecho do progresso artístico, contribuiu para obliterar o contexto colonial implicado na revolução visual que o primitivismo ofereceu à arte moderna. A máscara picassiana da pintura de Areal recorda-nos a pegada da arte moderna, que nada tem de apolítica. Mas, sintomaticamente, a cabeça volta logo a esconder-se por trás da abstracção, e na última tela já mal se vislumbra, imperando o cubo e o quadrado com a cruz.

Também se pode interpretar nesta tensão entre figuração primitivista e abstracção uma oposição entre civilização e primitivo, ou civilização e barbárie, mostrando que a arte que a história da arte canónica considerou a «mais civilizada» do século XX assenta sobre os ombros das experiências anteriores que despertaram o interesse por, e suscitaram um mercado para, uma enorme quantidade de obras de criadores anónimos, muitas vezes saqueadas ou adquiridas em situações de injustiça, e que eram consideradas primitivas.

A autora não usa o Acordo Ortográfico de 1990.

Museu do Dundo. Duas instâncias de primitivismo: a primeira como tragédia; a segunda como farsa.

Nuno Porto

Fundado em 1936 pela Diamang — Companhia de Diamantes de Angola, o trabalho do Museu do Dundo, na Lunda Norte, ilustra bem a relação direta entre a qualificação de formas de arte como «primitivas» e a subjugação política e concomitante exploração económica dos autores das artes qualificada dessa forma.

Duas instâncias desta relação. A primeira: em 1953, José Redinha, então Conservador do Museu do Dundo, publica uma recolha de imagens pintadas por sujeitos Tshokwe nas paredes de casas coloniais e explicou esse estilo de pintura mural como uma «arte de amadores», sazonal — «época seca ou do cacimbo» (Redinha 1953: 9), efémera «desaparecem irremediavelmente lavadas pelas primeiras chuvas», na sua maioria com mero valor de crónica da «vida diária, refletindo, como um jornal ilustrado, incidentes notáveis, modas, preocupações e alegrias» (*idem*: 10). Redinha diferencia entre pintura decorativa e figurativa, passando em análise os recursos formais, convencionais e cromáticos dominantes, bem como as técnicas pictóricas usadas para «representação do volume», domínio no qual este «povo de escultores» «não vai além de tantos outros povos primitivos». Outro tanto dirá sobre a profundidade de campo e a perspetiva concluindo que esta «pobreza de interpretação plástica [...] é de regra entre os povos primitivos» (*idem*: 12). Povos esses cujas provas materiais da vida e arte tendiam inexoravelmente a desaparecer por causa da ação colonial portuguesa. Os «primitivos» na arte eram, na vida real de sujeitos coloniais, vítimas da atrocidade do trabalho forçado e de genocídio efetivo ou na sua forma tentada.

A segunda: em 2006 o projeto Lunda-Tshokwe da Trienal de Luanda recupera como «artes primeiras» as pinturas criadas por Redinha na sua recolha publicada em 1953. Os desenhos, purgados da assinatura do autor, são impressos em serigrafia e ampliados na dimensão de um postal (ca. 9 x 12 cm no livro) para 100 x 70 cm na galeria e para *out-doors* urbanos de 2 x 3 metros. O *resgate, absorção e visibilidade* — termos do subtítulo do projeto Lunda-Tshokwe — ficaram-se por um exercício de privatização, sendo a Trienal acionada fora das estruturas do Estado angolano, financiada por um empresário genro do presidente, e transformando Luanda numa galeria à medida da sua coleção privada. Legados duradouros da Trienal para o público, não os houve. Aos Tshokwe reais, habitantes do Leste de Angola, ninguém perguntou nada. Pelo que o *Projeto Lunda Tshokwe* acabou por substanciar um exercício de colonialismo interno, nacionalizando o que é específico do Leste, e privatizando a coisa pública.

Duas instâncias de primitivismo: a primeira como tragédia; a segunda como farsa.

José Redinha, 1953, *Paredes Pintadas da Lunda,* Lisboa, Publicações Culturais do Museu do Dundo — Companhia de Diamantes de Angola, n.º 18, 1953.

