

Título:

*O Império da Visão. Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*

© os autores dos textos e Edições 70, 2014

Este livro resulta de uma investigação realizada no âmbito do projecto Conhecimento e Visão: Fotografia no Arquivo e no Museu Colonial Português (1850-1950), financiado por Fundos Nacionais através da Fundação para a Ciência e Tecnologia, projecto PTDC/HIS-HIS/112198/2009.

Tradução do Prefácio de James Ryan: Pedro Bernardo

Tradução do artigo de Ruth Rosengarten: Ana Simões

Capa de FBA

Imagem de capa:

*Hora de repouso* [Auto-retrato de Elmano Cunha e Costa e Padre Estermann.

Em cima da mesa o estojo da máquina *Rolleiflex*] Moxico, Angola, 1935-1939.

Digitalização a partir de negativo em película de nitrato de celulose, p/b, 6 × 6 cm,  
Arquivo Histórico Ultramarino, ICT, ECC/NC1122, ID8533

Depósito Legal n.º 385042/14

**Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação**

O IMPÉRIO DA VISÃO

O império da visão : fotografia no contexto colonial português  
(1860-1960) / org. Filipa Lowndes Vicente. – (Extra-colecção)  
ISBN 978-972-44-1811-7

I - VICENTE, Filipa Lowndes, 1972-

CDU 94(469)“1860/1960”(042)

Paginação: MA

Impressão e acabamento:  
PAPELMUNDE

para  
EDIÇÕES 70  
em Novembro de 2014

Direitos reservados para todos os países de língua portuguesa  
por Edições 70, uma chancela de Edições Almedina, S.A.

EDIÇÕES 70  
Avenida Fontes Pereira de Melo, 31 – 3.º C – 1050-117 Lisboa / Portugal

[www.edicoes70.pt](http://www.edicoes70.pt)

Esta obra está protegida pela lei. Não pode ser reproduzida,  
no todo ou em parte, qualquer que seja o modo utilizado,  
incluindo fotocópia e xerocópia, sem prévia autorização do Editor.  
Qualquer transgressão à lei dos Direitos de Autor será passível  
de procedimento judicial.

**Filipa Lowndes Vicente (org.)**

# O IMPÉRIO DA VISÃO

**FOTOGRAFIA  
NO CONTEXTO COLONIAL  
PORTUGUÊS**

**(1860-1960)**

**70**

# Índice

<b>O Império da Visão: Histórias de um Livro</b> Filipa Lowndes Vicente . . . . .	11
<b>Introdução. Fotografia Colonial</b> James R. Ryan . . . . .	31
<b>1. CLASSIFICAÇÃO / MISSÃO</b>	
<b>A fotografia na obra de Mendes Correia (1888-1960): Modos de representar, diferenciar e classificar da "antropologia colonial"</b> Patrícia Ferraz de Matos . . . . .	45
<b>O registo da diferença: fotografia e classificação jurídica das populações coloniais (Moçambique, primeira metade do século XX)</b> Cristina Nogueira da Silva . . . . .	67
<b>"Etnografia Angolana" (1935-1939): histórias da coleção fotográfica de Elmano Cunha e Costa</b> Cláudia Castelo e Catarina Mateus . . . . .	85
<b>Missão Antropológica de Moçambique (1936-1956) A fotografia como instrumento de trabalho e propaganda</b> Ana Cristina Roque . . . . .	107
<b>Fotografias da Missão Antropológica e Etnológica da Guiné (1946-1947): entre a forma e o conteúdo</b> Ana Cristina Martins . . . . .	117
<b>Caçados e caçadores nas fotografias do arquivo da Companhia de Moçambique</b> Bárbara Direito . . . . .	141

Olhar as mudanças sociais em São Tomé e Príncipe através das fotografias Augusto Nascimento .....	157
<b>2. CONHECIMENTO / CIRCULAÇÃO</b>	
Fotografia científica em Angola no último quartel do século XIX: o caso do naturalista José de Anchieta Nuno Borges de Araújo .....	171
Do nome à imagem: percursos de uma planta tropical de São Tomé numa fotografia do final do século XIX António Carmo Gouveia .....	183
A fotografia e a edificação do Estado Colonial: a missão de Mariano de Carvalho à província de Moçambique em 1890 Paulo Jorge Fernandes .....	195
Olhares britânicos: Visualizar Lourenço Marques na ótica de <i>J and M Lazarus</i> , 1899-1908 Noeme Santana .....	211
A preto e branco: folheando os relatórios médicos da Diamang Teresa Mendes Flores .....	223
O feitiço das imagens: trabalhadores industriais modernos na paisagem colonial em Moçambique Nuno Domingos .....	243
Imagens de muçulmanos em tempos de sedução colonial Mário Machaqueiro .....	259
<b>3. EXPOSIÇÃO / REPRODUÇÃO</b>	
Imaginar o império através da revista ilustrada <i>O Occidente</i> (1878-1915) Leonor Pires Martins .....	277
O esplendor dos atlas: fotografia e cartografia visual do Império no limiar do século XX Teresa Castro .....	291
Fotografia e ilustração na literatura colonial do Estado Novo Rita Carvalho .....	305

Viagens entre a Índia e o arquivo: Goa em fotografias e exposições (1860-1930) Filipa Lowndes Vicente .....	319
Para ver, para vender: o papel da imagem fotográfica nas exposições coloniais portuguesas (1929-1940) Nadia Vargaftig .....	343
Imagens de Angola e Moçambique na metrópole. Exposições de fotografia no Palácio Foz (1938-1960) Inês Vieira Gomes .....	353
Cinema império: contributos para uma genealogia da imagem colonial Maria do Carmo Piçarra .....	367
<b>4. RESISTÊNCIA / MEMÓRIA</b>	
As provas da "civilização": fotografia, colonialismo e direitos humanos Miguel Bandeira Jerónimo .....	387
Angola 1961, o horror das imagens Afonso Ramos .....	399
Etnografia visual da Guerra Colonial. Luta de libertação na Guiné Catarina Laranjeiro .....	435
Descolonizando enunciados: a quem serve objectivamente a fotografia? Carlos Barradas .....	447
A fotografia artística contemporânea como identidade pós-colonial Susana Martins e António Pinto Ribeiro .....	461
Do Arquivo à Instalação, no trabalho de Umrao Singh Sher-Gil e do neto Vivan Sundaram Ruth Rosengarten .....	475
<a href="http://www.diamangdigital.net">www.diamangdigital.net</a> : memória, performance, colonialidade Nuno Porto .....	487
NOTAS BIOGRÁFICAS .....	497

# Viagens entre a Índia e o arquivo: Goa em fotografias e exposições (1860-1930)

FILIPA LOWNDES VICENTE

## Exposição industrial, exposição religiosa e exposição fotográfica

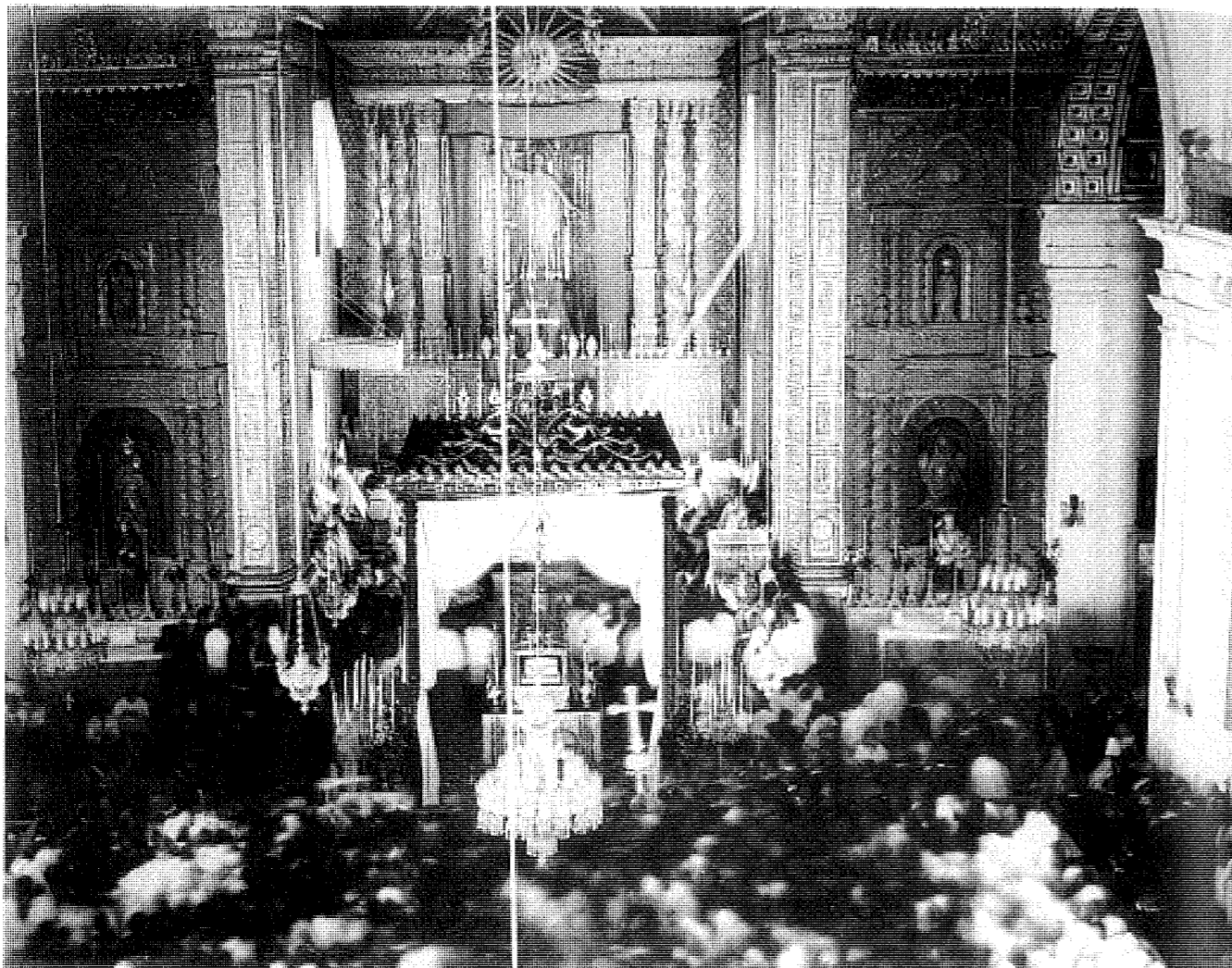
Em 1890, Velha-Goa, a antiga capital do Império Português da Índia, foi palco de duas exposições temporárias distintas. A primeira foi a exposição pública do corpo incorrupto de São Francisco Xavier, apóstolo das Índias, que jazia num túmulo na Catedral do Bom Jesus e que não era mostrado desde 1859. A segunda, organizada pelo governo de Goa, foi a *Exposição de Artes, Indústria e Agricultura*, instalada nuns pavilhões provisórios ao lado da catedral, onde os peregrinos se podiam assumir como público curioso e observar todo o tipo de produtos goeses. A casa fotográfica Souza & Paul, estabelecida em Goa desde 1864 e predominante até meados do século XX, fotografou as duas exposições – a exposição religiosa e a exposição das “Artes, Indústria e Agricultura”. Assim, pouco depois de Paris ter sido cenário de mais uma Exposição Universal em 1889, Goa organizava uma dupla exposição.

Já banalizada no século XIX, a palavra “exposição” servia para designar os eventos temporários que proliferavam em muitos lugares do mundo, e não apenas na Europa ou nos Estados Unidos da América, com o fim de “expor” objectos, produtos e obras de arte mas também plantas, pessoas e animais, ou seja tudo aquilo que fosse passível de ser observado num mesmo espaço, segundo critérios classificatórios que iam variando. Em português, a palavra “exposição” também detinha um sentido religioso, o de expor algo que seria objecto de observação e veneração por parte dos devotos, como a hóstia sagrada ou o corpo milagrosamente preservado de um santo<sup>1</sup>. Tal como a exposição das Artes, Indústria e Agricultura, a exposição religiosa também tinha um carácter temporário que lhe acrescentava valor e singularidade<sup>2</sup>.

“Exposição” é também uma palavra fundamental da linguagem fotográfica – a “exposição” à luz é o que permite que aquilo que se encontra frente à lente fique fixado no interior da câmara e possa ser transformado numa fotografia. Os tempos de exposição determinavam a forma como o movimento ficava impresso na imagem – se a exposição à luz fosse mais prolongada, o movimento daquilo que estava a ser fotografado ficava fixado na imagem através

<sup>1</sup> Em inglês isto já não acontece, porque “exhibition” tende a designar as exposições de objectos, e “exposition” remete para o sentido sagrado e para a linguagem fotográfica.

<sup>2</sup> Sobre o significado e os usos políticos e religiosos do culto de São Francisco Xavier em Goa ver Pamila Gupta, *The Relic State. St Francis Xavier and the Politics of Ritual in Portuguese India*, Studies in Imperialism (Manchester: Manchester University Press, 2014); Filipa Lowndes Vicente, “A Exposição do corpo sagrado de S. Francisco Xavier e as exposições industriais e agrícolas em Goa”, *Oriente*, n.º 4, Dezembro 2002, pp. 55-66; “Canonização e Exposições do Corpo de S. Francisco Xavier em Goa”, in Natália Correia Guedes, org., *São Francisco Xavier. A sua vida e o seu tempo (1506-1552)*. Catálogo de Exposição (Lisboa: Comissariado geral das comemorações do V centenário do nascimento de S. Francisco Xavier, 2006), pp. 139-147.

