

Perdidas na exposição? Desafiar o imaginário colonial português através de fotografias de mulheres negras*

JÚLIA GARRAIO

Enquanto percorria *Retornar: Traços de Memória*,¹ provavelmente a maior exposição realizada até ao momento sobre os «retornados», dei com algumas fotos de um soldado da Guerra Colonial que me intrigaram de imediato. Na primeira, o soldado, a rir, tem um bebé negro ao colo e abraça uma mulher negra a quem agarra um seio descoberto. Na segunda foto, o soldado, de pernas ligeiramente abertas, aparece por trás de uma outra mulher negra, encostando-se ao seu corpo e agarrando-a pelos seios nus. A mulher, de braços caídos, tem o corpo hirto e praticamente descoberto. No pano de fundo das duas fotos, vislumbra-se um espaço rural com casas de telhado de colmo. Na terceira foto, o soldado abraça uma jovem negra de vestido curto branco. O homem toca a zona do sexo da mulher levantando-lhe ligeiramente a saia, enquanto os dois sorriem para a câmara. Uma quarta foto parece captar uma família africana em que sobressai o patriarca de pé de túnica branca, hirto, rodeado por várias mulheres e crianças. No centro da foto surge o mesmo soldado, sentado e a sorrir de maneira descontraída, com uma mulher negra de olhar sério (triste?) ao colo, a quem apalpa um dos seios.

* Este artigo resulta do trabalho desenvolvido no âmbito do projeto *MEMOIRS – Children of Empires and European Postmemories*, financiado pelo Conselho Europeu para a Investigação (ERC) no quadro do Horizonte 2020, programa para a investigação e inovação da União Europeia (contrato n.º 648624). O texto tem a sua origem no *position paper* «Lost in Exhibition? On Some Photos of the Portuguese Colonial War», que preparei para o encontro anual do grupo de investigação *Sexual Violence in Armed Conflict* (SVAC: <http://warandgender.net/about/>), que decorreu em Haia (junho de 2016) subordinado ao tema *Traps and Gaps: the politics of generating knowledge*. Agradeço aos/às participantes as frutíferas discussões no encontro. O meu obrigada também a Margarida Calafate Ribeiro, Fabrice Schurmans e Hélia Santos pelas valiosas sugestões na preparação do artigo. Por fim, agradeço a Joana Gonçalo Oliveira a pronta disponibilidade com que aceitou dar-me uma entrevista e me facultou informação e acesso a documentação.

¹ Exposição que decorreu de 4 de novembro de 2015 a 27 de fevereiro de 2016, na Galeria Avenida da Índia, em Lisboa. Curadora: Elsa Peralta. Site da exposição em <http://www.retornar-tracosdememoria.pt/>.

A minha surpresa perante as fotografias prendia-se não com o que sugeriam sobre as relações sociais do contexto de referência, mas com a sua proveniência: um álbum de família. Diversos estudos (por exemplo, Favart, 2001) têm chamado a atenção para o álbum de família como resultado de um processo de seleção e esquecimento de acordo com aquilo que quem o realiza, enquanto sujeito situado socialmente no espaço e no tempo, considera digno de ser fotografado e, não menos importante, merecedor de ser arquivado e exposto, com vista à construção, fixação e transmissão de uma memória partilhada pela família, essencial para a sua coesão enquanto grupo. O álbum funciona, assim, como peça na criação de um imaginário comum através da instauração de modelos de perceção, oferecendo aos vários membros da família uma tentativa de explicação, uma versão que assegura a própria identidade do grupo. Partindo do princípio de que o álbum é um meio de «imortalização» de momentos considerados importantes e/ou «que valeram a pena» para a família, um espaço onde tendem a ser guardados para contemplação e deleite futuros momentos de felicidade, datas marcantes e lugares de beleza, estranhei que aquelas fotos, que a mim sugeriam situações de exploração sexual moldada por uma mundivisão racista e sexista característica do mundo colonial, pudessem ter sido selecionadas para um álbum de família. Suspeitando que a minha reação não seria única entre o público, pressenti uma tensão entre o sentido inicial, de cariz privado, conferido às fotos no momento em que foram tiradas e que lhes permitiu a entrada no arquivo da família, e sentidos posteriores com que a exposição jogou e que utilizou na criação de uma memória pública do «retorno».

As imagens em causa faziam parte de *Atlas*, de Joana Gonçalo Oliveira, uma composição com cerca de 600 fotos provenientes essencialmente de álbuns de famílias de «retornados». Não havia qualquer legenda a nomear os retratados nem os proprietários das fotos, nada que permitisse identificar as datas, os lugares, os contextos para que as diferentes imagens remetiam. O final do brevíssimo texto introdutório ao conjunto, apontando para a intencionalidade e função performativa dessa omissão, sugeria a possibilidade de diferentes sentidos a partir das fotos expostas:

Deslocando as imagens fotográficas dos diferentes álbuns de família e dos diversos arquivos no sentido de lhes conhecer uma outra vizinhança, reconhecem-se os intervalos e as falhas no contínuo da história. Contam histórias do que eram, do que poderiam ter sido e do que ficou por pensar.

Em *Images malgré tout* (2003), Georges Didi-Huberman, retomando questões já antes amplamente desenvolvidas em diversos estudos sobre fotografia,² refere que a fotografia não passa de um vestígio do passado, um fragmento da realidade, que por si só pouco diz, sendo por isso necessário todo um trabalho de pesquisa, a construção de uma narrativa explicativa das imagens, um exercício que passa também pela imaginação. O primeiro capítulo do livro, uma interpretação de quatro fotos famosas das câmaras de gás, oferece essa narrativa, indo do contexto histórico alargado da *Shoah* à situação precisa do prisioneiro que teria tirado as fotos, Alex, um judeu grego do *Sonderkommando* de Auschwitz. A partir das imagens enquanto indício, Didi-Huberman visibiliza a história macro e a história micro, o evento coletivo a par do destino individual, vislumbrando (imaginando) as suas tensões, os seus dilemas e o seu esforço de resistência.

Joana Gonçalo Oliveira envereda por um caminho oposto. Não expôs os resultados de uma pesquisa com vista à contextualização de cada fotografia (o trabalho que um historiador teria provavelmente efetuado). Tão pouco adota o método de *photo-elicitation*, o caminho preconizado por muitos estudos que abordam o álbum de família como objeto comentado, cujo significado reside na interpretação situada das imagens.³ A omissão de informação contextualizadora «obriga» o espectador a criar, a partir dos elementos facultados (o álbum como origem, a materialidade das fotografias e a montagem que enquadra a sua exposição), um sentido para o conjunto, uma interpretação que faça sentido da história macro, o «retorno», a partir dos indícios da história micro sugeridos pelas várias fotos. É neste contexto que importa questionar a presença das fotos do soldado no *Atlas*: por que razão aquelas imagens foram escolhidas para a composição? Qual o seu contributo para o conjunto? Que códigos culturais e construções sociais de identidade sexual e de «raça» são ativados e moldam o processo comunicativo em que a sua exposição se integra?

Neste artigo, argumento que as fotos do soldado têm um carácter performativo que visa impedir uma adesão acrítica da parte do público à nostalgia que é conotada tão frequentemente com as memórias dos «retornados». Considero que esta possi-

² Veja-se, por exemplo, o trabalho de Philippe Dubois (1983) sobre o «ato fotográfico» como um processo que apenas se pode entender atendendo às circunstâncias de produção e receção. Tal conceção desloca o foco para o sujeito integrado no processo.