A libertação do ninthe--camatchol

José Neves

Em 1971, numa fase decisiva da luta de libertação que travava contra o colonialismo português, o Partido Africano para a Independência da Guiné e de Cabo Verde, o PAIGC, anunciou ter tomado posse de um objeto exposto no Museu da Guiné Portuguesa. Tratava-se de um *ninthe-camatchol*, uma peça esculpida em madeira com a forma de uma ave e identificada como deus do povo Nalu. A fotografia do objeto — pousado sobre uma mesa coberta com um pano estampado com as siglas do Partido — fazia a capa de mais um número do *PAIGC Actualités*. O Museu da Guiné Portuguesa era um instrumento privilegiado do programa museológico e do olhar antropológico do colonialismo português. A produção e representação mediática deste acontecimento por parte do PAIGC sugere a importância que lhe merecia a contestação das políticas culturais e científicas desse colonialismo.

Nos últimos anos, em diferentes partes do mundo, os museus têm sido persuadidos a desenvolver estratégias de descolonização da sua atividade. A persuasão inspira-se em diagnósticos segundo os quais uma matriz colonial de poder terá sobrevivido aos processos de descolonização político-institucional. Como tal, o gesto descolonizador que levou à criação de novos estados independentes deveria ser expandido, alcançando mecanismos culturais e de produção de conhecimento a nível global. O episódio do *ninthe-camatchol* resgatado pelo PAIGC lembra-nos que esta questão estava já inscrita na agenda das lutas anticoloniais.

O anúncio da libertação do *ninthe-camatchol* veio denunciar a ilegitimidade da sua apropriação pela instituição imperial. A libertação subtraía o objeto ao uso museológico que o fazia testemunho de uma forma de vida que — mesmo se devidamente identificada, observada e classificada — era tida como pré-civilizada. Já a sua apresentação enquanto protagonista sob custódia do PAIGC valorizava-o como indício de uma identidade nacional singular, constituinte de um futuro independente. De objeto de conhecimento antropológico, a peça passava a sujeito cultural.

Os mais céticos de entre nós dirão que uma passagem desta índole não impediu a persistência de gramáticas identitárias e lógicas patrimonializantes características da modernidade ocidental. E os mais cínicos acrescentarão que, ao final do dia, tais gramáticas e lógicas se tornaram mais hegemónicas e globalizadas do que no período colonial. Contra este cinismo, o remédio não passa por desistirmos do repto da descolonização da cultura e de suas instituições, mas talvez por radicalizá-lo, isto é, por concebermos a descolonização enquanto mais do que a simples adoção de uma política de conteúdos orientada por princípios de inclusividade e multiculturalidade. Uma tal conceção implicará admitirmos a própria hipótese do fim da cultura, cientes dos limites históricos de formas institucionais como os museus e as universidades, assim como da instabilidade ontológica de categorias como a de arte.

Nacionalismo e «primitivo--mania» no Museu de Arte Popular

Vera Marques Alves

Em 1948, o Secretariado Nacional da Informação (SNI) — anteriormente chamado Secretariado da Propaganda Nacional — inaugurava o Museu de Arte Popular (MAP), em Belém. Desde meados da década anterior que António Ferro, diretor do Secretariado entre 1933 e 1949, anunciava a criação de um «grande museu do povo», dedicado ao que ele designava como «a poesia dos simples»: objetos artesanais de feição artística, fruto da alegada criatividade ingénua dos camponeses, ainda não maculada pelo gosto massificado da sociedade industrial. Inspirado pelas ideias românticas que circulavam entre intelectuais e artistas desde finais do século XVIII, era a própria essência da nação que o SNI pretendia revelar através de tais artefactos. Colheres esculpidas, cestos de vime ou colchas bordadas, os objetos da chamada arte popular não eram exibidos no museu como elementos da cultura material, da economia ou do imaginário das comunidades de que eram originários, mas sim enquanto parte de um cenário de celebração da pátria. No MAP, declarava Ferro no dia da sua abertura, «os objetos — mantas, jugos, carros, barros, louças — parecem não estar na terra e como que pairam num mundo que dir-se-ia imaginado, sonhado». Longe de ser uma iniciativa isolada, o museu beneficiou de um conjunto de mostras de arte rústica portuguesa organizadas previamente pelo Secretariado, várias da quais levadas ao estrangeiro: a Genebra, em 1935, à Exposição Internacional de Paris, em 1937, ou à Feira Mundial de Nova Iorque, em 1939. Tal como mais tarde no museu, também estas mostras se caracterizavam pela transformação das coisas populares em arranjos esteticamente refinados e emblemas da nação.