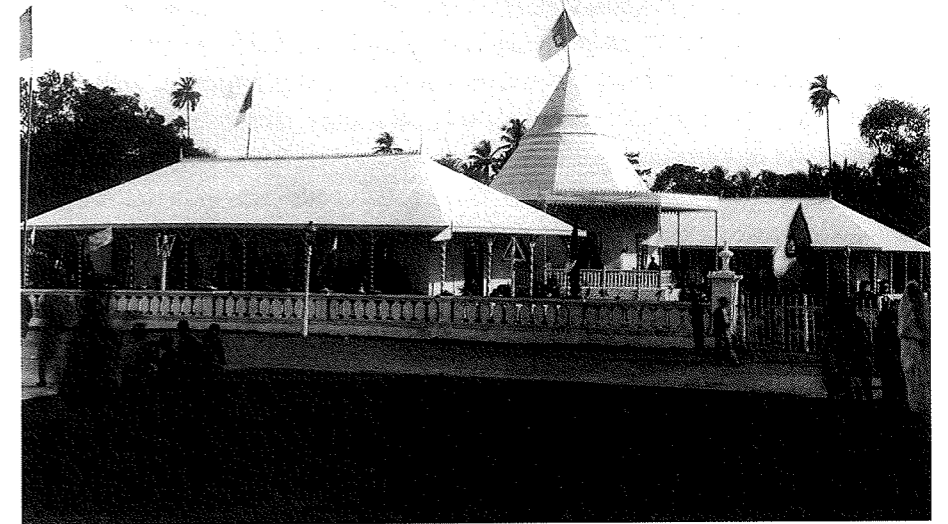


de um arrastamento que contrariava a aspiração da nitidez fotográfica. Todas as fotografias da Exposição Industrial de 1890 e da Exposição do corpo de São Francisco Xavier realizadas pelos fotógrafos Souza & Paul, em que aparecem pessoas, contêm estas marcas do excesso de exposição à luz que a tecnologia fotográfica deste período ainda não conseguiu resolver. A maior parte das pessoas que encarnavam o papel de peregrinos, dentro e fora da Igreja, ou que se assumiam como visitantes da exposição industrial, estavam em movimento. As fotografias apreendiam essa dicotomia – entre a imobilidade dos edifícios, a escultura, o túmulo, os pavilhões, os produtos e objectos da exposição industrial, nítidos, definidos e identificáveis ao nosso olhar e, em contraste, a vida humana, alheia ou consciente da presença dos fotógrafos, mas em movimento e portanto diáfana e difusa. Implícita em todos estes sentidos de “exposição” está a hegemonia da visão, da capacidade humana para olhar e observar com um propósito específico.

A fotografia, contemporânea da proliferação e da globalização das exposições, embrenhou-se nas suas linguagens como nas suas histórias<sup>3</sup>. As exposições

**Figura 1.** Interior da Basílica do Bom-Jesus em Velha Goa, Fotografia de Souza & Paul, dia 3 de Dezembro de 1889, Dia de São Francisco Xavier, abertura do túmulo do São Francisco Xavier. Reproduzida a partir do livro *Goa. Memmoria e Immagine. Architettura e città dell'India portoghese*, p.116.

**Figura 2.** Pavilhões da Exposição de Artes, Indústria e Agricultura de 1890, Fotografia de Souza & Paul, Janeiro 1890. Reproduzida a partir do livro *Goa. Memmoria e Immagine. Architettura e città dell'India portoghese*, p. 122.



tornaram-se espaços privilegiados para mostrar publicamente as novas tecnologias fotográficas, em constante mudança durante a segunda metade de Oitocentos, tal como muitos fotógrafos tiveram nas exposições um dos seus temas de eleição, fotografando-as por dentro e por fora, e multiplicando substancialmente o seu impacto<sup>4</sup>. As exposições, sobretudo as grandes exposições universais que se organizaram em diferentes cidades do mundo desde 1851, produziram uma grande quantidade de documentação escrita e visual, em várias línguas, onde as tecnologias litográficas e fotográficas serviram de instrumento privilegiado de reprodução – as exposições da exposição. Graças à fotografia, os públicos de uma exposição não eram apenas aqueles que entravam no espaço assim designado, mas também os muitos que viam as suas imagens em reproduções fotográficas de jornais que circulavam muito para além das fronteiras onde decorria o evento, e em fotografias soltas ou postais fotográficos, vendidos nas exposições como *souvenirs*.

Através de uma análise da presença da fotografia em Goa nas décadas de 1860 e 1870, do protagonismo dos Souza & Paul durante muitas décadas, a contribuir para um cânone visual de Goa que circulou e foi exibido em vários lugares, e da intersecção entre exposições e fotografia, este artigo pretende abordar algumas questões. A tecnologia fotográfica ou a ideia de exposição pública de objectos com finalidades instrutivas e ideológicas são invenções europeias que se podem situar temporalmente à volta de 1840-1850, mas são invenções de uma Europa muito específica, como era a Grã-Bretanha ou a França, onde o desenvolvimento industrial, tecnológico e artístico possibilitou o seu aparecimento. Tanto a exposição, enquanto dispositivo cultural utilizado para diversos fins, como a fotografia foram logo apropriadas noutros lugares do mundo, para lá do espaço europeu, dos seus principais centros urbanos e das metrópoles coloniais<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Anne Maxwell, *Colonial Photography & Exhibitions. Representations of the “Native” and the Making of European Identities* (Londres e Nova Iorque: Leicester University Press, 1999); Julie K. Brown *Contesting Images: Photography and the World's Columbian Exposition* (Tucson e Londres: University of Arizona Press, 1994).

<sup>4</sup> Por exemplo, o fotógrafo Carlos Relvas a fotografar a Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola no Palácio das Janelas Verdes em 1882, e um ano depois a publicar um álbum de fototipias da exposição.

<sup>5</sup> *The Colonial Eye. Early portrait photography in India*, org., Ludger Derenthal. Catálogo de exposição (Berlim: Staatliche Museen zu Berlin; Koehler & Amelang, 2012); Hoffenberg, Peter H., *An Empire on Display. English, Indian, and Australian Exhibitions from the Crystal Palace to the Great War* (Berkeley: University of California Press, 2001).

Ao analisar a circulação das fotografias dos Souza & Paul – os mais conhecidos fotógrafos de Goa para este período – entre Goa e vários arquivos públicos e privados da metrópole colonial, mas não só, enfatizaremos esta mobilidade transnacional e transcolonial da fotografia e dos artigos enviados para as exposições. Tal como sublinharemos a centralidade do arquivo colonial, público como privado, para compreender a cultura material e visual dos impérios.

A notícia da chegada de um fotógrafo à Rua da Alegria de Pangim, capital goesa, em meados dos anos 1860, demonstra a velocidade e extensão geográfica com que as tecnologias fotográficas se globalizaram. Logo no início da década de 1840, há sinais da sua prática na Índia, em 1854 foi fundada em Bombaim uma Sociedade Fotográfica, por exemplo, e dois anos depois seguiram-se Bengala e Madrasta<sup>6</sup>. No seu artigo sobre fotografia dos Souza & Paul, Savia Viegas afirma que a fotografia teria chegado a Goa na década de 1880 mas como veremos, há indícios da prática de fotografia vinte anos antes desta data, na década de 1860<sup>7</sup>. O entusiasmo pela fotografia na Índia, não apenas por parte de europeus mas por parte de indianos que cedo se apropriaram dos materiais e técnicas, tem sido estudado nas últimas décadas, particularmente no espaço então sob domínio colonial britânico.<sup>8</sup> Importa também incluir a Índia Colonial Portuguesa neste contexto mais alargado, até porque uma das características da fotografia e daqueles que a praticavam era precisamente a sua mobilidade e portabilidade.

Quem viajava durante este período adquiria fotografias dos lugares por onde passava e, mais tarde, quando a tecnologia fotográfica se simplifica, os viajantes também passaram a fotografar. A fotografia, por outro lado, nas suas múltiplas possibilidades de reprodução e circulação, e já mais perto do século XX, com a impressão em papel, possibilitavam viagens infinitas àqueles que não viajavam mas que, através da visualização das imagens de outros lugares, também “viam”. A mesma mobilidade, aliás, com que têm que ser pensados os “objectos viajantes” expostos nas exposições.<sup>9</sup>

A reproduzibilidade fotográfica – permitindo que uma mesma imagem fosse usada em muitos contextos distintos – teve nos fotógrafos goeses Souza & Paul um caso exemplar. Tendo em conta esta inserção histórica de Goa numa Índia dominante, e dominada pelos britânicos, veremos como o seu “arquivo” de Goa, plural e caleidoscópico, foi apropriado de diferentes formas e para usos distintos: em projectos de uma Goa “portuguesa”, um enclave histórico e católico no meio da Ásia; em discursos de progresso colonizador visualizados em sofisticadas obras de engenharia; ou mesmo em narrativas onde também havia espaço para uma Goa hindu, exótica, semelhante àquelas fotografias produzidas no contexto da Índia Britânica.

A Índia colonial, britânica e portuguesa, constitui-se num exemplo privilegiado de um território onde fotografia e exposições foram amplamente utilizadas, não somente por parte das entidades coloniais interessadas em promover e conhecer os seus recursos e características, mas com o envolvimento de muitas pessoas, também indianas, situadas em diversas posições e lugares. Para o caso das exposições, em ambas as Índias coloniais, trata-se quase sempre de

<sup>6</sup> John Falconer, “Photography in Nineteenth-Century India”, C.A. Bayly, org., *The Raj, India and the British 1600-1947* (Londres: National Portrait Gallery, 1990), pp. 264-277, p. 270; G. Thomas, *History of Photography. India 1840-1980* (s.l.: Andhra Pradesh Akademi of photography, 1981). Veja-se o recente leilão de mais de 2000 fotografias indianas colecionadas por Sven Gahlin, um historiador da arte indiano: “Modern and Contemporary South Asian Art”, Sotheby’s, Londres, 3-7 Outubro 2014.

<sup>7</sup> Savia Viegas, “Revisiting the colonial archive”, *Fotografias de Souza & Paul*, in *Marg*, número especial editado por Savia Viegas, *Crossovers: Heritage and Fusion in Goa*, vol. 64, n.º 2, Dezembro 2012, pp. 64-71.

<sup>8</sup> Sobre fotografia na Índia ver Christopher Pinney, *The Coming of Photography in India* (Londres: The British Library, 2008); Malavika Karlekar, *Re-Visioning the Past. Early Photography in Bengal 1875-1915* (New Delhi: Oxford University Press, 2005); Maria Antonella Pelizzari, org., *Traces of India: Photography, Architecture, and the Politics of Representation, 1850-1900* (New Haven e Londres: Yale University Press/Canadian Centre for Architecture, Montréal Yale Center for British Art, 2003); Vidya Dehejia, org., *India Through the Lens: Photography 1840-1911*, Catálogo de Exposição (Washington, D.C.: Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 2000); Christopher Pinney, *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs* (Londres: Reaktion Books, 1997); John Falconer, “Early British Photography in India”, *History of Photography*, 16, n.º 4 (1992); *India: Pioneering Photographers 1850-1900*. Catálogo de Exposição – Brunei Gallery SOAS, org. John Falconer (Londres: The British Library and The Howard and Jane Ricketts Collection, 2001); Judith Mara Gutman, *Through Indian Eyes: 19th and 20th Century Photography From India* (Nova Iorque: Oxford University Press; International Center of Photography, 1982); Ray Desmond, *Victorian India in Focus: A Selection of Early Photographs From the Collection in the India Office Library and Records* (Londres: H.M.S.O., 1982); Ray Desmond, *Nineteenth Century Indian Photographers in India* (Londres: Taylor & Francis, 1977).

<sup>9</sup> Filipa Lowndes Vicente “Travelling Objects: the story of two natural history collections in the 19th century”, *Portuguese Studies*, vol. 19, Outono 2003, pp. 19-37.

elites indianas masculinas, pois a organização de exposições implicava necessariamente uma colaboração com as autoridades coloniais. Para o caso da fotografia, vemos como a sua prática se populariza ao longo do século, mas como os seus usos se tendiam a dividir socialmente: fotografar na esfera privada, como se de um passatempo se tratasse, continuava a ser adscrito a uma elite, enquanto a sua profissionalização, na figura do fotógrafo, indiano ou estrangeiro, assumia várias tipologias e identidades sociais e religiosas. Mas para lá dos fotógrafos em si, o consumo da fotografia, a possibilidade de se pagar para ser fotografado ou para se comprar fotografia, multiplica-se e democratiza-se por toda a Índia ao longo da segunda metade de oitocentos, tal como noutros lugares<sup>10</sup>.

Quer os estudos sobre exposições, quer os estudos sobre fotografia em contexto colonial, realizaram percursos historiográficos semelhantes, ambos influenciados pela crítica mais alargada dos estudos pós-coloniais: de abordagens muito centradas nos modos como as exposições e a fotografia foram utilizadas como instrumentos de poder e propaganda dos poderes coloniais, para abordagens mais centradas nos espaços e pessoas colonizadas – neste caso, cidades indianas e homens (e muito menos mulheres) locais envolvidos de modos distintos em projectos expositivos e fotográficos das próprias colónias.