³ Vários estudos sobre o álbum (por exemplo, Favart, 2001; Jonas, 2009) concebem o seu sentido como uma construção surgida no momento em que é comentado pelos membros da família. O álbum surge, assim, como gerador de polissemias.

bilidade se deve ao facto de o corpo sexualizado da mulher negra existir como um lugar de memória do colonialismo. A imagem invoca uma longa tradição de discursos, relações de poder e construções racializadas de identidade sexual, que, no caso de Portugal, passam pelo mito do lusotropicalismo. Através dessa tradição, processam-se, projetam-se, negoceiam-se, contestam-se, desmontam-se sentidos, debates, conflitos e imaginários do projeto colonial. O presente artigo revisita, assim, a presença do corpo da mulher negra no imaginário colonial português para argumentar que, tal como a conquista colonial se serviu de um subtexto de penetração sexual e potência masculina branca, a sua desconstrução e denúncia sustentam-se frequentemente num imaginário de violência sexual racializada. Por fim, abordando o «regresso» dos «retornados» ao espaço público nos últimos anos, argumento que o corpo sexualizado da mulher negra é usado em vários casos para introduzir formas de (auto)crítica. Deste modo, pretende-se contribuir para uma memória «plural», no sentido de uma rememoração em que a nostalgia privada do «paraíso perdido» por parte de alguns sujeitos possa coexistir com a memória da opressão, violência e exploração que sustentavam esse mundo.

1. Retornar: a tensão entre a nostalgia e o distanciamento crítico

Retornar: Traços de Memória decorreu na Galeria Avenida da Índia, perto de monumentos emblemáticos da «Lisboa colonial» como o Padrão dos Descobrimentos, onde tiveram lugar alguns eventos do programa cultural e onde, no exterior, uma instalação revisitou a célebre fotografia de Alfredo Cunha dos contentores frente ao Tejo em 1975. Enquadrando-se num projeto de investigação que Elsa Peralta coordenou na Universidade de Lisboa sobre as memórias dos «retornados», a exposição assinalava os 40 anos do «retorno».

Como é sabido, o conceito «retornado» refere-se às cerca de 500 mil pessoas que «regressaram» a Portugal no contexto das independências das antigas colónias africanas.⁴ Na realidade, um terço destas pessoas nascera em África e nunca antes

⁴ Pires (1984) fala em 500 mil. Kalter (2016) afirma que teriam saído entre 500 mil e 800 mil. Ainda que a maioria tenha vindo para Portugal, muitos procuraram outras paragens. Uma vez que estes últimos não foram contabilizados nas estatísticas do «retorno», torna-se «impossível estimar o volume da massa humana envolvida no fenómeno» (Peralta/Oliveira, 2016: 184).

estivera em Portugal. Por isso, muitos viam-se como «refugiados» ou «desalojados», recusando um termo no qual suspeitavam a tentativa de o Estado evitar conceder-lhes o estatuto de vítimas do que consideravam ter sido um processo desastroso conduzido pelas forças políticas dos novos países (Peralta/Oliveira, 2016: 185). Tratava-se de uma população muito heterogénea quanto à classe social e ao tipo de ligação às colónias, em que a cor da pele acabou por funcionar como uma das características agregadoras. É certo que, entre os «retornados», havia «esposas negras» e mestiços, bem como negros que tinham colaborado com as forças coloniais portuguesas, mas a maioria era definida como branca.⁵

As memórias de perda, despossessão e violência no contexto da partida e a sensação de falta de raízes em Portugal fizeram dos «retornados» um elemento disruptivo na narrativa celebratória do 25 de Abril enquanto derrube da ditadura e do colonialismo. O facto de a revolução, que abriu caminho para os acordos de cessar-fogo com os movimentos de libertação africanos, ter sido iniciada precisamente por militares portugueses envolvidos na Guerra Colonial permitiu à nação recordar o exército como libertador e objeto do domínio colonial em vez de executor de crimes de guerra. Em contrapartida, as vivências dos «retornados» e a sua nostalgia pelo «Ultramar»⁶ confrontavam a sociedade pós-revolução com o facto de que sectores consideráveis da sociedade civil tinham abraçado o projeto colonial, aderido a slogans como «Angola é nossa» e apoiado a guerra.⁷ Palavras acesas sobre os «traidores de abril» (para referir políticos de esquerda que tinham negociado os acordos de cessar-fogo) e um discurso nostálgico sobre os «bons velhos tempos», expressos por alguns «retornados» (ainda que não exclusivamente por eles), contribuíram para uma má imagem dessas pessoas como racistas e «exploradores de p...». Patrícia Martinho Ferreira destaca dois fatores para esta receção negativa na sociedade portuguesa: um contexto sociopolítico marcado por desemprego e dificuldades económicas que favoreceu o ressentimento de parte da população perante o apoio do Estado aos «retornados», gerando estereótipos negativos; a tendência apontada

⁵ Lubkemann (2005: 266) nota que estas diferenças condicionaram a maneira como foram acolhidos na sociedade portuguesa: a rejeição inicial esbateu-se mais facilmente perante os «retornados» brancos.

⁶ À palavra «Ultramar», a designação oficial das colónias até à revolução, subjazia a ideia de que Portugal era um Estado uno que abrangia vários continentes e que as colónias eram espaços do modo de vida portuguesa.

⁷ Maurício (2011: 277-8), interpretando os resultados eleitorais e uma sondagem de 1973, sugere que o apoio à conservação das colónias terá rondado os 40% a 50% no início da guerra e que no final não andaria acima de um terço. A população contra nunca teria estado acima dos 15%. Uma grande parte da população não tinha (ou não manifestava) opinião sobre o assunto.

por Eduardo Lourenço (1976) na maior parte da sociedade portuguesa de se distanciar do colonialismo, projetando-o nos «colonos» (Ferreira, 2015: 98-100). A possibilidade de «colar» um pequeno sector da população ao passado colonial, e assim «libertar» o todo, poderá ter ajudado o Portugal pós-revolução a evitar uma discussão profunda sobre dissidência e colaboração durante a Guerra Colonial.

É, porém, problemático afirmar que houve um silêncio em torno dos «retornados». Para além de o tema ter sido abordado por alguns dos mais conceituados escritores do pós-25 de abril,⁸ muitos «retornados» desenvolveram várias atividades, desde iniciativas de confraternização (festas, encontros anuais) a ações culturais de disseminação das suas memórias (livros, blogs). Houve, todavia, um profundo desconforto na sociedade perante a questão do «retorno», moldado por tensões políticas que passam pelas rivalidades esquerda/direita e pelos debates sobre os eventos e protagonistas da transição para a democracia liberal. Por isso, Peralta e Oliveira, seguindo o pensamento de Eduardo Lourenço e de José Gil, definem o «retorno» como «não evento na memória coletiva nacional», situação que associam à persistência do império na narrativa identitária portuguesa (2016: 186-7). O campo de memórias do «retorno» tem vindo, porém, a alargar-se substancialmente nos últimos anos, com destaque para uma produção artística significativa sobre a questão, que vai de obras dominadas pela nostalgia a criações de teor marcadamente crítico. A par de numerosos artigos e reportagens na imprensa, há que referir a publicação de testemunhos, de álbuns de fotografias, bem como a recolha de material para acesso público em arquivos. A investigação científica começa também a fazer-se notar. A questão tem sido abordada em séries de televisão, romances e literatura autobiográfica, suscitando nalguns casos grande adesão do público e acesos debates na imprensa e na blogoesfera.

O que caracteriza uma parte significativa destas produções mais recentes é serem da autoria de «retornados» e seus descendentes ou se inserirem em projetos que pretendem ouvir as vozes dessas pessoas, levando-as para espaços conotados com prestígio cultural e, como tal, alvo de maior atenção mediática. O programa cultural da exposição *Retornar* deve ser visto precisamente neste sentido.⁹ Tratou-se de um programa cultural multifacetado que incluía performances de jovens artistas (Joana Craveiro, André Amálio), visitas guiadas, debates e sessões de leitura onde

⁸ Veja-se, a título de exemplo, o conto de José Cardoso Pires «Celeste & Lalinha. Por cima de toda a folha», do volume *O Burro-em-Pé* (1979), e *As Naus* (1988) de António Lobo Antunes.

⁹ Disponível em <http://www.retornar-tracosdememoria.pt/programa/>.

se encontram nomes de escritores, jornalistas, intelectuais, artistas, programadores culturais e atrizes de reconhecido mérito e projeção mediática (entre outros, Isabela Figueiredo, Dulce Maria Cardoso, Diana Andringa, Miguel Vale de Almeida, Manuela Ribeiro Sanches, Vasco Araújo, António Pinto Ribeiro, Beatriz Batarda). A tentativa de reunir nomes conceituados e o esforço de divulgação realizado sinalizam uma procura de reconhecimento público para aqueles que estavam no centro do projeto: os «retornados».