A preocupação em apresentar a arte rústica como componente de uma imagem culturalmente elevada de Portugal nas capitais estrangeiras ajudava a construir o retrato de um povo doce e vocacionado para a arte, avesso a conflitos e desinteressado dos assuntos políticos, em clara consonância com os traços ideológicos do regime salazarista. Mas, ao mesmo tempo, António Ferro apropriava-se de uma «primitivo-mania» que permeava os meios modernistas de princípio do século XX e que cedo captou a sua atenção, nomeadamente através do contacto com os Ballets Russes (1909-1929). Desde que estreou em Paris, a companhia de Diaghilev conquistara as elites ocidentais, graças ao modo como conseguira aliar o cariz radicalmente inovador do seu projeto artístico à evocação primitivista dos motivos da arte popular russa. Através da recriação vanguardista do seu folclore, os bailados russos conseguiram afirmar uma Rússia simultaneamente exótica e sofisticada, que encantou as metrópoles europeias. Fascinado com o êxito mundial da troupe eslava (a cujos espetáculos assistira em Lisboa), assim como com outras apropriações modernistas da arte popular, e à semelhança de outros artistas e intelectuais de países periféricos, Ferro tentou replicar este modelo, e assim transformar os objetos rurais portugueses, muitas vezes depreciados como testemunhos de um país pobre e atrasado, em símbolos de uma cultura nacional autêntica e moderna a mostrar dentro e fora do país.

ingénuo

Arte Popular e Arte Moderna

Joana Cunha Leal

Na série de artigos que dedicou ao estudo da arte popular portuguesa na revista *A Águia*, publicados em 1915, o historiador da arte Virgílio Correia (1888-1944) atribuía à arte popular uma dimensão universal e atemporal — isto é, a-histórica, e, portanto, alheia a contingências e especificidades. Esta tese leva o autor a sublinhar a ligação que encontra entre «a arte africana e a arte popular europeia». Ou seja, mesmo merecendo o seu interesse, a arte popular manifesta a conotação negativa associada à raiz do primitivismo, pois constitui, para Correia, um «sinal de primitividade»; é o produto de, escreve ele, «uma camada artística inferior, toda simplicidade e rudeza, toda ingenuidade e tradicionalismo». Esta ideia opõe-se a outras abordagens da cultura popular como, por exemplo, a tradução que o autor filipino Isabelo de los Reyes (1864-1938) faz de *folk-lore* como «o saber popular» ou, no caso português, à celebração da arte e da cultura populares nos projetos da *Corporation Nouvelle*, coletivo de artistas ativo precisamente em 1915-1916 e que reuniu os pintores Amadeo de Souza Cardoso (1887-1918), Almada Negreiros (1893-1970) e Eduardo Viana (1881-1967), com o casal Sonia Delaunay-Terk (1885-1979) e Robert Delaunay (1885-1941) então a viver em Portugal. Ainda em Paris, os Delaunay tinham celebrado o «génio primitivo» de Henri Rousseau (1844-1910), mas no seio da *Corporation Nouvelle* aprofundam-se várias outras possibilidades de relação positiva e criativa com a arte popular: a vontade de recuperar modos de produção coletiva envolvendo os vários artistas da corporação; o uso de uma paleta de cores puras; ou a introdução de referências diretas às vivências locais, aos mercados, aos elementos da arquitetura vernacular, aos objetos artesanais de uso quotidiano (vasos, vasilhas, alguidares, jarros, brinquedos, etc.) nas suas pinturas. Para estes artistas, observar a arte e a cultura popular constituía um reforço indispensável ao projeto de construção de uma arte moderna. Por isso, as características de autenticidade e simplicidade que lhe atribuíam não conduziam a um reportório de fórmulas e modos específicos, regionais ou nacionais, mas visavam antes sublinhar a potência transformadora da arte popular no quadro cosmopolita da criação artística de vanguarda no início do século XX.