Claro que não podemos subestimar o papel determinante das exposições ou da fotografia enquanto instrumentos de propaganda colonial, nem enquanto modos de legitimação de conhecimento e de domínio de algumas nações sobre diferentes partes do mundo. As exposições, como a fotografia, também o foram. O seu enorme impacto contemporâneo, a sua visibilidade, capaz de chegar a todos aqueles que não sabiam ler, a sua capacidade para tornar os seus observadores em cúmplices dos projectos coloniais expostos, converteu-as em espaços privilegiados de difusão e legitimação colonial. Mas o caso de Goa mostra como dispositivos visuais como eram as exposições ou as fotografias foram usados em muitos outros sentidos: ao contribuir para criar uma *identidade* de Goa – um cânone de imagens, objectos, produtos, temas históricos ou monumentos – as exposições e a fotografia participaram na afirmação de uma especificidade e individualidade goesa, que foi apropriada de modos diversos: como uma forma de afirmação colonial portuguesa, quando em meados do século XX a resistência anticolonial culminou com a independência da Índia Britânica, em 1947, por exemplo, mas também como afirmação identitária goesa<sup>11</sup>.

Sendo a segunda metade do século XIX um momento de grande produção histórica sobre a Índia, colonial e pré-colonial, onde também estiveram envolvidos membros das elites goesas, interessa colocar as exposições e a fotografia ao lado de outros instrumentos de criação de conhecimento escrito, material e visual sobre Goa<sup>12</sup>. Esta construção identitária do passado de Goa foi feita através de múltiplas formas: escrita de história; publicação de manuscritos dos séculos XVI e XVII; criação de instituições como arquivos, bibliotecas e museus; obras de preservação de igrejas e monumentos; escavações arqueológicas; publicação de periódicos<sup>13</sup>; levantamento de múltiplas formas de conhecimento contemporâneo, como por exemplo os relatórios sobre expo-

<sup>10</sup> Christopher Pinney, *Camera Indica. The Social Life of Indian Photographs* (Londres: Reaktion Books, 1997).

<sup>11</sup> Para uma genealogia anterior desta ideia vejam-se os trabalhos de Ângela Barreto Xavier sobre o orientalismo católico entre o século XVI e o XVIII; para análises mais contemporâneas, vejam-se os trabalhos de Cristiana Bastos, Jason Keith Fernandes, Robert S. Newman e Rosa Maria Perez.

<sup>12</sup> “Orientalismos periféricos?” O historiador goês José Gerson da Cunha (Bombaim, 1878), *Ler História*, n.º 58, 2010, pp. 27-46; “The Goan historian José Gerson da Cunha at the Bombay Branch of the Royal Asiatic Society (1870-1900)”, *Journal of the Asiatic Society of Mumbai* (Mumbai: The Asiatic Society of Mumbai, 2010), vol. 83, 2009-10, pp. 128-136.

<sup>13</sup> Veja-se o livro de Rochelle Pinto, *Between Empires. Print and Politics in Goa* (New Delhi: Oxford University Press, 2007).

sições que tinham lugar na Índia Britânica;<sup>14</sup> ou a construção de um panorama visual de Goa obtido através da fotografia, tal como foi feito pelos Souza & Paul. Este impulso historicista, de identificação de um passado áureo que contrastava com os discursos de decadência oitocentista, ia muitas vezes lado a lado com iniciativas que visavam colocar Goa na senda de valores contemporâneos de progresso e modernidade. As exposições em Goa, intituladas com a palavra “indústria”, ou as representações de Goa em exposições europeias, eram algumas destas iniciativas. Os homens envolvidos também eram muitas vezes os mesmos.

O caso de Goa insere-se bem nas transformações historiográficas das últimas décadas, de uma perspectiva influenciada por Michel Foucault, e mais tarde por Edward Said, que se centrava nos cruzamentos entre poder e conhecimento, para uma análise menos dualística e mais atenta à voz e *agency* dos colonizados. Uma abordagem em que as práticas e discursos hegemónicos não devem ser ignorados e onde o orientalismo subsiste como um instrumento pertinente para se pensar as relações humanas em contexto colonial, mas onde se procura dar voz e historicidade àqueles que não estavam nos lugares mais óbvios do poder.

### História da fotografia sem fotografias: antes dos Souza & Paul

Em 1865, a *Ilustração Goana* anunciou a chegada à capital goesa de um fotógrafo retratista: “Chegou a Nova Goa, e mora na *Rua da Alegria*, um retratista, trazendo uma fotografia. Um amigo meu escreve-me de lá, que os retratos são magníficos. Mas o dinheiro que se gasta por cada um, também é magnífico. São 6 rupias, e por um retrato tirado num bilhete de visita.”<sup>15</sup>

Uns anos depois, em 1872, na primeira página da *Gazeta de Goa* surgiu um anúncio intitulado “Vistas Photographicas” assinado por A.M. Gomes e Filhos.<sup>16</sup> Em dois breves parágrafos, anunciava-se quer a venda de fotografias quer a de chitas:

“Tem à venda [vistas] dos conventos de Bom Jesus, Caetano, Sé Principal de Goa, entrada dos vice-reis, palácio do governo geral, praça de Flores, rua de boa vista, câmara municipal das ilhas, e outras.

Acaba de despachar um sortimento de superiores chitas de lindos padrões vindos de Londres.”

O anúncio das “vistas fotográficas” surgia entre dois outros anúncios também assinados pela mesma família Gomes: um a anunciar a chegada ao rio Mandovy de um navio e o outro, da Agência Geral em Nova Goa, empresa encarregue de mandar vir “toda a sorte de mercadorias de Londres, Paris, Lisboa” e de outras “cidades comerciais”. As fotografias de monumentos, edifícios públicos e espaços urbanos identificados, de Velha-Goa ou de Nova-Goa, capital da Índia Portuguesa desde o século XVIII, surgiam como mais um

<sup>14</sup> *Relatórios acerca da última exposição agrícola e industrial de Bombaim apresentados por Salvador Filipe Alvares e Bernardino Camilo da Costa delegados, respectivamente, das comunidades de Margão e Arossim* (Nova Goa: Imprensa Nacional, 1905).

<sup>15</sup> “J. P. da Silva Campos Oliveira, “Crónica do Mês”, *Ilustração Goana. Periódico Literário. Primeiro Ano*, Margão, 31 de Outubro de 1865, (Margão: Tip. do Ultramar, 1864), p. 20. O primeiro ano da Revista corresponde aos anos 1864, 1865 e 1866.

<sup>16</sup> “Vistas Fotográficas”, *A Gazeta de Goa*, Nova-Goa, 10 de Setembro de 1872, n.º 9, vol. 1, p. 1.

bem de consumo. Podiam ser adquiridos por quem passasse pelo lugar e quisesse levar uma recordação, ou pelos próprios goeses, interessados em possuir imagens do seu lugar de origem. Esta era, claramente, uma Goa portuguesa e católica, onde os monumentos mais distintos eram igrejas e o estilo arquitectónico e o nome dos edifícios remetia para a hegemonia portuguesa no território. Era uma Índia bem distinta daquela que se reproduzia em “vistas” na Índia Britânica, onde também se vendiam as construções imponentes do Império Britânico, como museus ou estações de caminhos-de-ferro, mas havia espaço visual para uma Índia “indiana” de monumentos hindus (e alguns muçulmanos ou budistas) e de afirmação de uma alteridade, claramente distinta da do colonizador.

Consubstanciados nestes três breves anúncios está uma ideia de Goa como um lugar de circulação de objectos e mercadorias, mais um ponto de chegada do que um ponto de partida, um sítio longínquo e periférico em relação aos grandes centros comerciais mas onde, através de agentes intermediários como os Gomes & Filhos, também se poderia usufruir daquilo que ali não existia. A fotografia, ela própria, favorecia e beneficiava desta cultura de circulação e mobilidade comercial.

Em 1877, uma pequena notícia na revista semanal *A Discussão* refere como estava muito “aperfeiçoado o *atelier* fotográfico do Sr. José Pereira situado nas Fontainhas, junto à farmácia do Sr. Domingos”<sup>17</sup>. Acrescenta ainda que o Sr. Pereira “além de dar aos cartões o brilho que se dá na Europa, tira retratos a óleo, no vidro, em ponto maior.” Além da multiplicidade de serviços, possibilitados por quase quatro décadas de desenvolvimento tecnológico desde a invenção da fotografia em 1839, a notícia faz questão de frisar como o resultado final não fica aquém do europeu e, ao fazê-lo, reforça a ideia de uma Europa que, vista de longe, surge como homogénea e una, lugar de referência a emular. No mesmo ano, Mr. Schulz aproveitou o “espectáculo científico e recreativo” que organizara com a sua mulher, Mme. Schulz, ela própria filha de um “célebre prestigiador”, para distribuir pelo vasto público um anúncio dos seus novos serviços<sup>18</sup>. Abriria em breve “no pátio das casas onde mora” um estúdio de fotografia para “retratar a todos que o queiram pelo sistema da mais recente e aperfeiçoada invenção”.

No fim do século, em 1897 o goês Paulino Dias, médico, docente em várias instituições goesas e poeta, inseria a fotografia na sua *Lyra da Sciencia* ao lado do “vapor”, dos “museus”, do “wagon”, do “telégrafo”, ou do “fonógrafo”, o progresso que também podia ser cantado pelos poetas<sup>19</sup>. A fotografia tinha já entrado no vocabulário da modernidade oitocentista e a própria linguagem, em todos os idiomas, já estava impregnada pelos novos significados da fotografia. Quem queria descrever um desenho realista, uma pessoa parecida com outra, ou uma descrição pormenorizada, recorria frequentemente à palavra “fotografia” e suas derivantes para reforçar a sua ideia. Num navio entre Bombaim e a Europa, em 1873, um goês anónimo descreve a sua viagem aos leitores da *Gazeta de Goa* e conta como conhecera um inglês que era “a fotografia mais exacta” de um seu amigo que ficara em Goa<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> *A Discussão*. Revista Semanal de Martinho de Menezes e Cristovão Pinto, Nova-Goa, 5 de Setembro de 1887, n.º 55, 2.º ano, p. 22.

<sup>18</sup> “Fotografia”; “Espectáculo científico e recreativo”, *Nova-Goa*, 18 de Janeiro 1877, n.º 38, p. 2.

<sup>19</sup> Paulino Dias, *A Lyra da Sciencia. Poemeto* (Bastorá: Typ. “Rangel”, 1897), p. 19.

<sup>20</sup> “Impressões de Viagem. II”, anónimo, assinado por J., *A Gazeta de Goa*, 26 de Junho de 1873, n.º 50, vol. II, p. 4.

Numa outra viagem, aquela que em 1877 o levou de regresso à Europa depois de mais de vinte anos em Goa como secretário do Governador da Índia Portuguesa, o português Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara adquiriu fotografias em muitos dos lugares por onde passou<sup>21</sup>. Esta era uma prática comum entre os viajantes que iam visitar uma cidade e compravam fotografias dos seus monumentos e vistas mais emblemáticas, mas também entre os passageiros de navios que atracavam num porto durante apenas umas horas e assinalavam a sua breve paragem com a compra de imagens daquilo que, muitas vezes, nem tinham tido tempo para ver. No porto de Aden, ponto de paragem na rota entre a Ásia e a Europa, desde a abertura do canal de Suez em 1869, “os mercadores do costume” entravam nos navios para oferecer os seus artigos. Cunha Rivara comprou umas fotografias a “um goano” de Mapuça, de seu nome Bragança. Não sabemos se também era fotógrafo ou se apenas vendia fotografias, como mais uma das mercadorias disponíveis para consumo dos passageiros em trânsito.

Há notícia de fotógrafos goeses a trabalhar em vários pontos da costa africana durante a segunda metade do século XIX<sup>22</sup>. Muitos dos primeiros fotógrafos nas principais cidades portuárias da costa oriental africana eram originários da Índia e durante a segunda metade do século XIX foram eles os principais comerciantes de imagens da região<sup>23</sup>. Os seus clientes seriam sobretudo europeus, de passagem pela região, quase sempre nos navios de longo percurso que paravam ao largo da costa; as comunidades de comerciantes indianos que habitavam a região; e uma elite africana, reduzida. Durante a década de 1890, teriam ido vários fotógrafos de Goa para Zanzibar, para ali estabelecerem os seus estúdios: E.C. Dias, J. B. Coutinho e A.R.P. de Lord e A. C. Gomes and Son. Associados à costa oriental africana em geral e a Zanzibar, em particular, e com vasta produção durante a década de 1880, a firma de A.C. Gomes fora fundada em 1868 e continuada por P. F. Gomes<sup>24</sup>. Nos anos 1930 tinham uma sucursal aberta em Dar-es-Salaam. Os irmãos Coutinho, fotógrafos comerciais que durante um breve período estiveram associados com os Gomes, também tiveram estúdio em Zanzibar e em Dar-es-Salaam cerca de 1890. Alguns destes fotógrafos teriam alargado o seu espaço comercial a outros lugares como era o caso do porto de Mombaça, mais a norte.