Esta breve contextualização é necessária para perceber as políticas da memória da exposição *Retornar*, nomeadamente os seus esforços para reunir duas tendências: (1) memórias de «retornados» que apontam para sentimentos de felicidade no mundo colonial e, por contraste, para a sensação de perda e desenraizamento em Portugal e (2) uma visão crítica do colonialismo português. A estrutura da exposição, com cruzamento de materiais, suportes, testemunhos e formas artísticas, expressa esta tentativa de articular o sofrimento dos «retornados» num contexto que não ignora a violência que sustinha o domínio colonial português.

A primeira parte, *Arquivo*, integra três secções: «Migrações coloniais para Angola e Moçambique», «Descolonização e Retorno» e «O Instituto de Apoio ao Retorno dos Nacionais». A informação textual exposta nas paredes é reduzida; cabe ao/à visitante consultar as gavetas dos vários armários para ter acesso ao material fotográfico e textual. Aqui encontramos informação sobre o colonialismo português em África nos finais do século XIX e no século XX. O racismo, a violência e a exploração económica, não sendo o foco do arquivo, que se socorre sobretudo de documentos oficiais, são sugeridos por diversos materiais.

A segunda parte é o já referido *Atlas*, uma montagem de cerca de 600 fotos do quotidiano da sociedade colonial, distribuídas por 56 molduras em que se reconhecem grupos temáticos (retratos, crianças, festas religiosas, praia, etc.). A maior parte vem de álbuns de família, apenas um número reduzido provém de arquivos públicos.

As duas paredes em que o *Atlas* está exposto conduzem a um espaço com luz exterior, onde se encontra *Alheava_Para Depósito*, de Miguel Santos Maia. Trata-se de uma instalação constituída por uma longa mesa com diversos objetos, entre os quais se contam álbuns de família, fotos de crianças brancas num ambiente abastado, cartas, maquetes e plantas de casas, pilhas de romances, obras de investigação histórica, um livro a celebrar o exército português ao lado de uma referência ao massacre de Wiriamu, artigos de jornal a celebrar a independência de Moçambique. Esta justaposição de memórias privadas do Moçambique colonial da infância do

artista, discursos oficiais e representações de eventos históricos funciona como uma montagem que incita o/a visitante a olhar os diversos objetos como se fossem fragmentos, peças de um puzzle que é preciso montar a fim de criar um sentido para o todo. Convida-se à reflexão sobre a relação e as tensões entre os objetos, uma estratégia de vaivém que produz, por um lado, um olhar distanciado perante os indícios de «felicidade colonial» e, por outro, a visibilização do sentimento de perda da parte de alguns sujeitos envolvidos nos processos históricos em causa.

Por fim, numa sala pouco iluminada, cuja entrada se encontra ao lado do átrio de entrada/saída da exposição, temos *Testemunhos*, de Elsa Peralta com fotos de Bruno Simões Castanheiro. Trata-se de um conjunto de retratos individuais de grandes dimensões de alguns «retornados» e dos seus descendentes. Ouve-se uma montagem áudio com testemunhos destas pessoas.

Não será irrelevante que, entre a diversidade de objetos que compõem *Retornar*, se destaque a fotografia do álbum de família. Da maior importância é também o facto de a exposição terminar com a voz dos «retornados». A contextualização histórica, confinada sobretudo aos armários, permite situar as vivências destas pessoas. Porém, enquanto a consulta do arquivo é facultativa (é preciso abrir as numerosas gavetas), é impossível ignorar as fotos de família (*Atlas*), bem como os testemunhos áudio na última sala. A exposição não privilegia a «explicação» do que foi a sociedade colonial (no sentido de análise das estruturas socioeconómicas e culturais), mas tenta sobretudo fazer «sentir/imaginar» a vida dos «retornados». Em suma, somos convidados a ver aquele mundo através dos olhos de quem o perdeu.

Vale a pena recordar o contributo do atlas para os processos coloniais. Enquanto composição feita de mapas, desenhos, textos e fotografias, o atlas, como conhecimento, permitiu exercer poder ao reclamar controlo simbólico sobre territórios estrangeiros, ao estabelecer ligações entre o particular e o geral, impondo sentidos e interpretações dos sujeitos retratados e dos seus espaços. No caso português, os atlas a partir de fotos de expedições para «territórios selvagens» tiveram um papel importante na apropriação do espaço africano (Castro, 2014). A inspiração direta para Joana Gonçalo Oliveira veio, porém, da reflexão de Didi-Huberman (2011) sobre o Atlas de Imagens de Mnemosine de Aby Marburg.¹⁰ Teresa Castro aponta para as potencialidades desta forma: «O princípio da coleção permite combinar

¹⁰ Oliveira inspirou-se em Didi-Huberman para uma metodologia que explorava as «correspondências, ligações, olhar para os elementos, para as formas que sobrevivem, aquilo que o olhar está sempre a encontrar» (Entrevista).

dois elementos que poderiam parecer, *a priori*, contraditórios: a singularidade de cada elemento colecionado e acrescentado ao todo e a sua afinidade com outros componentes dessa mesma soma» (2014: 293). Num artigo recente que incide sobre a exposição *Retornar*, Peralta (curadora) e Oliveira corroboram esta conceção da montagem situada geográfica e temporalmente como processo gerador de significados:

Na relação com o trabalho da imaginação, da sua competência em remontar o mundo, percebe-se então que tanto quem *viveu* a situação, quem viveu a vida lembrada, como quem é seu ouvinte, acede a *toda* a memória *após a sua* montagem (Peralta/Oliveira, 2016: 194; sublinhados no original).

Ao olharmos o *Atlas*, deparamos com uma encenação do «Ultramar» na medida em que a especificidade de cada colónia é apagada pela montagem. Vemos o mundo português e os seus folclores, a auto-representação que era cultivada entre os «retornados» e que foi memorializada nos seus arquivos privados: retratos de pessoas felizes bem vestidas, casamentos, batizados, aniversários, convívios, festividades católicas, praia, caçadas, momentos domésticos e da atividade económica. Joana Gonçalo Oliveira justificou o predomínio da foto do álbum de família pela vontade de abordar o tema através da «dimensão mais prosaica e quotidiana e plástica da vida» (Entrevista). São imagens que sustentam as memórias dos «retornados» do «Ultramar» como um espaço de prosperidade, modernidade e de menos rigidez moralista quando comparado com a metrópole conservadora. São poucas as fotos de guerra, o que corrobora as memórias de muitos «retornados» sobre a surpresa então sentida perante o fim do seu mundo. Na parte final do *Atlas*, encontramos imagens da partida, de desalento, medo e perda: malas feitas à pressa, crianças amontoadas no aeroporto, contentores e, na última moldura, de carácter simbólico, fotos desbotadas de crianças como se se tratasse de um mundo a desaparecer. A ausência de legendas dá ao conjunto um carácter sensorial e emocional: imaginamos como os «retornados» sentiam aquele mundo que, na sua perspetiva, acabou bruscamente e lhes deixou tantas saudades.

À primeira vista, a montagem parece, assim, repetir a narrativa nostálgica que tantas vezes é associada aos «retornados». Elsa Peralta e Joana Gonçalo Oliveira afirmam, porém, que o *Atlas* não pretende ser um exercício de nostalgia (2016: 193) e que a rememoração é entendida como exploração de recantos. Assumem a exposição como um exercício de convocação de fantasmas «sem medo da sua

presença, da sua força, das suas heranças, e do seu toque transformador de passado no presente.» (2016: 195). Neste processo, as fotos do soldado destacam-se como dissonância, como elementos que, ao desafiarem as sensações de felicidade que perpassam a maioria das fotografias, provocam a reflexão crítica no espectador e criam distanciamento. A omissão do seu referente,¹¹ abriu-lhes a possibilidade de significarem qualquer espaço ou data da Guerra Colonial. Oliveira chamou-lhes o «lado apocalíptico que se estava a adensar» (Entrevista).