ingénuo

Humor e racismo

Margarida Cafede Moura

A imprensa humorística e infantil foi, ao longo da maior parte do século XX em Portugal, um agente importante na construção e consolidação de preconceitos racistas. Embora o racismo permeie praticamente toda a imprensa portuguesa deste período, o intuito da piada ou o público infantil parecem ser tomados como pretexto para um exacerbar da violência na representação de figuras negras. A ilustrar notícias ou histórias, as representações de figuras negras — muitas delas da autoria de artistas emblemáticos da ilustração portuguesa, como Stuart Carvalhais ou Emmerico Nunes — obedecem a um modelo de representação tipificado: pele exageradamente escura, olhos muito abertos, e lábios excessivamente volumosos, protuberantes, e muito vermelhos quando impressos a cor. As figuras negras femininas são sujeitas a uma hipersexualização e objetificação que destaca os seus seios, volumosos e descobertos, e as curvas acentuadas dos seus corpos que são o alvo de comentários misóginos e sexistas, que seriam impensáveis se dirigidos a uma mulher branca. Enquanto as figuras brancas têm direito à representação da sua individualidade, as figuras negras são caracterizadas como um grupo homogéneo, não só pelas suas características físicas, mas também pelos seus comportamentos: descontrolados, desastrados, pouco inteligentes, toscos em comparação com os brancos civilizados que os visitam, ou violentos e perigosos — como os «nativos» que perseguem os protagonistas nas capas da *ABCzinho*.

Em periódicos humorísticos como o *Sempre Fixe*, estas imagens surgem frequentemente em pequeno formato, ilustrando «piadas» curtas no canto das páginas ou como acessório a caricaturas de figuras como Henrique Galvão. Nas publicações infantis, são recorrentes as séries protagonizadas por personagens como Juca Alcatrão, na revista *O Papagaio*. Em ambos os casos, estas representações surgem em números revoltantes. Esta quantidade deve-se ao poder de infiltração destas imagens no imaginário popular, e a sua eficácia na legitimação da agenda do Estado Novo, contribuindo de modo velado para a consolidação de uma identidade nacional. Em contraste com o «Outro», tipificado e formulaico, a «nossa» identidade é fácil de identificar, de definir, sendo a partilha comum de um forte sentido de identidade nacional uma ferramenta e propósito central do Estado Novo. Enquanto a diferença e a condenação das falhas do «Outro» proporcionam o efeito cómico desejado destas caricaturas, é precisamente este retrato do «Outro» que justifica a «missão civilizadora» do Estado Novo — para a qual até Tintim é recrutado, dando uma lição sobre a «pátria» em Angola. Estas imagens não só empregam estereótipos racistas já existentes na sociedade portuguesa, como os reforçam na criação da ilusão de superioridade face aos territórios e povos colonizados, cuja desumanização é tornada banal com cada tiragem, e cujas repercussões se manifestam ruidosamente ainda hoje.

Literatura colonial

Rita Chaves

«Escrita em qualquer ponto do Império, isto é, na metrópole ou nas colônias, essa literatura tinha como principal alvo o leitor metropolitano junto a quem era importante "intensificar por todos os meios a propaganda das nossas colónias e da obra colonial portuguesa." Tal produção inscrevia-se em um movimento amplo regido pelos Estado-Novo em que se inseriam a criação da Agência-Geral do Ultramar e da Junta de Investigação do Ultramar, a organização de exposições coloniais e a instituição de programas escolares que cantavam a glória imperial e complementavam a política de propaganda. Impossível esquecer o emblemático mapa com o desenho das colônias projetado sobre o território europeu, de autoria de Henrique Galvão, que, estampado nos compêndios educacionais, selava uma imagem fulcral do destino imaginado. A literatura era, assim, convocada para "fundamentar" a posse dos territórios invadidos: uma de suas marcas essenciais é a sedimentação da ideia de vazio que se colava à imagem das terras ocupadas, insistindo-se na crença de que para conquistar existência o espaço precisava ser preenchido, quer dizer, preenchido pelo discurso do agente colonizador. Como se apenas a voz do colono/homem branco, pudesse assegurar sentido a tudo o que ali já estivesse. Em outras palavras, dessa voz, como de uma espécie de sopro sagrado, dependia o direito à inscrição no código da "civilização". Por tão demarcada, a finalidade propagandística acabou por esvaziar a hipótese de compor um saber colonial.

[...] Se os cenários variavam, com enredos desenvolvidos por terras de Angola, Moçambique e Macau, as personagens (protagonistas, antagonistas ou coadjuvantes) eram prevalentemente brancas, quase sempre vindas de Portugal.