Estes são alguns exemplos dos traços, fragmentados, que contribuem para uma história da fotografia entre a sua chegada a Goa, como uma novidade vinda da Europa e acessível a poucos, e a sua implementação enquanto mais um bem de aquisição no tecido urbano e comercial goês. Trata-se, sobretudo, de pequenas notícias, anúncios, e referências em crónicas assinadas pelos membros das elites locais. A imprensa escrita goesa da segunda metade do século XIX, especialmente rica e diversificada, surge assim como a principal fonte de uma história da fotografia sem imagens. As fotografias existirão, ainda preservadas ou descuidadas, nas casas particulares goesas que podiam pagar pela sua representação – os preços tão “magníficos” como os retratos – ou que podiam comprar “vistas” da sua terra. Os vários materiais com que a fotografia foi sendo experimentada durante estas décadas – do vidro à cartolina – estavam expostos à deterioração acelerada por um clima especialmente húmido e

<sup>21</sup> Biblioteca Pública de Évora – Fundo Cunha Rivara – Viagens de Cunha Rivara (1863-1877) – Apontamentos a tinta e a lápis – Arm. III e IV, n.º 9 – p. 55.

<sup>22</sup> Ver Erin Haney, *Photography and Africa*, col. Exposures (Londres: Reaktion Books, 2010), pp. 49-51, 68; Nicolas Monti, org. e Introdução, *Africa Then. Photographs, 1840-1918* (Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1987), pp. 53, 145, 146.

<sup>23</sup> Haney, *Photography and Africa*, p. 49.

<sup>24</sup> No seu blogue sobre fotografia e imagem, *Grand Monde*, Ângela Camila Castelo-Branco escreveu também vários artigos sobre fotografia em África. Entre eles encontra-se um artigo sobre fotógrafos goeses na costa oriental Africana: <http://grandmonde.blogspot.pt/2007/01/o-sultanato-dos-fotografos-portugueses.html>

aos efeitos das passagens de mão em mão, ou de continente em continente, a que estão sujeitos todos os arquivos pessoais.

Uma história mais profunda da fotografia em Goa exigiria, assim, um trabalho de pesquisa nestes lugares privados: na intimidade das casas das famílias goesas em Goa ou na sua vasta diáspora; ou das famílias portuguesas que passaram por Goa e que depois regressaram ao reino ou à república, ou que foram para outros pontos do império, como Angola ou Moçambique. A fotografia partilha o espaço do “arquivo” com todos aqueles objectos que vão ficando quando morrem aqueles que os possuíram, e quando as novas gerações decidem preservá-los e não os deitar fora – as cartas, os diários, as efemeridades do quotidiano, as fotografias soltas ou arrumadas em álbuns. Assim, se por um lado temos acesso a estas notícias dispersas sobre a existência de fotografia em Goa, impressas no espaço público dos livros publicados ou dos jornais – ele próprios, tal como a fotografia, um produto de tecnologias reprodutivas –, não temos acesso às fotografias feitas nestes estúdios, mais temporários ou mais permanentes, que começaram a abrir em Goa pelo menos desde a década de 1860.

Só em finais da década de 1880 é que se assistiu a uma maior difusão da fotografia em Goa através do trabalho dos fotógrafos Souza & Paul. Mas quem são os Souza & Paul? Até à data, não existem certezas em relação à identidade destes fotógrafos, nem em relação a nenhum outro fotógrafo oitocentista goês. Ao assinarem no plural, “fotógrafos” e não “fotógrafo”, assumimos tratar-se de dois homens o “Souza” e o “Paul”. Deve ler-se à inglesa, como um nome próprio, ou trata-se de um apelido como era “Souza”? Porque é que algumas fotografias são assinadas por B. F. de Souza e filhos ou B. F. de Souza & C.º<sup>25</sup>? Como acontece frequentemente em relação a fotógrafos deste período, sabemos muito pouco sobre as suas identidades, biografias e percursos. Conhecemos as suas assinaturas, no canto inferior direito ou nas costas das muitas fotografias que produziram, mas não sabemos muito mais. Assim, com os Souza & Paul, esta já é uma história da fotografia *com* fotografias, mas sem poder escrever a história dos fotógrafos.

### “Vistas” de Goa: entre a afirmação da diferença e a pluralidade das tipologias fotográficas

Em 1889, pouco antes da exposição do corpo incorrupto de S. Francisco Xavier e da exposição industrial que teria lugar em Velha Goa, os fotógrafos Souza & Paul publicaram um catálogo onde descreviam as imagens – mais de duzentas – que tinham para venda e os respectivos preços – cinco rupias a dúzia. *Vistas Photographicas do Estado da India Portuguesa por D’Souza e Paul. Photographos em Nova Goa. 1889* era o título do catálogo, sem reprodução de imagens, onde as vistas estavam organizadas pela região que representavam, da comarca de Bicholim ao concelho de Pondá, a zona de Goa onde existiam mais templos hindus e onde a comunidade hindu era maioritária<sup>26</sup>. Na sua capa,

<sup>25</sup> É assim que estão assinadas algumas das fotografias da Índia Portuguesa, de princípios do século XX, existentes no Arquivo Histórico Militar, em Lisboa.

<sup>26</sup> *Vistas Photographicas do Estado da India Portuguesa por D’Souza e Paul. Photographos em Nova Goa. 1889*. Preço adiantado. Na typographia “Hindu Portuguesa”. Só consegui ler as página do catálogo que se encontram reproduzidas no livro *Goa: memoria e imagine. Architettura e città dell’India portoghese*, org. de Giovanni Ferracuti (Milão: Edizioni Lybra Immagine, 1991), pp. 38, 39.

o catálogo fazia questão de frisar o “preço adiantado” que requeria dos compradores de imagens. Pensamos que se deve ao facto de as fotografias só serem feitas por encomenda, ou seja, a prova fotográfica já existia mas a sua cópia só era impressa quando solicitada, e paga.

No vasto levantamento arquitectónico levado a cabo pelos fotógrafos dominavam os edifícios religiosos e civis e os monumentos associados ao período “glorioso” da dominação portuguesa, como era o Arco dos Vice-Reis. No entanto, também havia espaço para os muitos pagodes hindus que proliferavam nalgumas regiões da Índia Portuguesa, sobretudo nas Novas Conquistas, territórios goeses que só ficaram sob domínio português no século XVIII e já não foram sujeitos às mesmas estratégias de conversão religiosa das Velhas Conquistas, assim denominadas por terem sido conquistadas no século XVI. A Goa hindu, ou seja a Goa não-portuguesa, também era, assim, um tema vendável. Para além de fotografar os principais pagodes goeses, os Souza & Paul também realizaram imagens em estúdio de homens e mulheres hindus, *sozinhos* ou em pequenos grupos. Quase sempre anónimas e encenadas, inserem-se numa tipologia de fotografia do exótico, dos “tipos e costumes”, comuns num período em que o viajante queria levar consigo uma recordação de paisagens e monumentos, mas também de homens e mulheres, sobretudo daqueles “nativos” tipificados com trajes, adornos e funções específicas. Na Índia contemporânea, este género de fotografias podia ser produzido com intenções assumidamente comerciais, ou feitas no interior de projetos antropológicos, e de levantamento etnográfico, sendo o *The People of India*, o mais conhecido<sup>27</sup>. Mas em contextos onde a ciência e a cultura visual e popular cruzavam fronteiras entre si, os resultados fotográficos eram, muitas vezes, indistinguíveis.

Fotografada num estúdio (figura 3), a “bailadeira de Porvoto”, sem nome, em sari e profusão de jóias, descalça, remetia para essa tradição visual de “tipos” hindus e na subcategoria das bailadeiras ou *nautch girls* como eram denominadas na Índia Britânica<sup>28</sup>. Com uma identidade dificilmente traduzível em categorias ocidentalizadas, nas “bailadeiras” eram projectadas ideias ambíguas que iam desde associações a prostituição até aos sentidos religiosos das Devadasis, que dançavam em honra de deuses hindus nos recintos dos templos<sup>29</sup>. Esta tipologia de imagens, associando mulheres e orientalismo ou mulheres e aquilo que poderíamos denominar “erotismo etnográfico”, muito popular em finais de oitocentos e princípios de novecentos, tem sido também estudado por abordagens de género.

Para além da “bailadeira”, tudo o resto, pelo contrário, nada tinha de “indiano”: a senhorinha de tecido às flores onde a bailadeira se reclinava, o tapete mal esticado, de cor escura e flores mais claras, ou mesmo o cenário atrás, numa fraca pintura, a representar uma paisagem nada “indiana”. Uma das características dos estúdios fotográficos era precisamente a possibilidade de transgredirem referências geográficas, de sugerirem fantasias e encenações e estabelecerem um corte com os espaços reais. Um estúdio na Índia poderia estar decorado à europeia tal como um estúdio na Europa podia evocar um oriente vago, ou mesmo mascarar os fotografados de acordo com o cenário<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> John Falconer, “A pure labor of love”: a publishing history of *The People of India*, in Eleanor M. Hight e Gary D. Sampson, orgs., *Colonialist Photography. Imag(in)ing Race and Place* (Londres: Routledge, 2002), pp. 51-83.

<sup>28</sup> *Goa: memória e imagine*, pp. 126, 127.

<sup>29</sup> Existem inúmeros estudos sobre esta “figura” tão comum em relatos de viagem escritos por europeus na Índia. Ver Rosa Maria Perez, “The Rhetoric of Empire: Gender Representations in Portuguese India”, *Portuguese Studies*, 2005, vol. 21, p. 126.

<sup>30</sup> Malavika Karlekar, *Visual Histories. Photography in the popular imagination* (Nova Delhi: Oxford University Press, 2013), p. xiii.

Figura 3. Bailadeira de Porvoto. Fotografia de Souza & Paul. Álbum das Vistas de Goa, s.d. Cota AHU-Alb20f.4, IICT/AHU.



Qual foi então a Goa que os Souza & Paul transformaram em duzentas “vistas”? Poderíamos responder que foram todos aqueles aspectos que estavam disponíveis nas tipologias oitocentistas já ensaiadas em relação a muitos outros lugares, nomeadamente na Índia Britânica. A diferença é que estas imagens de Goa nunca chegaram a ser apropriadas por uma iconografia fotográfica globalizada, circulando sobretudo no contexto mais circunscrito de um espaço colonial português. Assim, e apesar da prolixidade da produção fotográfica, temática e numérica, de um estúdio como o dos Souza & Paul, há que ter em conta a invisibilidade de Goa no contexto alargado de um mapa do mundo que era cada vez mais traduzido visualmente.

Em 1991, Italo Zannier notou a total ausência de estudos ou de referências aos fotógrafos de Goa e de Damão, tal como a ausência de Goa nos livros com reprodução de fotografias que se começaram a popularizar em finais do século XIX<sup>31</sup>. Esta tipologia de livros de viagens dominados por imagens e apenas com legendas sucintas, permitia ao leitor/observador um *tour du monde*, uma viagem visual por vários lugares do mundo. De facto, Goa não era um lugar de passagem para a vasta maioria dos viajantes que iam à Índia (ou que viviam na Índia e viajavam por outras regiões) e isto tem, necessariamente, consequências na sua projecção visual no interior do cânone de “imagens do mundo” ou mesmo “imagens da Índia”, como também explica a sua quase ausência nas narrativas escritas de viagens à Índia<sup>32</sup>. Num espaço onde o turismo individual e organizado estava em franco crescimento, os lugares mais visitados, tendiam, naturalmente, a ser mais fotografados, num círculo vicioso onde os lugares mais fotografados e reproduzidos também atraíam mais viajantes. E onde a Índia britânica dominava a visualidade indiana consumida globalmente.

<sup>31</sup> Italo Zannier, “Fotografia Goa”, in *Goa: memória e imagine*, pp. 35-44.

<sup>32</sup> Estou a trabalhar num livro sobre viajantes britânicos em Goa nos séculos XIX e princípio do XX onde analiso as razões desta ausência de Goa enquanto lugar turístico (Tinta-da-China, 2015).

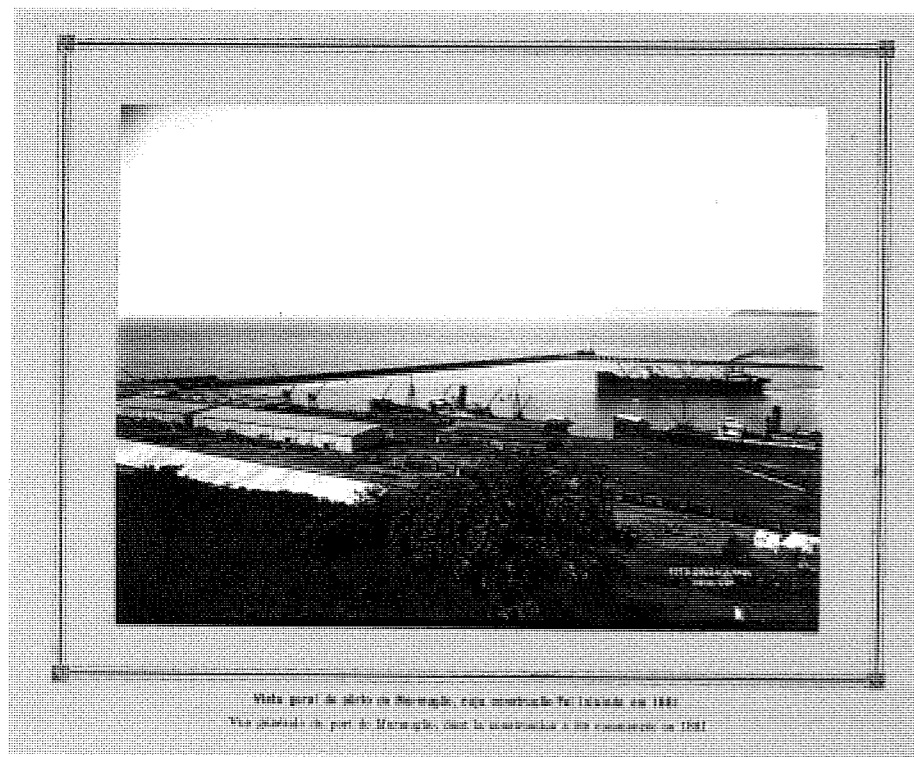


Figura 4. Porto de Mormugão, s.d., Souza & Paul, Álbum da Exposição Colonial de Paris 1931. IICT/AHU.