É significativo que, embora não sejam as únicas fotografias usadas para abrir fissuras na nostalgia, no livro da exposição, os únicos comentários negativos relativos ao *Atlas* se prendam precisamente com elas, acusadas de darem uma imagem injusta dos «retornados» (Entrevista). Outras fotos e montagens, que sugerem exploração económica e relações de poder marcadas pela desigualdade racial, não suscitaram tais reações.¹² Ora, para entendermos o potencial das fotos do soldado como dissonância e para percebermos como cumprem o objetivo de articulação, na exposição, da «memória do «retorno» e, por relação, [...] [d]a memória do império – e da potência do seu fim – na sociedade portuguesa contemporânea» (Peralta/Oliveira, 2016: 189), precisamos de recordar o significado do corpo negro feminino na fotografia colonial portuguesa.

2. Mulheres negras sob olhares portugueses

Tal como noutros impérios coloniais europeus, durante o colonialismo português tardio, fotos de mulheres negras sexualizadas eram muito comuns tanto nos espaços privados como públicos. A fotografia, pela sua capacidade de reprodução numa cultura de massas, aumentou a possibilidade de levar a públicos mais alargados imagens de corpos femininos colonizados expostos como lugar de diferenças, exotismo, sexualidade e hierarquias. Tais fotografias não eram da autoria nem da

¹¹ Oliveira sabia que se tratava de um soldado mobilizado para a Guiné, onde viria a desaparecer. As fotos faziam parte de um álbum da sua família «retornada» (Entrevista).

¹² Veja-se, por exemplo, uma moldura para a qual Joana Gonçalo Oliveira me chamou a atenção (Entrevista). As fotos, na vertical, têm caráter metafórico: no topo, um jantar de homens brancos abastados, por baixo, um convívio de mulheres brancas ricas, a seguir, o desembarque de homens brancos e, por baixo, mulheres negras de seios descobertos em trabalho agrícola.

iniciativa das mulheres retratadas, pelo contrário, como nota Vicente, «reificavam a sua impotência e ausência de voz», já que estas não tinham «instrumentos para contestar a erotização do seu corpo, ou a visualidade, por vezes tão violenta, a que este se expunha». Podem, por isso, servir de metáfora do «modo como o olhar masculino encontrava legitimidade para olhar o corpo desnudo de uma mulher» no contexto colonial (Vicente, 2012: 204-6). Uma vasta bibliografia analisa a hipersexualização inerente a este tipo de fotografia como performance e afirmação do poder colonial europeu através da sexualidade (entre muitos, Ponzanesi, 2012; Engmann, 2012). Conceitos como «*porno-tropics*» (McClintock 1995, 21-22), «porno-grafia científica» (Stoler, 1995: 184), «harém colonial» (Alloula, 2004) e etnopornografia¹³ foram usados para analisar a sinergia entre sexualidade, violência e construção de masculinidades hegemónicas nos processos coloniais. Tais designações revelam como a antropologia e o conhecimento colonial deram legitimidade para produzir e divulgar imagens de erotismo e um tipo de pornografia tolerável.¹⁴

Na sociedade portuguesa, fortemente católica, conservadora e moralista, a nudez era condenada nos espaços públicos e a sexualidade feminina cultural e socialmente controlada. No entanto, fruto das assimetrias racializadas inerentes ao projeto colonial, a nudez negra era possível em jornais, postais, exposições porque, tal como noutros contextos coloniais, as mulheres colonizadas eram projetadas para fora da norma e produzidas como corpos sexualizados amorais. Recordemos o furor em torno de «Rosita» (ou «Rosinha»),¹⁵ uma mulher bantu trazida num grupo de 83 indígenas da Guiné para ser exposta numa «aldeia nativa» na Exposição Colonial do Porto de 1934. A exposição, sob o slogan «Portugal não é um país pequeno», funcionou como uma «lição de colonialismo» que visava a população metropolitana, com vista a uma política de fixação de colonos brancos, ao mesmo tempo que, em busca de captação de investimentos, promovia internacionalmente a imagem de Portugal como nação colonizadora (Marroni, 2013; Serra, 2016: 49). A imprensa (jornalistas brancos) estava fascinada pela beleza de «Rosita» (Bargaftig, 2014: 352). *O Século* nomeou-a «rainha das colónias». Fotos do seu corpo descoberto,

¹³ Veja-se o volume em preparação coordenado por Neil L. Whitehead e Peter Sigal *Ethnopornography* (<https://www.academia.edu/169099/Ethnopornography>).

¹⁴ O caso mais famoso, e sobre o qual se debruça uma vasta bibliografia, é o de Saartje Baartman (1789-1816). No destino da então chamada «Vénus Hotentote» cruzaram-se de maneira paradigmática a violência colonial, a exploração sexual e o olhar antropológico.

¹⁵ O seu nome verdadeiro seria islâmico. O facto de ser referida através de um nome «tipicamente português» faz parte do processo colonial de apropriação da alteridade.

de Domingos Alvão, foram reproduzidas na imprensa e circulavam como postais, fomentando um imaginário de exotismo sexualizado inerente à iconografia promovida na exposição de «afirmação da supremacia branca masculina» (Serra, 2016: 58). A nudez dos corpos africanos exibidos poderá ter sido a causa principal do êxito da exposição (Serra, 2016: 54). Clara Carvalho chama a atenção para a especificidade das mulheres da Guiné neste imaginário:

[...] nas colónias africanas há seres exóticos e entre estas populações existem primitivos que apelam a sentimentos recalcados de sedução e posse. Entre estes ressaltam os «indígenas» da Guiné que representam em simultâneo o extremo exótico e a atração física. (Carvalho, 2008: 154)

O caso «Rosita» é, assim, paradigmático não só da dimensão sexual da retórica colonial como do papel da fotografia na erotização do Império. Como notam vários estudos, «Rosita» personificava o que o Império deveria ser: um espaço de mulheres sexualmente disponíveis para os homens portugueses que a exposição queria convencer a ir para as colónias. Tal iconografia faz parte de um filão vastíssimo de representações dos espaços coloniais como femininos e selvagens, e da conquista territorial como um processo de imposição de ordem protagonizado por uma masculinidade imperial (Barradas, 2014; Carvalho, 2008; Vicente, 2012, 2013). Em suma, estamos perante um tipo de fotografia no qual o controlo colonial se confunde com o olhar masculino (Carvalho, 2008: 172), um olhar que desdenhava as «nativas» ao mesmo tempo que erotizava a sua submissão ao homem branco:

A autoridade imperial era simbolicamente representada e encenada nas típicas fotografias coloniais, com as colonizadas semi-nuas nas suas posições de escravas, criadas, ou servas sem roupas ou quaisquer poses, expondo o seu corpo e disponibilidade sexual para o colonizador, surgindo este último numa posição de proeminência e autoridade, vestido e em posturas sumptuosas masculinamente aventureiras. (Barradas, 2014: 457)

Ainda que estes aspetos sejam comuns aos diversos impérios ultramarinos europeus, no caso de Portugal há que atender ao impacto do lusotropicalismo. Na década de 50, perante uma crescente pressão internacional para descolonizar, Portugal procede a uma revisão constitucional (1951) em que as colónias passam a ser designadas por «províncias ultramarinas». A propaganda adota então as teses do brasileiro Gilberto Freyre sobre o colonialismo português como sendo «mais

humano» e propício à miscigenação para proclamar Portugal como uma nação multicultural, multirracial e pluricontinental. Esta «fórmula mágica» visava «justificar a permanência de Portugal nas terras africanas, já não enquanto presença colonial, [...], mas a caminho desse novo paradigma, o “paraíso lusotropical” em construção» (Ribeiro, 2004: 155). A expressão «Deus criou o branco e o negro, o português criou o mulato» mostra até que ponto o imaginário lusotropical de enaltecimento da mestiçagem se impregnou na sociedade. Um olhar atento às relações de poder nos espaços coloniais portugueses denuncia, porém, a dimensão de violência para com as mulheres colonizadas que tantas vezes subjazia à miscigenação (Silva, 2002).¹⁶ Daí a pertinência da análise de Boaventura de Sousa Santos quando aponta para a necessidade de olhar para a conexão entre racismo e lusotropicismo: no contexto colonial, a miscigenação não resulta da ausência de racismo, mas é produto de um outro tipo de racismo, em que regras sexistas permitem relações sexuais entre brancos e negras e estigmatizam as relações entre brancas e negros (Santos, 2002: 17).