[...] Toda primazia dada ao colonizador revela que os embates com o território invadido traduzem alguma atração exercida pelo espaço em contraponto com a indiferença e/ou rejeição por seus habitantes. No confronto elevava-se a faculdade de tornar invisíveis as pessoas que viviam nessa paisagem antes de sua chegada. [...]

A alusão à dimensão extraordinária e à carga de mistério impregnada nessas terras recorta os títulos das obras: em *África Portentosa* (Gastão de Sousa Dias, 1926), *África misteriosa* (Julião Quintinho, 1928), *Terra ardente* (Norberto Lopes, 1948), *África, terra da promissão* (Rodrigues Júnior, 1950), *Terra conquistada* (Eduardo C. de Matos, 1956) *Céus de fogo* (Campos Monteiro Filho, 1933), *Terras do feitiço* (H. Galvão, 1934) e *Terra de esperança* (E. Castelo Branco, 1940) temos exemplos dessa atração provocada pelo lugar.

[...] Celebrada habitualmente como uma atividade humanizadora, a literatura parece ter aqui a sua função desviada. [...] A carga polissêmica, que é própria do texto literário, apresenta-se algumas vezes como uma espécie de cortina atrás da qual se camufla o desejo de perpetuar a assimetria, indicando que o jogo da exotização se estende para manter a visão petrificada de sociedades que, vivas, lutam para escapar ao congelamento e à redução. Como o combate se faz também na arena das letras, a alguns escritores das antigas colônias coube trilhar os caminhos da insurgência e assumir o compromisso de produzir páginas que propiciaram o desnudamento das "verdades" construídas pelos escritores coloniais. Nomes como António Jacinto, José Craveirinha, José Luandino Vieira, Luís Bernardo Honwana, Pepetela, Noémia de Sousa e Viriato da Cruz, entre outros, oferecem-nos instrumentos afiados para ler verticalmente as ambiguidades que particularizam a própria noção de literatura colonial. Assim, um bom exercício é investigar, em seus poemas e/ou narrativas, as formas de figuração da inteireza que a colonização do imaginário empenhou-se em confiscar.»

Rita Chaves, «A literatura colonial e o confisco do imaginário», *Portuguese Cultural Studies* vol. 7, issue 2, 2022.

O estranho desejo do fetiche: a madeira feita carne

Egídia Souto e Philippe Charlier

As primeiras figuras mágicas trazidas de África pelos portugueses durante a colonização eram chamadas de *fétiches*. Esta palavra, derivada de feitiço, do latin *facticius*, significa «fictício, falso, artificial». O termo está sem dúvida ligado à história colonial dos navegadores portugueses que se estabelecerem em África desde o século XV.

Em antropologia, o termo «fetiche» refere-se a um objeto material ao qual são atribuídos poderes sobrenaturais ou mágicos concedidos por substâncias vegetais, animais ou minerais colocadas e/ou introduzidas nas cavidades da figura (fonte da força vital) associada aos encantamentos efetuados pelos adivinhos, sacerdotes ou feiticeiros. Utilizados no âmbito de rituais religiosos, os fetiches são venerados e estimulados para obterem bênçãos, proteção, para curar ou estabelecer a ordem com forças espirituais. Desde a sua descoberta, o cristianismo proibiu o seu uso, atribuindo-lhes poderes maléficos. Despojados do contexto cultural original, foram muitas vezes apresentados como uma curiosidade exótica, contribuindo para a perpetuação de estereótipos e visões eurocêntricas sobre as culturas africanas. Nesse processo, também o corpo negro foi fetichizado/objetificado, visto como primitivo, misterioso e inferior, alimentando narrativas racistas e colonialistas. Artistas como Pablo Picasso, Henri Matisse, Fernand Léger, Amedeo Modigliani quiseram «ressuscitar» artisticamente o poder do fetiche.