Fotografar todos aqueles acontecimentos investidos de historicidade, e singularidade, era um dos objectivos dos Souza & Paul que assumiam a sua proximidade com o governo português da Índia, autodenominado-se “fotógrafos da Casa Real”<sup>33</sup>. Foram eles os fotógrafos oficiais da exposição religiosa como da industrial, em 1890, o primeiro trabalho de um evento específico que conhecemos deles. E quando o infante D. Afonso foi a Goa em 1895 num contexto específico de “revoltas dos ranês”, sublevações de militares no interior do exército, foram eles que fotografaram muitos dos momentos da sua estadia, desde o príncipe e a sua comitiva, a cavalo, até aos rebeldes feitos prisioneiros<sup>34</sup>.

Observando a sua produção fotográfica ao longo de várias décadas, sobretudo entre 1890 e 1930, verificamos que eles fizeram uso das muitas formas de profissionalização da fotografia existentes durante este período: em primeiro lugar, reproduziram imagens para venda ao público; em segundo lugar, aceitaram encomendas de fotografias específicas, e fizeram retratos particulares em estúdio; e, em terceiro lugar, assumiram o papel de fotógrafos “para todo o serviço” na preservação de momentos considerados históricos: da abertura do túmulo do santo e inauguração de exposições à narrativa visual de grandes projetos específicos, como as espectaculares obras de engenharia realizadas para construir o caminho-de-ferro entre a Índia Britânica e o Porto de Mormugão (figura 4).

Há que colocar o caso dos Souza & Paul no contexto de outros projectos fotográficos oitocentistas de construção de caminhos-de-ferro, em que os fotógrafos iam acompanhando as obras e testemunhando fotograficamente as suas

transformações: os túneis a perfurar as montanhas dos Gates; as pontes, altas, de ferro, a permitir que o comboio ultrapassasse rios; o corte na colina de Mormugão, feito para construir uma estrada até ao porto; e a secção mais industrializada do porto, com os seus depósitos de materiais e os guindastes, para carregar os materiais entre a terra e o mar.

Projectos destes simbolizavam a conquista humana perante a natureza, num século onde se deram grandes desenvolvimentos nas possibilidades de construção e de engenharia. Em contexto colonial, tomavam uma outra dimensão – eram a prova material da civilização trazida pelo colonialismo, sinónimo do domínio tecnológico e de um aproveitamento idóneo dos recursos e das possibilidades comerciais do território. Justificavam a própria colonização. Poder circular – no mar, rios, estradas e caminhos-de-ferro – constituía um factor determinante para pôr em prática os projectos coloniais, e a Índia Britânica servia de paradigma desta inseparabilidade entre construção de caminho-de-ferro e construção de um estado colonial.

Quando expostas no álbum da Exposição Colonial de Paris de 1931, ao lado de inúmeras igrejas entre palmeiras, estas fotografias participavam de uma dupla narrativa: por um lado, mostravam como o Portugal do presente continuava a beneficiar e a tirar proveito da “Índia Portuguesa”, um Portugal moderno, a condizer com a estética modernista de toda a exposição colonial parisiense; por outro, este era um Portugal que já lá estava há muito tempo, e as fotografias do seu património religioso vinham demonstrá-lo. Algumas imagens estavam ancoradas num discurso historicista, outras representavam a modernidade possível. Mas quando unidas em três álbuns, as fotografias dos Souza & Paul contavam uma só história, onde passado e presente asseguravam uma continuidade, e uma presença portuguesa enraizada, que era ela própria a melhor prova da sua legitimidade.

As possibilidades intemporais da fotografia, a criar representações que podiam ser reproduzidas *ad infinitum* muito para além do momento de produção da imagem – em postais, livros e jornais ilustrados e fotografias soltas – tinham vantagens comerciais que os fotógrafos não descuravam, mas também contribuíram para iconizar imagens para além do tempo, e assim criar cânones visuais de lugares que se confundiam com a sua própria identidade. Assim, quando Goa é representada através de vários álbuns fotográficos da autoria dos Souza & Paul na Exposição de Sevilha de 1929, ou através dos álbuns para a Exposição Colonial de Paris de 1931, hoje existentes em arquivos portugueses, entre as imagens expostas encontram-se várias que são muito semelhantes a outras realizadas décadas antes. O que esta ambiguidade cronológica também demonstrava é que muito mais importante do que o dia ou o ano em que a fotografia fora realizada, era a data de construção daquilo que estava representado – a igreja do século XVII, provava a ancestralidade da presença portuguesa, enquanto as obras do porto de Mormugão, dois séculos depois, provavam o investimento contínuo do governo colonial.

O que estes dois conjuntos de álbuns de exposições também demonstram é que num curto espaço de tempo – Sevilha em 1929 e Paris em 1931 – as

<sup>33</sup> Algumas das suas fotografias têm este subtítulo – “Fotógrafos da Casa Real” impresso no cartão fotográfico. Quando o Infante D. Augusto foi a Goa em 1871-2 agracia vários comerciantes locais e também o fotógrafo de Damão Ratanjee Cowasjee, dando-lhe o privilégio de poder usar o título “da Casa Real” e as armas reais nos seus produtos. In J. A. Ismael Gracias, “O Infante D. Augusto em Goa. Dezembro de 1871 a Março de 1872”. Carta ao redactor do *Conimbricense* (Nova Goa: Imprensa Nacional, 1896), p. 5.

<sup>34</sup> Os álbuns desta viagem encontram-se no arquivo do Palácio Nacional da Ajuda e já foram digitalizados. Estão disponíveis *on-line* em Matriznet, Palácio Nacional da Ajuda, Denominação – Título: Viagens Reais – Expedição à Índia.

fotografias de Souza & Paul que foram escolhidas contam histórias bastantes distintas. Em 1931 impera uma Goa portuguesa e centrada no passado, constituída sobretudo por fotografias de igrejas e de documentos históricos. Enquanto a Goa exposta em Sevilha era uma Goa mais heterogénea e mais ligada ao presente, com imagens de pessoas e edifícios hindus e obras de engenharia recentes. Quem é que realizou estas escolhas? Foram selecções feitas em Goa ou em Lisboa? E se feitas em Goa, terá a escolha recaído num grupo heterogéneo de homens portugueses e goeses e, entre os goeses, de castas e religiões distintas, tal como acontecera nas comissões de várias exposições? Que papel tiveram os próprios fotógrafos nesta selecção?

### Fotógrafos na exposição e da exposição: Velha-Goa, 1890

Em 1859-60, Velha-Goa já tinha sido palco de uma Exposição Industrial da Índia Portuguesa, também associada à exposição do corpo de S. Francisco Xavier<sup>35</sup>. Não conhecemos imagens da exposição industrial de 1860. No entanto, a existência de um catálogo impresso revela as categorias de um tipo de evento que se caracterizava precisamente pela associação entre o conhecimento escrito e o conhecimento visual<sup>36</sup>. E a fotografia já surgia como uma destas categorias, ocupando o n.º 21 das 99 “classes” anunciadas, entre os “quadros a óleo” e a “litografia”<sup>37</sup>. Finalmente, na exposição apenas estiveram dois exemplares de fotografia, com a referência aos dois homens que as tinham enviado (e que provavelmente não eram os fotógrafos): um “livro com estampas fotográficas” de Hormosgy Caugy Bengaly e um “retrato dito em vidro”, de Thomaz de Aquino Mourão<sup>38</sup>.

A palavra “indústria”, que na exposição de 1860 se encontrava sozinha, passara, em 1890, a estar acompanhada pelas “artes” e pela “agricultura”, num título que era sem dúvida mais representativo daquilo que estava exposto<sup>39</sup>. A ideia, de acordo com o Governador-Geral, era a de mostrar tudo aquilo que pudesse ser útil ao desenvolvimento comercial da província, mas também todos os objectos relacionados com a “história e arqueologia indiana”, uma categoria onde cabiam tanto exemplares hindus e muçulmanos como católicos<sup>40</sup>. Júlio Vilhena, o Ministro da Marinha e Ultramar, que aprovou as despesas para a exposição, também sublinhou as vantagens comerciais de um evento daqueles, ao mesmo tempo que valorizava a sua função de relembrar “o nosso passado grandioso”<sup>41</sup>. Como era tão comum nos discursos à volta das exposições, a ambição de mostrar o passado, de o transformar numa ideia de história apreendida visualmente, conjugava-se com uma exibição de um futuro latente que ainda não estava lá mas que passaria a estar, também com a ajuda das exposições<sup>42</sup>. Longe de serem discursos contraditórios, faziam parte de um mesmo ímpeto de apropriação e de organização de conhecimento, do passado como do presente.

Na Exposição de Artes, Indústria e Agricultura de 1890 os fotógrafos Souza & Paul foram objecto e sujeito. As suas fotografias estiveram expostas enquanto mais um dos artigos considerados apropriados para representar Goa na exposição mas, por outro lado, também fotografaram a exposição, por dentro e por

<sup>35</sup> Tudo indica que a exposição de Goa foi a primeira numa colónia portuguesa, sendo que apenas em 1881 encontrei notícia de uma exposição, sobretudo agrícola, em Cabo Verde. Mas em 1864, o Ministro da Marinha e do Ultramar já teria enviado uma carta a encorajar todos os governadores das províncias ultramarinas portuguesas à organização de exposições: Joaquim Vieira Botelho da Costa, “As Exposições Agrícolas no Ultramar”, *Boletim da Sociedade de Geografia*, Lisboa, 3ª série, n.ºs 10 e 11, (1882), pp. 629-640 e 643-656.

<sup>36</sup> *Relatório e catálogo da exposição industrial da Índia portuguesa no ano de 1860*. 93 págs; *Exposição de Industria da Índia portuguesa, sendo governador geral o exmo. Visconde de Torres Novas*. In folio de 2 p. Contém nota das pessoas que receberam prémios e menções honrosas na sessão solene de 24 de Maio de 1860, pelos seus trabalhos apresentados na dita exposição (Nova Goa: Imprensa Nacional, [1860]).

<sup>37</sup> *Relatório e catálogo da exposição*, pp. V, 10.

<sup>38</sup> Não consegui identificar o nome indiano, mas apenas o português. Trata-se de Thomaz de Aquino Mourão Garcez Palha, autor do *Almanach de Lembranças para 1858* (Nova Goa: s.n., 1857).

<sup>39</sup> *Exposição industrial e agrícola de Goa. 1890. Instruções aprovadas em Portaria Provincial*, n.º 138 de 11 de Abril de 1890 (Nova Goa: Imprensa Nacional, 1890).

<sup>40</sup> “Portaria do Governador-Geral Vasco Guedes de C. E. Menezes”, in *Boletim Oficial do Governo Geral do Estado da Índia*, 1889, Nova Goa, n.º 30, 13 de Março.

<sup>41</sup> “Documentos”, in Albuquerque, Viriato A. C. B. de, *Exposição do Venerando Corpo do Glorioso Apóstolo das Índias S. Francisco Xavier em 1890: memória histórico-descritiva* (Nova Goa: Imprensa Nacional, 1891).

<sup>42</sup> Um exemplo seria: José Maria de Sá, *Produtos Industriais do Coqueiro. Memória apresentada na exposição industrial e agrícola de Goa 1890* (Nova-Goa: Imprensa Nacional, 1893).



Figura 5. “Velha Goa – Índia – Sé”, [Catedral do Bom Jesus e, ao lado, pavilhões da Exposição de Artes, Indústria e Agricultura], Dezembro de 1890, Foto Souza & Paul, Nova Goa. No arquivo, esta fotografia está colada numa ficha da Secretaria de Estado da Informação e Turismo (ou seja após 1968) e vem identificada como não tendo data. Só consegui datar a imagem com precisão porque existe uma fotografia igual, datada, na colecção da família Forjaz Serpa Pimentel, constituída em 1890. PT/TT/SNI/ARQF/DO/035/04893. Imagem cedida pelo ANTT.

fora. Um caso semelhante teve lugar na Índia Britânica em 1866, quando os conhecidos fotógrafos Bourne & Shepherd foram também duplamente participantes na exposição em Jubbulpore, nas Central Provinces: expostos com as suas “vistas dos Hymalayas”, fotografias “superiores” que “muito contribuíram para a secção de Belas-Artes”, mas também fotógrafos da própria exposição<sup>43</sup>.

As “Instruções e condições para os produtores e expositores”, publicadas uns meses antes da exposição, apelavam a uma secção de “curiosidades” que podia incluir entre outras coisas “moedas antigas e modernas, colecções de fotografias dos indígenas, de habitações, de árvores notáveis de campo, etc.” e tudo aquilo que tivesse um “interesse histórico e arqueológico e quaisquer outro”<sup>44</sup>. Na secção de “obras de arte” também solicitavam especificamente “quaisquer trabalhos executados pelos indígenas”, revelando uma consciência do interesse antropológico em estudar os “locais” que, neste contexto, queria dizer os “hindus”. A fotografia também era invocada na secção dedicada à “educação e ensino, material e processos de artes liberais”, através de um apelo a propostas de “experiências e aparelhos de fotografias”<sup>45</sup>. A fotografia surgia assim como um instrumento ao serviço de vários tipos de saberes. E a exposição como o espaço ideal para mostrar estes saberes a públicos mais vastos do que aqueles que os produziam.