Este pano de fundo ajuda a perceber como as fotos do soldado do *Atlas* puderam entrar no álbum de família. Fossem as mulheres brancas, as fotografias teriam sido rejeitadas como pornografia. Porém, tratando-se de negras, a sexualização encenada era aceitável social e culturalmente como algo característico do «Ultramar», entendido como um lugar onde existiam selvagens, que eram uma fonte de abundância sexual, prazer e divertimento. Não envergonhando assim a história familiar, as fotos puderam transitar para o álbum da família como «momentos engraçados» e o soldado pôde ser recordado como um «marialva divertido».

Existem, todavia, outras dimensões da realidade das colônias portuguesas que podem ser deduzidas das fotos. A pobreza generalizada entre a população negra, combates nas zonas rurais e trabalhos forçados conduziram muitas raparigas e mulheres para a prostituição nos centros urbanos e/ou para relações íntimas com soldados. Na segunda foto, podemos inclusivamente suspeitar um cenário mais perturbador: após um ataque de militares portugueses a uma aldeia em busca de guerrilheiros e de informação, alguns soldados «divertem-se» com uma aldeã. Perante a impunidade dos soldados e o medo de represálias, famílias inteiras sujeitavam-se à humilhação de posar em situações como a da quarta foto. Esta leitura

¹⁶ Christian Geffray (1997), num texto a propósito do Brasil, o país de origem do lusotropicismo, chama a atenção para o desequilíbrio de poder e para as relações de dominação e subjugação que estruturavam o imaginário lusotropical e a sua realidade de referência.

das fotos como cenas de violência não foi certamente feita pela família do soldado – não por desconhecer o pano de fundo da prostituição e dos contactos sexuais nas colónias ou o uso de técnicas mais «duras» no exército, mas por essas realidades serem normalizadas como parte das relações sociais do «Ultramar»: partia-se do princípio de que as negras eram promíscuas e que os homens brancos estavam habituados a satisfazer as suas «necessidades biológicas» com elas.

Esta interpretação das fotos como testemunhos de violência, sustentada embora pela informação histórica sobre a realidade socioeconómica das colónias durante a Guerra Colonial e sobre a exploração sexual das mulheres negras nesse contexto, não deixa de ser fortemente hipotética. As fotos em si são apenas indícios, outra informação, sobretudo a partir do testemunho dos retratados e do fotógrafo, teria sido necessária para desvendar as situações para que remetem. É certo que Joana Gonçalo Oliveira poderia ter ouvido os familiares do soldado comentarem as fotos, mas tais memórias não tornariam a «verdade» menos evasiva. Tal não se deve ao facto de o soldado já ter desaparecido, mas resulta de as palavras do soldado e da sua família darem acesso a uma narrativa moldada, pelo menos na sua origem, pela hierarquia colonial. As palavras das mulheres estão perdidas: a família do soldado (e, provavelmente, o próprio soldado) nunca soube o nome delas, o seu destino, o sentido da sua atuação quando as fotos foram tiradas. Desta maneira, o *Atlas* coloca os diversos sujeitos envolvidos na produção da fotografia em plano de igualdade. A ausência de contextualização das 600 fotos pode, assim, ser interpretada não como uma forma de silenciar a memória das imagens, mas como uma estratégia destinada a revelar que essa memória está irremediavelmente truncada, pois a voz de uma parte dos sujeitos envolvidos nunca poderá ser recuperada, nomeadamente a voz daqueles/as que não tiveram direito à autoria nem à posse das fotografias.

Perante a ausência da palavra do fotógrafo e dos sujeitos retratados, cabe ao/à visitante criar uma narrativa para as fotos do soldado, entendidas então como fragmentos, como peças de um puzzle. Vale a pena ter em conta as restantes fotos da moldura: um memorial ao exército português; um desfile festivo com jovens *majorettes* brancas de minissaia; militares portugueses; caçadas com as carcaças de animais selvagens expostas. Oliveira partiu do princípio que o olhar do espectador iria colocar as várias fotos em diálogo e que esse diálogo iria gerar tensões e conexões: as fotos do soldado subvertem a heroização do exército colonial no espaço público? As fotos de troféus de caça simbolizam as relações sexuais do lusotropicalismo? As festas e o divertimento eram uma forma de alienação da brutalidade que sustinha o mundo colonial? Para que tais questões surjam e se

estabeleça este tipo de conexões é necessário que o olhar do público seja diferente do olhar que moldou a construção do álbum de família. Oliveira parte do princípio de que o que não era problemático nessa altura é perturbador na atualidade e que os encontros sexuais sugeridos pelas fotos desestabilizam e contestam as imagens de felicidade colonial que atravessam o *Atlas*.

Esta evolução do olhar perante as fotos prende-se com as transformações verificadas na sociedade através de aspetos que vão do impacto do feminismo nos discursos públicos às leituras críticas do colonialismo português na academia e nas artes. Foram da maior importância as várias obras da literatura portuguesa que abordam a violência sexual contra mulheres negras por homens portugueses, algumas com grande projeção (*Cus de Judas*, de 1979, de António Lobo Antunes) e/ou envoltas em grande controvérsia (*Cadernos de memórias coloniais*, de 2009, de Isabela Figueiredo).



«Atlas» (2016), de Joana Gonçalo Oliveira

São vários os estudos sobre a representação literária da violência sexual que notam como a violação tende a afastar-se do seu referente e a transformar-se em símbolo de relações sociais e destinos coletivos. A violação, quando transposta para o discurso, tende a tornar-se figura de retórica, metáfora para preocupações e conflitos sociais, políticos e económicos (Sielke, 2002: 2). Neste sentido, Margarida Calafate Ribeiro destacou a adequação da metáfora da violação para a ordem colonial:

[...] quando falamos em ordem colonial sobre uma terra a metáfora da violação torna-se imediata. Violação e penetração de uma terra alheia à revelia da sua população local; violação e penetração numa cultura por imposição de outra; violação e penetração dos corpos destas populações, pelas espadas que impõem a nova ordem saída dos combates, pelos falos dos guerreiros e dos coloniais ansiosos por cobrar o seu tributo vitorioso, pelos chicotes que impõem o trabalho em proveito dos seus manipuladores. O registo cicatricial destes corpos coloniais parece ser assim uma metáfora ideal para exploração das relações sociais traçadas neste contexto (Ribeiro, 2006: 132).

Não surpreende, assim, que textos críticos do colonialismo português visibilizem a violação e a exploração sexual de mulheres negras, num contexto de exploração mais vasto. Através de personagens de negras violadas, prostituídas, torturadas sexualmente e exploradas no trabalho, Lobo Antunes é um dos escritores de maior projecção que, cruzando sexualidade e violência, recorreu à «metáfora sexual» para compreender a guerra colonial (Ribeiro, 2004: 274ss.; 2006). A mulher negra abusada sexualmente ganha traços metafóricos da exploração de um povo pelo outro, num contexto de construção de identidades coletivas racializadas, transfigurando-se assim no/a «fantasma/fantasia do império desfeito» (Ribeiro, 2006: 144).

Também a literatura dos «retornados» crítica do colonialismo se socorre da sexualidade para abordar a ordem política, através de representações em que o privado e micro permitem desvendar a dimensão coletiva. Veja-se o já referido *Caderno de memórias coloniais* (2009) de Isabela Figueiredo, obra que, contrariamente a tantos títulos de retornados, «capazes de gerir saudade, mas não de gerar futuro», lida «com o mais poderoso fantasma de África – o colonialismo e as relações desiguais de poder em que assenta» (Ribeiro, 2013). Neste confronto literário com a figura paterna, que emerge como o epítome do colonialismo enquanto ordem patriarcal assente na exploração da mulher negra pela masculinidade branca hegemónica, a autora, «retornada» de Moçambique, resume: «As negras fodiam, essas

sim, com todos e mais alguns, com os negros e os maridos das brancas, por gorjeta, certamente, por comida, ou por medo» (Figueiredo, 2009: 21).