O fetiche, no seu contexto original, circula, e a sua força é transferível, como um transplante ou uma transfusão, às vezes torna-se carne, ou penetra na própria carne. Em algumas práticas, a pele dos iniciados é coberta por tatuagens e/ou escarificações que contam toda uma vida, os desafios, as elevações espirituais do indivíduo, mas também inscrevem as proteções mágicas que desejou obter. Através dessas aberturas cutâneas, onde se «sopra» a magia (palavras sagradas, água lustral, terra de uma sepultura, pó de ossos humanos, coração de animal carbonizado, pó vegetal, sangue ou saliva, etc.), o iniciado carrega a divindade na pele. Por vezes, a acumulação das escarificações roça o estético e estas são visíveis nas coxas, tornozelos, nuca, lábios, seios. O utilitário torna-se belo, logo desejável pelos outros. O fetiche vivo torna-se corpo fetichizado, e nasce o desejo de querer possuir esse corpo, primeiro através da fotografia, depois através da recolha antropológica (zoos humanos das exposições coloniais, prostituição forçada de mulheres de origem extra-europeia, e despojamento — ou seja, remoção da pele e secagem para exibição nos museus etnográficos — após a morte do indivíduo em condições indignas).

A transição do fetiche colonial para objeto sexual é o resultado de uma longa história de dominação, estereótipos e exploração. Reflete as desigualdades de poder entre colonizadores e povos colonizados, bem como os preconceitos profundamente enraizados que continuam a influenciar a perceção do corpo negro na sociedade contemporânea. Hoje, esses objetos permanecem como símbolos complexos e controversos. Porém, a palavra «fetiche» continua a ser usada *in situ* sem qualquer conotação pejorativa e significa que um ser sobrenatural escolheu habitar um ser ou uma coisa.

«Retratos da mulher negra: resistências e contradições»

(excerto)

Cristina Roldão, José Augusto Pereira, Pedro Varela

«Os famosos clubes noturnos e cabarés lisboetas — Palace, Majestic, Bristol Club, Maxim's, etc. — vibravam ao ritmo do *fox-trot*, *black bottom* e do *charleston*, parentes do *jazz* e descendentes da música negra que mulheres e homens escravizados no sul dos Estados Unidos da América haviam criado. O *Harlem Renaissance*, um movimento artístico-intelectual, trazia na engrenagem o pulsar da grande migração negra do pós-abolição da escravatura nos EUA. Esse fenómeno havia reconfigurado a posição e a experiência dos afro-americanos, abrindo espaço para novas formas de se "ser negro", e parte dessas transformações ecoaram em Lisboa, ela própria um lugar em que a condição negra se redesenhava.

O Roma Club ficcionado por Mário Domingues no romance *O Preto do Charleston* retrata exatamente uma zona de interface entre a Lisboa colonial semiperiférica e a diáspora negra de uma potência económica global. À languidez do romantismo de saraus [...] opunha-se a música e dança negras criadas pelo *Harlem Renaissance*, assumidamente ruidosas e frenéticas, e que os sectores conservadores descreveriam como imorais. Aí faziam-se novas e custosas experiências sensoriais e expressavam-se outras identidades e orientações sexuais.

Mas nesses *nightclubs* de Lisboa, frequentados sobretudo por uma clientela branca, dificilmente a música e dança da diáspora afro-americana seriam fruídas por pessoas negras. [...] Terão assistido aos espetáculos negros que passaram pela cidade? A companhia Ba-ta-clan em Lisboa com os seus "nus artísticos" (1926) e, mais tarde, com a dupla negra Maud e Forest (1927)? Terão visto a revista "Black Follies" da Companhia de Dança de Louis Douglas (1928), o grupo de Harry Flemming (1930) ou a Companhia Mulata Brasileira (1932)? [...] Seguiriam de perto, pela imprensa, a ascensão meteórica de Josephine Baker, que haveria de, anos mais tarde, estrear-se em Portugal no Teatro da Trindade (1941)? [...]

A "estrela negra" [...] era uma figura inédita, a da *entertainer* negra globalizada, fruto do *Harlem Renaissance* e cuja personificação mais acabada era, sem dúvida, Josephine Baker. [...] Se Mário Domingues havia escrito a história de Tomé, um bailarino de *charleston* na noite de Lisboa, o seu colega e amigo, Guedes de Amorim, jornalista branco, daria vida a Fernanda, a Rainha do *Charleston*, na novela *A Bailarina Negra*. [...]

Mais tarde, o Estado Novo procuraria, de diferentes formas, desde logo com o Estatuto do Indigenato e com o imaginário patente nas exposições coloniais, inferiorizar e desumanizar negras e negros. Porém, o *Atlântico Negro* produzia e fazia circular imagens que rompiam com esse imaginário, não só por reação à política de subalternização, mas criando, de si para si, algo novo, que se constituía como uma contracultura da modernidade.»