<sup>43</sup> Samuel Bourne e Charles Shepherd trabalharam em conjunto e individualmente. “From Trevor, secretary of the central exhibition committee to C. Bernard, secretary of the chief commissioner, Central Provinces”, in *Report on the Jubbulpore Exhibition of Arts, Manufactures and Produce. December 1866* (Nagpore: Printed for the chief Commissioner’s Office, C. P. at the Central Provinces Printing Press, 1867), p. 11.

<sup>44</sup> *Boletim Oficial do Governo Geral do Estado da Índia*, 1890. Nova Goa, n.º 40, 12 de Abril, p. 301.

<sup>45</sup> *Boletim Oficial do Governo Geral do Estado da Índia*, 1890. Nova Goa, n.º 40, 12 de Abril, p. 301.

As fotografias que os Souza & Paul fizeram do maior evento católico em toda a Ásia e da exposição industrial, em 1890, inserem-se numa tradição de fotografia comercializada como *souvenir* de um evento específico. As possibilidades reprodutivas da fotografia eram neste período já exploradas comercialmente por inúmeros fotógrafos, que se especializavam nas imagens de lugares, acontecimentos ou personagens públicas. Era a fotografia-souvenir que, mais tarde, se transformaria no postal fotográfico, uma invenção de finais do século XIX que viria a ser um dos mais populares e persistentes objectos visuais do século XX. Os Souza & Paul também aproveitaram bem as possibilidades dos postais, ora vendendo-os soltos, ora encadernados em livrinhos que se podiam preservar como recordação do lugar ou recortar pelo picotado para enviar individualmente.

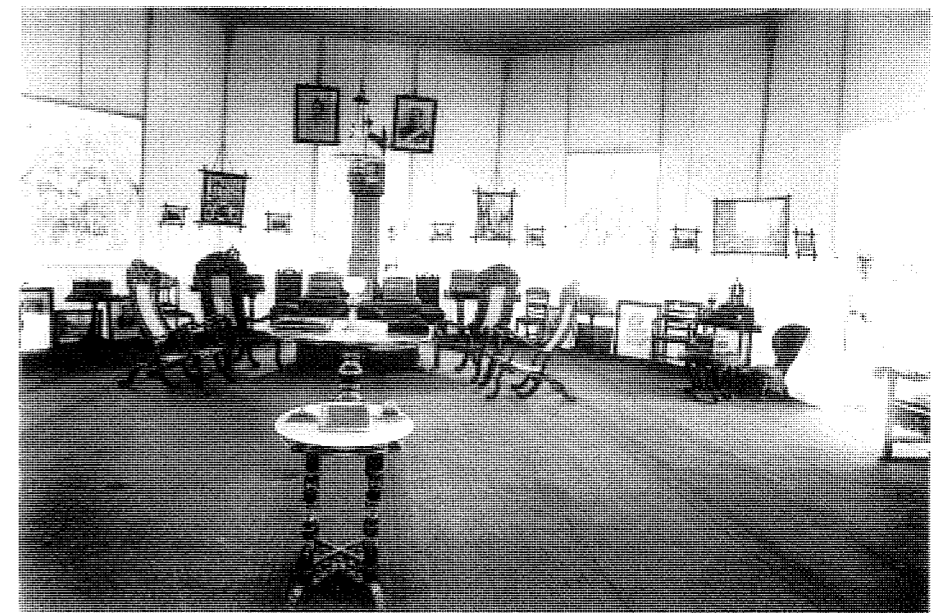
Não sabemos se as imagens da dupla exposição foram encomendadas directamente aos fotógrafos, responsabilizados na preservação visual de tão relevante acontecimento político e religioso, ou se eles assumiram o seu interesse em fazê-lo e tiveram o aval e a cumplicidade das autoridades políticas e religiosas envolvidas. Afinal, nesta altura eles eram já “os” fotógrafos de Goa, como o demonstra o seu extenso catálogo das fotografias para venda publicado em 1889. Era nestas “vistas” – as da Goa dos acontecimentos oficiais, governamentais ou religiosos – que a exposição industrial, assim como a religiosa, também se passaria a inserir.

Através das fotografias que os Souza & Paul fizeram do interior dos pavilhões da exposição vemos como entre os muitos objectos expostos também havia fotografia (figura 7). A fotografia dentro da fotografia que foi característica deste modelo de exposição. Na parte da sala mais vazia, vemos dois retratos fotográficos, o rei D. Carlos I e a rainha D. Amélia, coroados recentemente, pendurados num plano elevado. Mais abaixo várias molduras, algumas apenas com uma fotografia, outras, maiores, com fotografias coladas umas ao lado das outras, prática comum quer em álbuns privados, quer em livros impressos.

Em finais do século XIX as técnicas fotográficas ainda não toleravam o movimento das pessoas e, como argumenta Christopher Pinney, há que pensar na fotografia como uma “prática técnica” para fazer a sua história<sup>46</sup>. O pousar, estar quieto, não mover o corpo era já um imperativo da pintura ou escultura, mas tinha muitas possibilidades de transgressão. O pintor ou o escultor podiam esperar. O fotógrafo não. As fotografias de eventos temporários que envolviam pessoas eram marcadas por este contraste entre a vida material e a vida humana: por um lado as fotografias que os Souza & Paul fizeram de duas salas da exposição revelam a nitidez, imóvel, dos objectos (embora numa delas se assome, entre o interior e o exterior do pavilhão, um homem, semi-oculto atrás de um pano [figura 6]). Outras das suas imagens revelam, pelo contrário, as contingências do momento, os gestos da vida, aquilo que já Roland Barthes na sua *Câmara Clara* identificava como um traço do real e das suas contingências.

Olhemos para esses homens a pousar à varanda de um dos pavilhões, com os seus melhores trajes, ocidentais, alguns deles militares [figura 8]. Do género

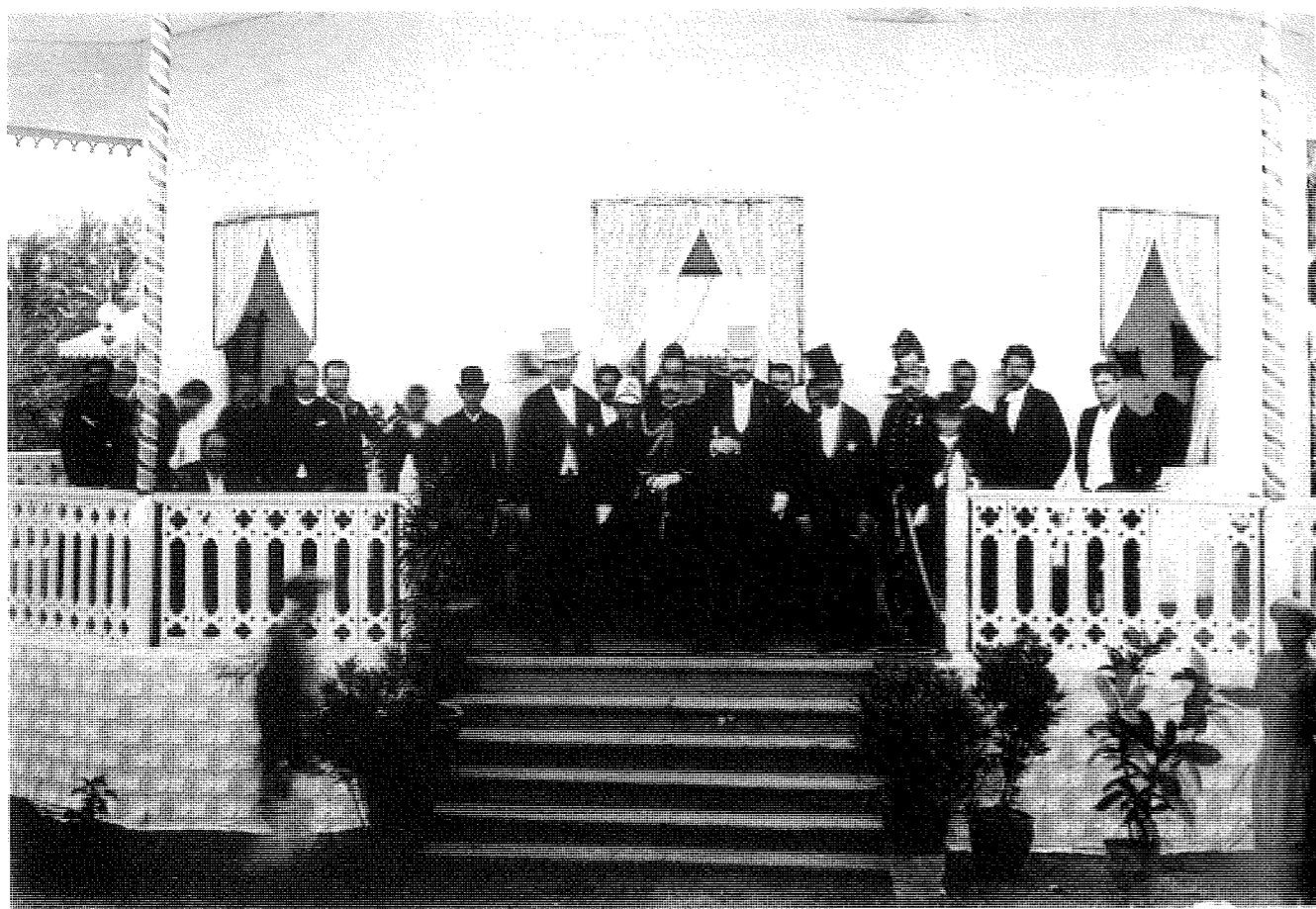
Figuras 6 e 7. Interior de um dos pavilhões da Exposição de Artes, Indústria e Agricultura, Velha-Goa, Dezembro de 1890, Fotógrafos Souza & Paul, in *Goa. Memmoria e Immagine. Architettura e città dell'India portoghese*, pp. 124-125.



masculino, todos, mas etnicamente diversos, revelando a heterogeneidade da organização do evento expositivo onde tanto se encontravam portugueses, vindos de Portugal para ocupar posições provisórias no governo local, como goeses, membros das elites católicas e maioritariamente de casta brãmene.

Todos os homens têm consciência da presença do fotógrafo e todos tiveram instruções para estar em posição frontal e imóvel. Mas nem todos o conseguiram fazer. Um, por exemplo, atrás de um poste, inclina-se para outro, sentado e, com o movimento, a câmara deixa de lhe poder gravar os contornos. Um menino, o único, agarrou-se à varanda mas nem assim conseguiu estar

<sup>46</sup> Pinney, *The Coming of Photography in India*, p. 3.



quieto. Era comum as crianças surgirem assim nas fotografias, nubladas, como resultado da sua dificuldade em obedecer aos tempos exigidos pela abertura e fecho da lente. Na imagem que os Souza & Paul fizeram da zona exterior dos pavilhões, por outro lado, as “pessoas” da imagem já não são os membros da elite masculina envolvida no evento, mas os visitantes ou peregrinos anónimos que por ali caminhavam, provavelmente sem saberem da presença dos fotógrafos (ver figura 2).

Mas de todas as imagens que conhecemos de Souza & Paul, aquela onde a vida humana é mais evidente, remetendo-nos para aquele exacto momento em que o fotógrafo despoleta o processo fotográfico, é a dos peregrinos no interior da catedral do Bom Jesus, à volta do túmulo de S. Francisco Xavier, no dia 3 de Dezembro de 1890, como vemos na figura 1. “A complexidade de juntar aparelhos, químicos e seres humanos em condições climáticas difíceis e num curto período de tempo”, que Pinney tem explorado nos seus últimos trabalhos sobre fotografia na Índia, está bem patente nesta imagem do povo peregrino, tremido, difuso, a contrastar com a imobilidade material da igreja e do túmulo, que a fotografia revela em toda a sua nitidez<sup>47</sup>.

A datação tão precisa de uma fotografia dos Souza & Paul, como acontece neste caso, a aproximá-la da fotografia de documentário, jornalística, do acon-

**Figura 8.** Homens ilustres na varanda de um dos pavilhões, Inauguração da Exposição de Artes, Indústria e Agricultura 7 Dezembro 1890, in *Goa. Memmoria e Immagine. Architettura e città dell'India portoghese*, p. 123.

<sup>47</sup> Pinney, *The Coming of Photography in India*, p. 25.

tecimento histórico, vem contrariar a maior parte das imagens sem data que circularam com o seu nome num espaço tão amplo de tempo, entre 1890 e as primeiras décadas do século XX. Estas fotografias – incumbidas de tornar permanentes eventos temporários – podem ser mais facilmente datadas, algo que não acontece para muitas outras imagens que, na sua indefinição cronológica acabaram por contribuir para a criação de uma identidade visual goesa, intemporal e imutável.