Esta frase sintetiza as diferentes razões que moldavam a maioria dos encontros sexuais entre brancos e negras nas colónias: privações económicas, miséria e violência física. Por isso, num tal contexto, a definição de violência sexual dificilmente pode limitar-se a aspetos como consentimento, coerção ou uso da força. Trata-se de algo enquadrado pela economia da guerra, pela desigualdade social racializada que estruturava o sistema judicial e era a essência do domínio colonial. É este contexto político-económico que permitia que a exploração sexual e a violação de mulheres negras não fossem visibilizadas como tal e pudessem ser articuladas no espaço público colonial como disponibilidade, promiscuidade e/ou consentimento num quadro de amantismo ou prostituição.

Como é sabido, apesar do acolhimento positivo, o texto de Isabela Figueiredo foi também alvo de controvérsia e rejeição, sobretudo em círculos de «retornados». O facto de o texto ter sido trazido para o programa cultural da exposição – através de uma leitura pela atriz Beatriz Batarda e pela integração da autora num debate e numa visita guiada – sinaliza o esforço da organização de *Retornar* em convocar a autocrítica na recuperação das memórias do «retorno», uma autocrítica que, ao passar pela obra de Figueiredo, invoca inevitavelmente a dimensão sexual do colonialismo e a exploração das mulheres negras.

Este pano de fundo permite que as fotos do soldado, que, na realidade, sugerem situações distintas no que tem a ver com consentimento (a terceira dificilmente poderá sugerir violação ou coerção sexual), se confundam, aos olhos do/a visitante da atualidade, como materializações das mesmas estruturas sociais que sustentavam o domínio colonial. O carácter performativo da montagem expõe, assim, não as ações de um homem preciso durante a Guerra Colonial, mas uma ordem social moldada por formas de violência estrutural e cultural que tornavam a apropriação e exploração sexual dos corpos negros possível e, sendo socialmente aceitável, generalizada nas colónias.

Estamos, assim, perante uma estratégia de criação de distanciamento em relação à realidade de referência que prescinde de qualquer voz didática bem como do contraponto de testemunhos «do outro lado». Dá-se visibilidade às auto-representações dos sujeitos coloniais, na expectativa de que, perante certas imagens, surja a dissonância entre sujeito observador e mundo observado. Esta subversão do imaginário colonial através da sua reprodução depende da ética e dos conhecimentos do espectador imaginado, entendido aqui num sentido semelhante ao

conceito de «homem imaginado» proposto pelo cineasta João Mário Grilo para definir o espectador criado pelo aparato cinematográfico (Grilo, 2006): o espectador capaz de estabelecer as ligações «certas» entre as peças do puzzle, aderindo ao sentido ambicionado no ato de criação da montagem. Desta maneira, as fotos, sem as vozes dos retratados e do fotógrafo, sem contextualização histórica, e armadilhadas numa ambiguidade inevitável, tornam-se uma superfície permeável onde o espectador projeta os seus conhecimentos e as suas expectativas. Joana Gonçalo Oliveira sabia-o certamente e, ao selecionar as fotos do soldado, fê-lo na suposição de que o seu público imaginado as olhasse como testemunhos de violência colonial. Mas esta estratégia apenas funciona enquanto o espectador real for semelhante ao espectador imaginado.

Em *Atlas* ressoa uma estratégia presente numa outra exposição recente que usa fotos de mulheres negras para denunciar o colonialismo como opressão e violência. Vasco Araújo criou *Botânica*¹⁷ com o intuito de expor a dimensão predatória do conhecimento que reduziu os povos colonizados a espécimes naturais, focando o papel do exótico para «desvirtuar culturas e sociedades autóctones, contribuindo para a sua submissão aos impérios coloniais» (Emília Tavares, *apud* Araújo, 2014: 26). Trata-se de um conjunto de doze esculturas constituídas por mesas sobre as quais são expostas fotografias emolduradas do natural (espécies botânicas dos jardins tropicais do Porto, Coimbra e Lisboa) e do cultural (fotografias produzidas durante o período colonial). Estas últimas representam, como afirma Emília Tavares, a curadora da exposição, a ideologia da colonização, funcionando como «mapa das muitas cambiantes que o processo colonizador teve, em que, independentemente do lugar e da cultura, o que prevalece é a violência sobre o *Outro* e a sua redução a “primitivo”». São fotografias de «actos de submissão», fixados pelo colonizador e por ele enquadrados na «ideologia de raça» (Araújo, 2014: 16-17, 26). Entre elas, destacam-se imagens de corpos negros femininos, que vão de «etnopornografia» a fotos mais recentes de soldados da Guerra Colonial em poses de intimidade com mulheres negras. São notórias as semelhanças entre algumas destas imagens e as fotografias do soldado do *Atlas* (Araújo, 2014: 44-8)

Filipa Lowndes Vicente refere o incómodo que sentiu perante uma das imagens expostas por Vasco Araújo. Numa fotografia datada de 1962 da Guiné, um soldado

¹⁷ Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, de 13-03-2014 a 18-05-2014, curadoria: Emília Tavares. Site da exposição: <http://www.museuartecontemporanea.pt/pt/programacao/Botanica>. Catálogo da exposição: Araújo, 2014.

agarra com uma mão o seio e com a outra a barriga a uma rapariga grávida de olhar triste (Araújo, 2014: 44). Vicente pressente uma situação de violência, mas reconhece que esta interpretação se sustenta nos seus conhecimentos sobre violência sexual no colonialismo português, a que chama «filtros reflexivos» feitos a partir de vigilância crítica e leituras académicas. Ainda que fosse pouco provável que o soldado tivesse tirado uma tal fotografia com a sua mulher branca, a fotografia poderia ser, assim admite, de cumplicidade, situações que também existiam nas colónias entre brancos e negras (Vicente, 2014: 23).

Ao olhar a foto como indício de violência colonial, Vicente envereda pela leitura ambicionada por Vasco Araújo, numa situação de convergência entre espectador real e espectador imaginado. No entanto, a forma como este tipo de fotos é transformado em ícone de opressão não deixa de conter certos riscos. Veja-se o alerta de Clara Carvalho:

Falar da mulher colonizada como mero sujeito de subordinação é condená-la a um papel de passividade impossível, ignorando as competências e interesses que de ambos os lados marcaram o encontro colonial (Carvalho, 2008: 146).

Veja-se também como, através de uma análise rigorosa de uma foto colonial do Gana, o historiador Paul Jenkins desenhou um contexto histórico de opressão e imposição cultural, mas descortinou também formas subtis de negociação e resistência por parte de uma mulher negra. De facto, a leitura descontextualizada da fotografia colonial, que reproduz uma imagem da mulher negra inequivocamente como vítima indefesa passiva, corre o risco de ignorar e silenciar as ações, os esforços e as lutas de muitas dessas mulheres, as estratégias que desenvolveram para sobreviver e navegar socialmente num contexto adverso de domínio colonial, em suma, o seu papel como agentes históricos.¹⁸ No contexto preciso da Guerra Colonial portuguesa, *não poderá ignorar-se* o importante papel desempenhado por muitas mulheres africanas na resistência à opressão e na luta. Para além das guerrilheiras, há que contar as que atuavam na retaguarda, no apoio logístico, na recolha de alimentos e mesmo de informação. Nalguns casos esse esforço passava pela proximidade e mesmo intimidade com os militares portugueses.

¹⁸ Veja-se, por exemplo, um estudo comparativo dos percursos e das obras de Josephine Baker e de Mayotte Capécia, escritora negra das Antilhas, que chama a atenção para as estratégias de sobrevivência que as duas artistas desenvolveram e para o modo como se serviram de certas «representações convencionais» da mulher negra para atingir os seus próprios objetivos (Cottias / Dobie, 2014).