Cristina Roldão, José Augusto Pereira, Pedro Varela, *Tribuna Negra. Origens do Movimento Negro em Portugal (1911-1933)*, Lisboa: Tinta-da-China, 2023.

uma misteriosa Coisa, disse o e.e. cummings, 1996.

Vera Mantero

Guintche, 2010.

Marlene Monteiro Freitas

«[Fiquei] muito impressionada, na história da Josephine Baker, com o impacto que o seu corpo teve na Europa. Os homens ficaram loucos com ela, com aquela coisa exótica, aquela coisa louca, cómica e sexy. É por isso que o e.e.cummings escreveu sobre ela o seguinte: 'uma misteriosa Coisa, nem primitiva nem civilizada, ou para além do tempo, no sentido em que a emoção está para além da aritmética'. O seu corpo (quase nu) e as suas, digamos, dinâmicas (energia/movimento/comicidade) criou todo um frisson em torno dela. Logo, se quisesse trabalhar sobre ela eu teria que, de algum modo, trazer de volta o corpo dela, era incontornável.

E, sendo branca, teria que me tornar negra para poder trazer de volta o seu corpo. [...]

E, de certa forma, a Josephine Baker também se tornou meio negra, meio branca ao longo da sua vida, porque ela foi completamente assimilada pela cultura branca europeia. [...]

Como me posiciono no "meio" desta pessoa, no meio deste trabalho sobre esta pessoa? A mulher branca e negra é também uma resposta a esta questão, faço uma espécie de fusão.

Outra coisa: os negros têm uma História (terrível) de tentarem tornar a sua pele branca. E eu sabia que estava a virar a história de pernas para o ar ao pintar-me de negra.»

Carta de Vera Mantero a Aylin Ersoz sobre *uma misteriosa Coisa, disse o e.e. cummings*, 1996.

*

«Esta peça tem origem numa personagem que desenhei como recordação de um concerto. Chamei-lhe *Guintche* e entretanto ela cresceu, adquiriu vida própria, autonomia, rebelou-se. *Guintche* é uma palavra em crioulo, a língua falada cabo-verdiana; é o nome de um pássaro, o nome de uma prostituta, mas também pode significar uma atitude, a de alguém que salta de um acontecimento para outro, sem coerência nas suas escolhas. Pela sua estrutura contra-intuitiva, *Guintche* responde como uma escultura de cera: funde-se, solidifica-se, parte-se, muda de forma... No entanto, mantém a mesma natureza, ou seja, continua a ser a mesma cera.»

Marlene Monteiro de Freitas sobre *Guintche*, 2010.

Indústria portuguesa, matérias--primas africanas

Tiago Saraiva

Não se escreve a história da indústria têxtil portuguesa sem a história do cultivo de algodão em Moçambique. Quanto à história da indústria alimentar nacional, esta exige conhecer a do óleo *Fula* produzido a partir de amendoins provenientes da Guiné-Bissau. O último país da Europa Ocidental a alcançar o estatuto de país industrializado fê-lo com matérias-primas africanas cujas histórias violentas de extrativismo foram fundacionais para as lutas de libertação. Se Eduardo Mondlane, o primeiro presidente da FRELIMO, se empenhou em denunciar o regime de cultivo obrigatório de algodão imposto a macondes e macuas em Nampula ou Cabo Delgado, já Amílcar Cabral, líder do PAIGC, fez do amendoim, cultivado por fulas, mancanhas e mandingas, epítome da agricultura colonial destruidora de solos e sociabilidades africanas.

O primeiro estudo de Cabral, feito em 1951, sobre práticas agrícolas extrativistas não se referia, no entanto, a África, mas sim ao Alentejo. Dedicou-o, além de à sua mãe, aos jornaleiros, «trabalhadores da terra dos latifúndios» e de vidas ameaçadas pela erosão. Esta era consequência direta da Campanha do Trigo (1929-1938), que mobilizara máquinas, adubos e sementes selecionadas para rasgar a charneca e fazer do cereal, na retórica fascista, «a fronteira que melhor nos defende». Com aquela chegaram ao Alentejo os grémios da lavoura e as casas do povo que institucionalizaram o fascismo e a sua ordem social. A expansão do maior conglomerado industrial português do século XX — a Companhia União Fabril (CUF) — fez-se, em grande medida, por meio desta colonização dos campos do Sul. Enquanto as minas de pirite alentejanas forneceram a matéria-prima para o fabrico no Barreiro de superfosfatos, estes adubaram as terras arroteadas para o cultivo de searas. E foi também nas instalações fabris da CUF que se produziu o óleo *Fula* com amendoim adquirido na Guiné-Bissau pela Casa Gouveia, empresa que fazia parte do mesmo conglomerado.