Quarenta anos depois, quando os Souza & Paul prepararam três álbuns sobre o Estado da Índia Portuguesa para a Exposição Colonial de Paris de 1931, e incluíram esta mesma imagem do interior do Bom-Jesus durante a exposição de São Francisco Xavier em 1890, a sombra difusa dos peregrinos em movimento foi simplesmente cortada<sup>48</sup>. No álbum privado de uma família que comprou a fotografia pouco depois de ela ter sido feita havia espaço para este “erro” da tecnologia fotográfica. Mas numa encomenda oficial para uma exposição tão importante como foi a de Paris – o auge da visualidade colonial do século XX – essa poluição visual já não tinha lugar e foi simplesmente anulada. A prova fotográfica era a mesma. Mas na cópia recortada quarenta anos depois da imagem ter sido realizada, o túmulo de São Francisco Xavier passa a ser o protagonista de um álbum onde a Goa privilegiada fora claramente uma Goa portuguesa, centrada no passado, feita de Igrejas, monumentos e documentos históricos reproduzidos em fotografia. Neste contexto, as pessoas contemporâneas vinham “perturbar” a historicidade invocada pela fotografia.

### Viagens das fotografias dos Souza & Paul: circulação de imagens entre Goa e arquivos públicos e privados

No álbum da *Reportagem fotográfica da visita de Sua Eminência o Cardeal Legado e de suas Excelências os Ministros de Portugal e Espanha à Índia Portuguesa por ocasião das Comemorações do IV Centenário da morte de S. Francisco Xavier*, em 1952, existente no Arquivo Histórico Ultramarino em Lisboa, uma pequena etiqueta colada identifica os autores das imagens feitas em Goa: “Souza & Paul Fotógrafos. Estabelecidos em 1864”<sup>49</sup>. Ou seja, os Souza & Paul dominaram a cultura visual goesa durante cerca de cem anos, como se pode constatar nos muitos arquivos onde hoje subsistem as suas fotografias, soltas ou em álbuns constituídos com uma função específica, que muitas vezes era precisamente a de representar Goa na secção colonial portuguesa de uma grande exposição.

As fotografias faziam parte de uma cultural material mais alargada que viajava, por motivações privadas ou públicas e oficiais. Em 1862, saíram de Goa com destino a Lisboa vários caixotes com artigos para a Exposição que teria lugar em Londres em 1862<sup>50</sup>. Enquanto em 1864 anunciava-se a partida de Goa de dez caixotes “contendo artigos para serem remetidos para a Exposição do Porto” de 1865<sup>51</sup>. Da comissão fazia parte tanto um historiador goês, Felipe Nery Xavier, como António Lopes Mendes, português enviado da metrópole

<sup>48</sup> Vista interior da Igreja do Bom-Jesus, por ocasião da exposição do corpo de S. Francisco Xavier, em Goa. Álbum, “Exposição de Paris, Estado da Índia Portuguesa”, Álbum n.º 1, 1930. AHU, Cota CDI/ALBO3\_20. A outra fotografia, não recortada, onde é visível a mancha dos peregrinos encontra-se na colecção privada reproduzida no livro *Goa Memmoria e Immagine*.

<sup>49</sup> *Reportagem fotográfica da visita de Sua Eminência o Cardeal Legado e de suas Excelências os Ministros de Portugal e Espanha à Índia Portuguesa por ocasião das Comemorações do IV Centenário da morte de S. Francisco Xavier*, Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa, Cota: CEHU ALB 7  
<sup>50</sup> Arquivo Histórico Ultramarino/ Índia/ Correspondência Geral/ Pasta 25 (1860/1861) – 259/467/Doc. 134 – “Caixotes com objectos para a Exposição de Londres”. Carta do Governador Geral Visconde de Torres Novas, Nova Goa, 21 de Dezembro de 1861; *Relatório da comissão nomeada para reunir objectos para a exposição internacional do Porto acompanhado da relação dos objectos enviados de Goa à mesma exposição do Porto*. Em 8.º de 30 p. Desta comissão foram membros os srs. José Antonio d’Oliveira, Felipe Nery Xavier e Antonio Lopes Mendes (Nova-Goa: Imprensa Nacional, 1865).

<sup>51</sup> Arquivo Histórico Ultramarino/ Índia/ Correspondência Geral/ Pasta 29 (1865) – Doc. n.º 40 – “Remetendo 10 caixotes contendo artigos para serem remetidos para a Exposição do Porto” – Carta do Governador Geral José Ferreira Pestana, Nova Goa, 8 de Maio de 1865.

para Goa para fazer um levantamento territorial das Novas Conquistas, e ele próprio autor de um dos livros que mais contribuíram para uma “imagem” de Goa deste período, com os seus desenhos da Índia Portuguesa transformados em litografias<sup>52</sup>. As fotografias podem ser assim incluídas nestes “caixotes” literais e metafóricos que circulavam com várias versões da cultura material e visual das colónias para serem expostos ou guardados em diferentes contextos.

Aquando das celebrações do “descobrimento da Índia” vários objectos também viajaram de Goa para Lisboa<sup>53</sup>. Em 1898, na sua memória histórico-arqueológica sobre a cidade de Velha Goa, associada às celebrações do quarto centenário do descobrimento da Índia, Luís da Cunha Gonçalves refere como as únicas reproduções fotográficas dos retratos dos Vice-Reis tinham sido feitas pelos “artistas Souza & Paul” numa colecção enviada para o museu da Sociedade de Geografia de Lisboa em 1894<sup>54</sup>. A reprodução fotográfica de telas – uma dupla representação bidimensional – veio transformar as possibilidades da história da arte, que assim podia “ver” de modo simultâneo uma grande quantidade de obras artísticas e estabelecer as relações, comparações e influências próprias da construção da historiografia da arte, uma ideia que André Malraux soube explorar bem no seu ensaio, *O Museu Imaginário* de 1947.

A fotografia era um objecto em si, mas também possibilitava as viagens de outros objectos, através da sua representação fotográfica. O trabalho dos Souza & Paul, de levantamento fotográfico de edifícios e, neste caso, quadros, existentes no território goês, viajou para várias exposições coloniais e universais, ou directamente para os arquivos e bibliotecas da metrópole colonial, em diferentes momentos dos séculos XIX e XX. Nalguns casos conhecemos os contextos e razões destas viagens de Goa para arquivos em Lisboa: a visita do infante D. Afonso a Goa em 1895, por exemplo, onde os Souza & Paul foram os fotógrafos oficiais, justificou a existência dos álbuns no Museu do Palácio da Ajuda, morada do viajante; tal como a Exposição Ibero-Americana de 1929, em Sevilha, ou a Exposição Colonial de Paris de 1931, serviu de mote para a vasta selecção de fotografias que os Souza & Paul organizaram em álbuns para representar Goa na exposição. Hoje, estes álbuns, de 1929 como de 1931, encontram-se no vastíssimo espólio fotográfico do Arquivo Histórico Ultramarino, lugar que congregou vários arquivos criados em diferentes momentos da experiência colonizadora portuguesa, como também se encontram no arquivo da Sociedade de Geografia. A própria história destes arquivos está embrenhada da história do colonialismo português e hoje são os lugares onde se encontra grande parte da cultura material colonial, onde a fotografia se inclui. O próprio arquivo colonial surge como um objecto histórico, tal como tem sido muito explorado pelos estudos pós-coloniais<sup>55</sup>.

Em relação a outros conjuntos de fotografias dos Souza & Paul, mais ou menos fragmentados, existentes, hoje, em arquivos portugueses é mais difícil analisar as razões das suas viagens entre Goa e a Metrópole. Tal como não é fácil conhecermos as razões que levaram as fotografias dos Souza & Paul ao

<sup>52</sup> Antonio Lopes Mendes, *A Índia Portuguesa. Breve descrição das Possessões Portuguesas na Ásia*, 2 vols. (Lisboa: Imprensa Nacional, 1886).

<sup>53</sup> Sebastião Rodolpho Dalgado, *Primeiro plano geral da celebração nacional do quarto centenário da partida de Vasco da Gama para o descobrimento da Índia*, traduzido em Konkani (Lisboa: Imprensa Nacional, 1897).

<sup>54</sup> Luis da Cunha Gonçalves, *Telas e esculturas da Cidade de Goa. Memória histórico-arqueológica*. Quarto Centenário de Descobrimento da Índia. Com prefácio de José António Ismael Gracias 1498-1898 (Bastorá: Tip. “Rangel”, 1898), p. 57.

<sup>55</sup> Vejam-se, por exemplo, os trabalhos de Ann Laura Stoler, *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and the Colonial Common Sense* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2010); e de Antoinette Burton, *Dwelling in the Archive: women writing house, home and history in late Colonial India* (Oxford: Oxford University Press, 2003).

arquivo do Indian Office da British Library em Londres, herdeiro da materialidade documental, escrita e visual, do Império Britânico da Índia. Apenas podemos constatar que são os Souza & Paul que dominam a representação fotográfica de Goa durante várias décadas, e em diferentes lugares. Não só através de fotografias como através de postais fotográficos, esse formato que consubstancia a prática da reproduzibilidade e tanto contribuiu para a disseminação e popularização da fotografia.

Além de uma procura nos arquivos públicos, mais ou menos acessíveis a investigadores, uma análise da produção fotográfica dos Souza & Paul tem necessariamente que ser feita em arquivos privados. A própria organização dos governos coloniais promovia a mobilidade e a circulação de muitos homens, e das suas famílias, no espaço alargado do império. Com as pessoas, viajavam os seus objectos, e também as suas fotografias. Pouco tempo depois da sua chegada a Damão em 1890 para assumir o cargo de Governador, Jayme Pereira de Sampaio Forjaz de Serpa Pimentel enviou um álbum de fotografias que ele próprio organizara, para ser mostrado na Exposição Industrial de Goa nesse mesmo ano<sup>56</sup>. O álbum continha vistas de Damão realizadas por Adolpho Moniz, autodenominado *amateur-photographer*, e obteve uma menção honrosa<sup>57</sup>. O prémio recebido na exposição teria servido de incentivo para prosseguir a sua colecção fotográfica, algo que fez adquirindo múltiplas fotografias de Goa com autoria dos Souza & Paul. Para marcar a sua passagem pela Índia entre 1890 e 1892 fez dois álbuns encadernados numa tipografia local, onde juntou fotografias, compradas, da região com algumas fotografias suas e da sua família. Intitulou-os “Índia Portuguesa”.

Quase cem anos depois, os álbuns deram origem a um livro pioneiro sobre fotografia e arquitectura em Goa que foi publicado em Itália em 1991, *Goa: Memmoria e Immagine*. Porque é que uns álbuns de fotografias de Goa e de Damão do século XIX são “descobertos” em Maputo em 1991 depois de já terem estado, por esta ordem, em África, Coimbra e Lisboa? E como é que acabam por ser publicados por um italiano que se encontrava temporariamente em Maputo, a participar na criação da faculdade de arquitectura e num projecto de investigação italiano sobre urbanização em Moçambique e na Índia? A história desta viagem de uma colecção fotográfica vem contada no livro e pode ser equiparada a tantas outras histórias de viagens de álbuns fotográficos ou de fotografias soltas.

Um outro exemplo recente é o de uma exposição organizada no Norte de Portugal<sup>58</sup>. Uma família – Mascarenhas Gaivão – encontrou na sua casa antiga, nos arredores da cidade de Lamego, um álbum, repleto de fotografias oitocentistas de vários lugares da Ásia, que tinham sido trazidos por um membro da família que ocupara um cargo no governo da Índia Portuguesa. Neste roteiro de imagens do “Oriente”, as fotografias dos Souza & Paul dominam a representação de Goa. Muitas das fotografias são exactamente iguais àquelas que se encontram nos álbuns de família encontrados em Maputo. E, por sua vez, iguais a outras que se encontram no Arquivo Histórico Ultramarino, na Sociedade de Geografia, em Lisboa, ou no Goa State Museum, em Pangim<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> Capitão-tenente da marinha de guerra do reino de Portugal, Serpa Pimentel chegara a Damão em 1890 para exercer o posto de Governador, acompanhado pela sua mulher e prima direita Eulália Maria Theresa Leite Forjaz de Sampaio. Já ocupara um posto oficial em Angola em 1885 e 1886, em 1892 iria para Moçambique como governador e em 1895 voltaria a África, como governador do Congo. Maria Teresa Gaivão Veloso, “Una storia di famiglia, una collezione di fotografie”, in *Goa: memoria e imagine*, pp. 27-34; Italo Zannier, “Fotografia Goa”, in *Goa: memoria e imagine*, pp. 35-44, p. 40.

<sup>57</sup> Giovanni Ferracuti, “Goa: memoria e imagine”, in *Goa: memoria e imagine*, p. 7; Maria Teresa Gaivão Veloso, “Una storia di famiglia, una collezione di fotografie”, in *Goa: memoria e imagine*, p. 30.

<sup>58</sup> “Viagem ao Oriente no século XIX”, Exposição de fotografias da colecção da família Mascarenhas Gaivão, Museu Diocesano de Lamego, Lamego, 8 de Junho -14 de Setembro 2014.

<sup>59</sup> Quando em 2001 fui a Goa pela primeira vez, visitei o Museu e o seu director mostrou-me muitas fotografias dos Souza & Paul que pertenciam ao museu.