3. A guerra das imagens

Tendo em conta a dissonância que as fotos do soldado do *Atlas* criam na rememoração do «retorno» e o diálogo que *Botânica* estabelece com o imaginário colonial português, a exibição deste tipo de fotos poderá contribuir para um alargamento do conhecimento sobre o fenómeno da violência sexual durante a Guerra Colonial. Vale a pena lembrar que para a sociedade portuguesa, pelo menos durante a ditadura, esta guerra foi durante muito tempo associada a fotos de violência sexual (Ramos, 2014). Os massacres de colonos e dos seus empregados em 1961 no Norte de Angola foi apontado pelo regime como o começo oficial da guerra.¹⁹ Ainda que as vítimas negras tivessem sido em número superior, as fotos das atrocidades mais difundidas, tiradas por soldados e por jornalistas integrados no exército, eram de brancos: bebés mortos, corpos decapitados, cadáveres de mulheres violadas e de homens castrados. Foram usadas pelo regime para convencer a população portuguesa da barbárie do «inimigo» e utilizadas no exterior para desacreditar os movimentos de libertação africanos e o comunismo, ou seja, serviram para legitimar, no país e no estrangeiro, a guerra levada a cabo por Portugal nas colónias. Uma seleção das fotos foi mostrada na ONU durante um discurso do embaixador de Portugal, que, destacando as mutilações e torturas sexuais, as exibiu como prova da selvajaria «dos terroristas que atravessaram a fronteira do norte de Angola para degolar, violar e mutilar as nossas mulheres e crianças por todas as fazendas e aldeias indefesas em que passavam» (*apud* Ramos, 2014: 406). Em julho de 1961, teve lugar uma exposição das fotos na Sociedade de Geografia de Lisboa, que se tornou num grande êxito, falando-se então de «genocídio contra Portugal». Afonso Ramos, na linha de outros investigadores (Eduardo Pitta, Natércia Coimbra, Joaquim Ramos de Carvalho, Carlos de Matos, Aniceto Afonso), sugere que a Guerra Colonial foi possível precisamente por causa destas imagens, que assim devem ser vistas como «constituintes e constitutivas do evento histórico» (Ramos, 2014: 400, 429). Reproduzidas insistentemente durante a ditadura, as fotos surgem em numerosas publicações pós-revolução e, atualmente, estão também disponíveis em vários sites e blogs da internet.

¹⁹ É de notar que, em Angola, o ano de 1961, recordado como o «ano do terror», se saldou em mais de 60 mil mortos. Antes dos massacres da UPA houve outros cometidos por portugueses (repressão da revolta da Baixa do Cassange; massacres nos musseques de Luanda após o ataque à Casa de Reclusão Militar). A repressão que se seguiu aos ataques da UPA também foi violentíssima.

Joana Gonçalo Oliveira tinha ao seu dispor fotos de coleções privadas que retratavam violências explícitas em corpos brancos e em corpos negros,²⁰ fotos que permitiriam convocar as memórias dos massacres da UPA e promover um olhar gerador de equivalências. Eis como explicou o que a levou a preteri-las a favor das do soldado:

[...] essa moldura [*das fotos do soldado*] é uma das fissuras [...] era para dar conta desse lado apocalíptico que se estava a adensar e que, não obstante, estava a «leste da coisa». E como é que eu podia dar conta do «leste da coisa»? Eu tinha essas fotografias mais evidentes de guerra... violência exposta, mutilações, corpos... e tinha estas [*do soldado*]... e eu ponderei bastante sobre quais as que deveria utilizar, se as de corpos mutilados mais ou menos brutas ou estas... em que é um soldado... numa forma clara a mostrar o domínio... toda a perversão que o domínio colonial teve... e eu pensei na altura que [...] não estaria a apontar tão certo se estivesse a utilizar corpos mutilados [...] e que aquelas [*do soldado*] tinham essa possibilidade de mostrar o domínio colonial que foi exercido lá e a perversidade que ele podia ter do ponto de vista da vida das pessoas... ao ponto de ter levado um soldado a expor-se e a expor... e a realizar aquele ato de uma forma de paródia, de brincadeira com os colegas soldados, porque ele não está a fazer aquilo sozinho [...] achei que era muito mais conveniente para dar conta do contexto colonial e do que é que isso implicou na vida de todos do que propriamente estar a mostrar um corpo mutilado [...] corpos mutilados... que de tanto os vemos já nada temos para dizer sobre o assunto. [...] Se eu mostrasse corpos mutilados elas poderiam ser relacionados com qualquer outra guerra [...] por outro lado, também achava que essas fotografias de tão ásperas que são de olhar as pessoas viram a cara [...] mas aquelas [*do soldado*] não, aquelas provocam um confronto inevitável e provocam todo o conflito porque nelas está todo o conflito colonial. (Entrevista)

Neste sentido, o *Atlas* contribui para que a visibilização da exploração sexual generalizada nas colónias portuguesas e na Guerra Colonial não se processe através de «imagens choque» ou de chavões como «Os portugueses violaram ainda mais», mas através de um alargamento e uma complexificação do significado da violência sexual e da sua contextualização no sistema sócio-político em que ocorreu. As fotos tiradas pelos militares portugueses na chegada aos locais dos massacres da UPA

²⁰ Eram fotos amadoras que recebeu avulso, ou seja, não faziam parte dos álbuns de família a que teve acesso (Entrevista).

em 1961 captaram a violência sexual enquanto «espetáculo», servindo, como argumenta Afonso Ramos (2014), de arma de «retaliação e combate» na construção de uma imagem de vitimização e silenciamento da violência estrutural. Foram usadas como apelo às armas num discurso incendiário, de desumanização e demonização do inimigo, destinado a destruir toda e qualquer forma de empatia perante um «Outro» contra quem, assim se argumentava através dessas fotografias, era legítimo usar as formas mais brutais de violência.

Em contrapartida, Joana Gonçalo Oliveira – tal como Vasco Araújo – usa fotos que, aquando da sua produção, não foram consideradas problemáticas, para, significando-as como ícone da opressão colonial, denunciarem o colonialismo como um sistema sustentado por relações entre sexos racializados moldadas pela violência, um sistema no qual é impossível abordar a dimensão generalizada da violência sexual sem ter em conta a ordem económica e as desigualdades que estruturavam a sociedade colonial. Oliveira convida o público a olhar o quotidiano, assumindo que o público atual terá uma bagagem cultural e ética capaz de criar um distanciamento que conduza a um olhar capaz de entender a violência. Nesse sentido, as fotos do soldado são de facto eficazes. Ao contrário de fotos de mutilações, que poderiam facilmente perder o seu referente através de uma significação simultaneamente pontual e universal (os «excessos», entendidos como exceção, que se cometem em «todas as guerras»), as fotos do soldado expõem o que estava generalizado naquele contexto histórico, o que, por naquela altura ser visto com tanta naturalidade, causa agora um desconforto capaz de fomentar o olhar crítico.

4. A caminho de uma memória plural?

Atendendo ao facto de as fotografias sugestivas de exploração sexual serem quatro num conjunto de 600, poderá afirmar-se que o *Atlas* acaba por reduzir o abuso sexual de mulheres negras a uma «nota de rodapé desagradável» na grande narrativa do sofrimento dos «retornados»? Uma tal leitura ofuscaria o *Atlas* enquanto exercício em que as partes não valem pela acumulação, mas através da correspondência, da conexão, da dissonância, que permitem, a partir do individual, completar, mas também questionar e mesmo desmontar o todo. Como tentei argumentar neste artigo, as fotos do soldado, sugestivas do carácter prosaico e normalizado da apro-

priação sexual da mulher negra pelo homem branco no mundo colonial, permitem desafiar a nostalgia e, como tal, contribuir para uma memória mais plural do «retorno», no seguimento de contributos recentes como os de Isabela Figueiredo e Dulce Maria Cardoso no campo da literatura. Numa exposição que funciona como exercício de deslocação das memórias do «retorno» para o espaço público, fotos como as do soldado cumprem uma função semelhante aos mecanismos de distanciamento da instalação *Alheava_Para Depósito*: criam estratégias que impossibilitam uma adesão acrítica da parte do público, obrigando-o a situar histórica e politicamente o sofrimento e a perda dos «retornados».

Retornar: Traços de Memória funciona assim como momento importante no longo, complexo e difícil processo de memorialização do fim do Império. Na conversa que se seguiu à visita guiada por Isabela Figueiredo (27-02-2016), uma mulher de 30 anos, filha de «retornados», afirmou que *Retornar* valia como ponto de partida com vista a poder imaginar no futuro uma exposição capaz de trazer também «outras memórias», nomeadamente as daqueles portugueses que, acreditando na utopia, escolheram tornar-se cidadãos dos novos estados e sobretudo as «dos africanos que lutaram contra nós». Apontava para a necessidade de pôr as várias memórias a falar entre si num contexto mais alargado. De facto, no longo caminho que ainda há a percorrer, é fundamental que as memórias diferenciadas «do outro lado» sejam ouvidas e visibilizadas «do lado de cá».