A propaganda do Estado Novo reproduziu de forma obsessiva imagens de uma arcádia rural portuguesa e de povos africanos primitivos fora da história. Cabral convida-nos a pensar antes a história dos campos do Sul como a de um contínuo colonial formado por espaços sob o regime extrativista do fascismo tanto na Europa como em África. Por isso insistia que a libertação africana significava também o fim do fascismo português. A confirmá-lo, o massacre de Pidjiguiti, em 1959, de estivadores e marinheiros em greve contra a Casa Gouveia, que esteve na origem da resistência armada do PAIGC, elemento fundamental para a queda do regime em Abril de 1974 e da descolonização de Portugal.

Turismo, colonialismo e outros *Big Games*

Maria Cardeira da Silva

Alguns incluem o turismo colonial numa espécie de *continuum* colonial de campanhas sucessivas de ocupação, missionização e pacificação, que antecederiam a chegada dos turistas aos territórios dos impérios modernos. E, por cima disso, outros veem o turismo (a última campanha) como o momento derradeiro de uma espécie de economia canibal partilhada por ex-Primitivos e pós-Modernos, uma versão do sonho capitalista de «todos a enriquecerem juntos».

Até muito tarde, o Portugal do *antigo regime* usou o turismo fundamentalmente como máquina para a produção de *documentary cumpropaganda* e para a definição e recorte de mapas e sujeitos nacionais. Foi ainda dentro dessa lógica propagandística e normalizadora que, quando quis dilatar o perímetro da nação ao Império, imitou modelos italianos e alemães de *Cruzeiros Pedagógicos* que levavam os indivíduos «metropolitanos» às colónias «ultramarinas» e traziam os colonos à Metrópole para mostrar, lá fora e cá dentro, que *Portugal não era um País Pequeno.*

Contudo, em alguns territórios coloniais, particularmente em Moçambique, abriram-se desde cedo as portas a uma economia de turismo internacional predatória. Em 1928, a colónia já era anunciada como *Parhdise [sic] for Sportsmen – All kinds of Big Game / Direct Sea and Railway Communication with wall partes [sic] of South Africa,* e apresentada como *ponto extremo da Rodésia Railway.* Logo em 1929, era descrita no *Rodesia Herald* como destino de férias e contemplação das maravilhas da natureza com partida nos magníficos comboios que ligavam o porto ao seu *hinter land* (os *blue trains*).

A exploração do turismo em Moçambique apresenta-se como uma atividade extrativista assente em recursos «naturais» como o mar, a caça e a natureza (e em menor grau a cultura) pitoresca. Esta preponderância económica relativiza o papel do Estado na configuração das práticas turísticas e as funções de representação colonial da Nação que, habitualmente, se assumem como determinantes protagonistas na sua génese.

A sua natural inserção numa economia turística regional encorajou Moçambique, apesar das especificidades do nacionalismo e do colonialismo português, a adotar um *habitus colonial* vizinho com o objetivo de captar os seus excedentes. A partir do início dos anos cinquenta, disputam-se turistas e destinos regionais, propondo-se, por exemplo, a captação por Lourenço Marques dos cinco milhões de libras dos turistas que, nas Rodésias, conservam o «estilo de vida britânico» e ambicionam o «ambiente europeu continental», sem que para isso tenham de se deslocar à União da África do Sul. Moçambique vê também na caça — a mesma que os ingleses levaram da *homeland* para o Império, e que parece começar a escassear em territórios vizinhos — a sua melhor oportunidade.

E foi assim que a raposa se transformou em elefante e que o Império português, ao incorporar um *habitus turístico colonial* alheio (ou os seus remanescentes), se abriu como destino ao turismo internacional, antes mesmo de expor *o continente* ao mercado turístico global.