Referências bibliográficas

- Alloula, Malek (2004), *Le harem colonial. Images d'un sous-érotisme*. Paris: Séguier.
- Araújo, Vasco (2014), *Botânica. Esculturas. Museu do Chiado*. Texto de Emília Tavares. Maia: Sistema Solar.
- Bargaftig, Nadia (2014), «Para ver, para vender: o papel da imagem fotográfica nas exposições coloniais portuguesas (1929-1940)», in Filipa Lowndes Vicente (org.), *O Império da visão*, 343-52.
- Barradas, Carlos (2014), «Descolonizando enunciados: a quem serve objetivamente a fotografia?», in Filipa Lowndes Vicente (org.) *O Império da visão*, 447-59.
- Carvalho, Clara (2008), «“Raça”, género e imagem colonial: representações de mulheres nos arquivos fotográficos», in José Machado et al. (orgs.), *O visual e o quotidiano*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

- Castro, Teresa (2014), «O esplendor do atlas: fotografia e cartografia visual do Império no limiar do século XX», in Filipa Lowndes Vicente (org.), *O Império da visão*, 291-304.
- Cottias, Myriam; Dobie, Madeleine (2014), «Josephine Baker et Mayotte Capécia: race et genre dans les biographies transcoloniales», in Claire Joubert (org.), *Le Postcolonial comparé. Anglophonie, francophonie*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- Didi-Huberman, Georges (2003), *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit.
- ____ (2011), *Atlas ou le gai savoir inquiet – L'œil de l'Histoire*. Paris: Éditions de Minuit.
- Dubois, Philippe (1983), *L'acte photographique*. Paris/Bruxelles: Éditions Labor.
- Engmann, Rachel Ama Asaa (2012), «Under Imperial Eyes, Black Bodies, Buttocks, and Breasts. British Colonial Photography and Asante “Fetish Girls”», *African Arts*, 45(2), 46-57.
- Favart, Évelyne (2001), «Albums de photos de famille et mémoire familiale: regards croisés de femmes de trois générations», *Dialogue*, 154, 89-97.
- Ferreira, Patrícia Martinho (2015), «O conceito de “retornado” e a representação da ex-metrópole em *O Retorno* e *Os Pretos de Pousaflores*», *Ellipsis*, 13, 95-120.
- Figueiredo, Isabela (2009), *Cadernos de memórias coloniais*. Coimbra: Angelus Novus.
- Geffray, Christian (1997), «Le lusotropicalisme comme discours de l'amour dans la servitude», *Lusotopie 1997*, 361-372.
- Grilo, João Mário (2006), *O homem imaginado*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Kalter, Christoph (2016), «Hotels for Refugees: Colonialism, Migration, and Tourism in Lisbon», *Global Urban History*, <https://globalurbanhistory.com/2016/03/02/hotels-for-refugees-colonialism-migration-and-tourism-in-lisbon/>.
- Jenkins, Paul (s.d), *Reading an Image in the Other context. A Visual Essay by Paul Jenkins*, <https://vimeo.com/33251261> (video).
- Jonas, Irène (2009), «L'interprétation des photographies de famille par la famille», *Sociologie de l'Art*, 1, OPuS 14, 53-70.
- Lourenço, Eduardo (1976), *O Fascismo nunca existiu*. Lisboa: Dom Quixote.
- Lubkemann, Stephen C. (2005) «Unsettling the metropole: Decolonization, Migration and National Identity in Postcolonial Portugal», in Caroline Elkins; Susan Pedersen (orgs.), *Settler Colonialism in the Twentieth Century: Projects, Practices, Legacies*. New York: Taylor and Francis, 257-70.
- Marroni, Luísa (2013), «“Portugal não é um país pequeno”. A lição de colonialismo na Exposição Colonial do Porto de 1934», *História. Revista da FLUP*, IV Série, 3, 59-78.
- Maurício, Carlos (2001), «A Guerra Colonial e a Descolonização vistas pelas Sondagens de Opinião (1973-2004)», *Nação e Defesa*, 5.ª série, 130, 267-95.
- McClintock, Ann (1995), *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Conquest*. New York: Routledge.
- Oliveira, Joana Gonçalves, Entrevista concedida a Júlia Garraio no dia 22 de agosto de 2016 (áudio).
- Peralta, Elsa; Oliveira, Joana Gonçalves (2016), «Pós-memória como herança: fotografia e testemunho do “retorno” de África», *Configurações*, 17, <http://configuracoes.revues.org/3290>.

- Pires, Rui Pena (1984), *Os retornados: Um estudo sociográfico*, Lisboa: Instituto de Estudos para o Desenvolvimento.
- Ponzanesi, Sandra (2012), «The Color of Love: *Madamismo* and Interracial Relationships in the Italian Colonies», *Research in African Literatures*, 43(2), 155-72.
- Ramos, Afonso (2014), «Angola 1961, o horror das imagens», in Filipa Lowndes Vicente (org.), *O Império da visão*, 399-434.
- Ribeiro, Margarida Calafate (2004), *Uma história de regressos. Império, Guerra Colonial e pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento.
- ____ (2006) «Lusos amores em corpos colonizados: as mulheres africanas na literatura portuguesa da guerra colonial», *Ellipsis*, 4, 131-147.
- ____ (2013), «Notas sobre *Caderno de Memórias Coloniais*», *Buala*, <http://www.buala.org/pt/a-ler/notas-sobre-caderno-de-memorias-coloniais>.
- Santos, Boaventura Sousa (2002), «Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism, and Inter-identity», *Luso-Brazilian Review*, 39(2), 9-43.
- Serra, Filomena (2016), «Visões do Império: a 1.ª Exposição Colonial Portuguesa de 1934 e alguns dos seus álbuns», *Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)*, 5(1), 45-59.
- Sielke, Sabine (2002), *Reading Rape: The Rhetoric of Sexual Violence in American Literature and Culture, 1790-1990*. Princeton: Princeton University Press.
- Silva, Tony Simões (2002), «Raced Encounters, Sexed Transactions: “Luso-tropicalism” and the Portuguese Colonial Empire», *Pretexts: Literary and Cultural Studies*, 11(1), 27-39.
- Stoler, Ann Laura (1995), *Race and the Education of Desire: Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*. Durham, NC; Duke University Press.
- Vicente, Filipa Lowndes (2012), *A arte sem história. Mulheres e cultura artística*. Lisboa: Athena.
- ____ (2013), «Rosita e o império como objecto de desejo», *Público*, 25/8/2013, <http://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/rosita-e-o-imperio-como-objecto-de-desejo-26985718>.
- ____ (2014) (org.) *O Império da visão. A fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70.

Título: GEOMETRIAS DA MEMÓRIA: CONFIGURAÇÕES PÓS-COLONIAIS

Organizadores: António Sousa Ribeiro e Margarida Calafate Ribeiro

© 2016, Edições Afrontamento e Autores

Capa: Departamento gráfico | Edições Afrontamento

Edição: Edições Afrontamento, Lda

Rua Costa Cabral, 859 – 4200-225 Porto

www.edicoesafrontamento.pt/comercial@edicoesafrontamento.pt

memoirs.ces.uc.pt Centro de Estudos Sociais | Universidade de Coimbra

Colégio da Graça | Rua da Sofia, n.º 136

Apartado 3087 | 3000-995 Coimbra | Portugal

T: +351 239 855 570 | F: + 351 239 855 589 | memoirs@ces.uc.pt

ISBN: 978-972-36-1525-8

Colecção: Memoirs – Filhos de Império | 1

Depósito legal: 418142/16

N.º edição: 1746

Impressão e acabamento: Rainho & Neves, Lda./Santa Maria da Feira
geral@rainhoeneves.pt

Distribuição: Companhia das Artes – Livros e Distribuição, Lda.
Comercial@companhiadasartes.pt

Novembro de 2016