Assim, vemos como hoje as mesmas imagens tanto acabaram as suas viagens em arquivos públicos como em arquivos pessoais num sinal de reprodutibilidade fotográfica mas também da canonização de imagens de Goa produzida pelos Souza & Paul. Os usos comerciais da fotografia, em que esta era feita especificamente para ser vendida – no seu estúdio na “rua da Biblioteca Nacional” em Pangim – também ajudam a explicar esta profusão de imagens, iguais, existentes em diferentes arquivos.<sup>60</sup>

### A “diferença” de Goa

A Goa vista através da lente dos Souza & Paul, durante várias décadas seguidas e, provavelmente, várias gerações de fotógrafos, foi uma Goa heterogénea, de temas e tipos diversos. Mas se, com a distância histórica e a possibilidade de observarmos vários arquivos contemporâneos, somos capazes de reconhecer uma diversidade de assuntos e de usos da fotografia, importa também ter em atenção os usos pontuais e localizados cronologicamente que foram feitos das imagens.

Quando pensamos na centralidade do discurso de decadência e ruína que marcou a produção escrita em Goa, e sobre Goa, na segunda metade do século XIX, primeira do XX, interessa também pensar no trabalho fotográfico dos Souza & Paul a partir da ideia de preservação<sup>61</sup>. De facto, o seu levantamento fotográfico das igrejas de Goa não foi feito no interior de um projecto de história da arte imbuído de ideias de conservação de património, tal como já estava a ser feito na Índia Britânica e seria feito na Índia Portuguesa por historiadores da arte portugueses, nos anos 1950. Mas perante um património arquitectónico em risco, ou já mesmo em ruínas, como o convento dos Agostinhos fotografado quando apenas restava a fachada, as suas imagens também assumem esse papel de preservação histórica de cuja urgência era tão consciente uma elite de intelectuais goeses ou portugueses a viver em Goa.

Existem algumas persistências nos diferentes conjuntos de fotografias dos Souza & Paul que poderíamos designar como a “diferença” de Goa, ou da Índia portuguesa, no contexto de uma Índia sob domínio britânico que, na sua diversidade, também sofrera um processo de uniformização visual. As igrejas de Velha-Goa, mais ou menos em ruínas, e o Bom Jesus, preservado por conter o túmulo e caixão de São Francisco Xavier, são o exemplo mais óbvio desta “diferença”, desta afirmação da “portugalidade” na Índia que, mais tarde, já na década de 1950, será o *topos* central da historiografia da arte portuguesa empenhada em mapear – e descrever e fotografar – a presença portuguesa num mundo alargado. Pensamos nos trabalhos de Mário e Silvia Chicó<sup>62</sup> e de Carlos de Azevedo<sup>63</sup>, publicados ao longo das décadas de 1950 e 1960, quer em Portugal quer nas principais revistas de arte britânicas, francesas ou indianas, num intuito claro de afirmar a arquitetura portuguesa na Índia perante um panorama internacional de especialistas. Além da escrita descritiva, a fotografia ocupou um lugar primordial nestes projetos onde os próprios historia-

<sup>60</sup> Maria Teresa Gaivão Veloso, “Una storia di famiglia, una collezione di fotografie”, in *Goa: memoria e imagine*, p. 30; Italo Zannier, “Fotografi a Goa”, in *Goa: memoria e imagine*, pp. 35-44, p. 42.

<sup>61</sup> Filipa Lowndes Vicente, “As ruínas das cidades: história e cultura material do Império Português da Índia (1850-1900). In Nuno Domingos e Elsa Peralta (orgs.), *Cidade e Império. Dinâmicas Coloniais e Reconfigurações Pós-Coloniais* (Lisboa: Edições 70, 2013), pp. 227-278.

<sup>62</sup> Para alguns exemplos: “Monumentos e construções típicas da Índia Portuguesa”. Fotografias e legendas de Mário T. Chicó e Carlos de Azevedo, *Garcia de Orta. Revista das Missões Geográficas e de Investigações do Ultramar*, Ministério do Ultramar, vol. I, n.º 2, Lisboa 1953; Mário Tavares Chicó, “A arquitectura indo-portuguesa”, *Colóquio*, n.º 17, Lisboa, 1962, pp. 10-15; *idem*, “A Igreja dos Agostinhos de Goa e a arquitectura da Índia Portuguesa, um problema de reconstituição histórica”, *Garcia da Orta*, 1954, pp. 233-240; *idem*, “A Igreja do Priorado do Rosário de Velha Goa, a Arte Manuelina e a Arte do Guzerate”, *Belas Artes*, 1954, n.º 7, pp. 17-22; *idem*, “Aspects of the religious art of Portuguese India – Architecture and Gilt Woodwork”, *MARG*, 1954, Vol. VIII, pp. 14-25.

<sup>63</sup> Carlos de Azevedo, *A Arte de Goa, Damão e Diu* (Lisboa, 1970); *idem*, “Arte Cristã na Índia Portuguesa”, *JIU* (Lisboa: Bertrand, 1959); *idem*, “The churches of Goa” in *Journal of the Society of Architectural Historians*, October 1956, pp. 3-6; *idem*, “Gilt carved-work retables of the churches of Portuguese India” in *The Connoisseur*, February 1956, pp. 35-38; *idem*, “Pintura e escultura na Índia Portuguesa”, *Panorama*, 1955, II Série, nos. 13-14, pp. 23-28; *idem*, “Aspectos da arte religiosa da Índia Portuguesa. A arquitectura e a talha dourada”, in *Boletim Geral do Ultramar*, Dezembro, 1951, pp. 119-127.

dores de arte se assumiam também como fotógrafos<sup>64</sup>. Acoradas em viagens de historiadores de arte a Goa, estas missões eram subsidiadas pelo governo do Estado Novo e propunham-se fazer um levantamento dos “monumentos e construções típicas da Índia Portuguesa”, onde o típico significava uma arquitectura miscigenada, que combinava traços de origem portuguesa com outros indianos<sup>65</sup>. Esta procura de uma materialidade e visualidade “portuguesa” era indissociável de uma política mais alargada de legitimação do governo português num contexto internacional de crescente emancipação colonial<sup>66</sup>. A recente independência da Índia do domínio britânico, em 1947 (e a da Índia francesa em 1954), tornava “o problema de Goa”, como era designado, ainda mais urgente. Sujeita a múltiplas tensões e sentidos, a “diferença” goesa foi apropriada politicamente a partir de diferentes lugares.

As exposições e a fotografia, como muitos outros instrumentos de produção de conhecimento, favoreceram a consolidação de Goa como um lugar pensado, descrito, e exposto através de imagens, palavras e objectos. No entanto, para além da associação das exposições aos conceitos de progresso e modernidade oitocentistas, havia muitas diferenças nas “Índias” representadas nas exposições ou nas fotografias produzidas em contexto britânico ou português: enquanto no contexto britânico havia uma tendência para valorizar, e até revitalizar, uma “Indianidade” da cultura material que se temia estar a ser destruída pela intervenção britânica na Índia, no caso da Índia Portuguesa havia uma tendência para valorizar os resultados estéticos e arquitectónicos da presença portuguesa, ou seja, aquilo que era a sua especificidade e a sua diferença.

Mas, pensamos, esta valorização – escrita, material e visual – daquilo que era “português” não erradicava o espaço que também existia para uma Goa “indiana”, uma Goa hindu, existente e resistente, no estado da Índia Portuguesa<sup>67</sup>. Neste período, já não era considerada uma ameaça e podia integrar configurações de conhecimento não religioso. Vejamos alguns exemplos: em 1889, no seu catálogo impresso, os Souza & Paul vendiam inúmeras fotografias de bailadeiras, como de templos hindus, identificados e espalhados pelo território goês, sobretudo aquele conquistado somente no século XVIII. Nas exposições que tiveram lugar em Goa, em 1860 e em 1890, e nas representações enviadas, em caixotes, para exposições europeias, existiam muitos objectos hindus, a tal cultura “indígena” que interessava preservar e estudar. As ruínas de igrejas católicas revelavam, em escavações arqueológicas, os restos de templos hindus que tinham sido destruídos séculos antes. Na metrópole do Estado Novo, a Goa católica também era compatível com uma Goa hindu e exótica, no Portugal dos Pequeninos ou na Exposição Colonial de 1934, onde Goa foi representada pela reprodução de um templo hindu, por bailadeiras e músicos hindus. Nas últimas décadas do século XIX e primeiras do XX, a produção histórica, arqueológica e linguística em Goa também inclui, assim, um interesse por uma Goa pré-portuguesa e por uma Goa que continuou a ser “Indiana”, durante o período de domínio colonial português.

Acabamos com uma fotografia de 1933, uma data de fronteira entre duas guerras, na década das exposições coloniais, em Paris a de 1931 ou a do Porto,

<sup>64</sup> O arquivo documental – onde se inclui uma vasta colecção fotográfica – de Silvia e de Mário Chicó encontra-se na Fundação Mário Soares: [http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e\\_760](http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e_760)

<sup>65</sup> Sobre arquitectura, ideias de património e preservação em Goa durante este período e anteriormente, ver os trabalhos de Alice Santiago Faria e Sidh Losa Mendiratta.

<sup>66</sup> Outro fenómeno relacionado com este é o da ida de estrangeiros a Goa subsidiados pelo SNI para escreverem sobre as colónias portuguesas para um público não português, em livros onde o texto se associava à fotografia. Ver, por exemplo, Emile Marini, *Goa, tal como a vi* (Lisboa: União Gráfica, 1956). O arquivo fotográfico de Emile Marini encontra-se disponível no arquivo do AHU, e disponível *on-line*.

<sup>67</sup> Comecei por explorar algumas destas ideias no Colóquio *Goa Hindu*, conferencia internacional organizada por Rosa Maria Perez em 2002, Convento da Arrábida, Fundação Oriente; desenvolvi-as no artigo: “The colonies on display: representations of the Portuguese *Estado da Índia* in exhibitions abroad”, *Estudos do Século XX*, n.º 3, Dezembro 2003, pp. 37-55. Sobre Goa Hindu ver também o livro de Robert S. Newman, *Of Umbrellas, goddesses & dreams. Essays on Goa culture and society* (Mapusa: Other India Press, 2001) e de Rosa Maria Perez, *O Tulsi e a Cruz. Antropologia e colonialismo em Goa* (Lisboa: Temas e Debates, 2012).

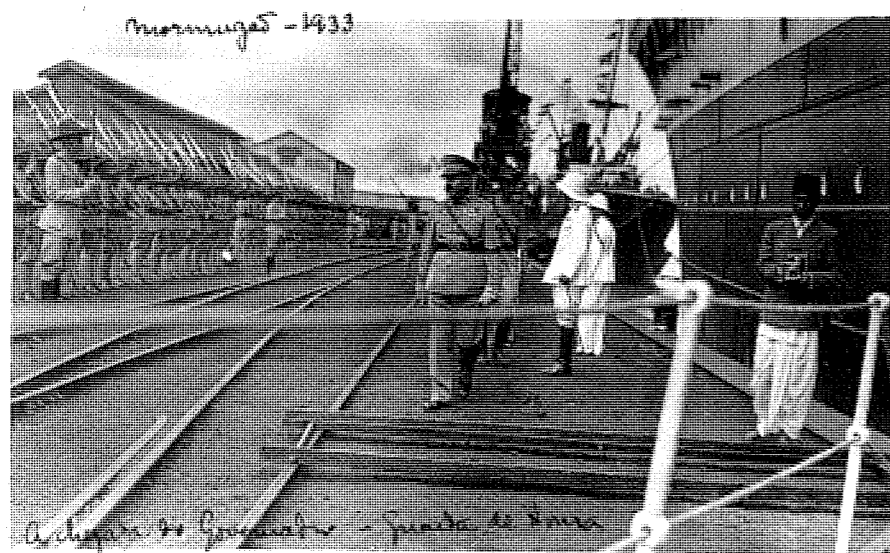


Figura 9. "Álbum de fotos referentes a aspectos da vida militar da Índia Portuguesa", 1932-1937, de Júlio Augusto de Ribeira, Tenente Coronel de Cavalaria, com o código de referência: PT/AHM/FE110/B5/MD/7, Fotografia n.º 35.

em 1934. Era um mundo ainda de vastos impérios coloniais, mas de complexidades e resistências mais latentes, onde se avizinhava a emancipação de uns e a perda de outros. A fotografia pertence ao Arquivo Histórico-Militar, arquivo institucional e público sediado em Lisboa, e está classificada sob o nome do militar português que, tendo vivido na Índia, trouxe consigo um conjunto de fotografias de Goa. Mais uma viagem de Goa para Lisboa, na altura, ainda metrópole colonial, hoje lugar geográfico onde existe uma multiplicidade de "arquivos coloniais", espaços diversos, mais ou menos públicos, ou completamente privados, onde se encontra a materialidade do império. Aquilo que podemos designar como cultura material e documental colonial, com a distância histórica do tempo e das emoções, tem outros nomes: são fotografias, cartas, papéis, desenhos, recortes de jornal, objectos, que estiveram ligados à vida de pessoas específicas, com histórias únicas.

Na Índia Britânica, a manutenção do império tornava-se cada vez mais desajustada das vontades nacionalistas indianas; na Índia Portuguesa, Craveiro Lopes, pai do futuro presidente português, era recebido no Porto de Mormugão (figura 9). De um lado da fotografia, as tropas em sentido, do outro lado, um enorme navio. No meio, além do governador a passar revista às tropas, está um fotógrafo indiano – muçulmano – a olhar para "nós", ou seja para o militar português que naquele momento assumira o papel de fotógrafo.

O fotógrafo indiano, com a sua máquina fotográfica nas mãos, uma Kodak de fole ou semelhante, não está concentrado no protagonista do evento, que também é o protagonista da fotografia. O único sem uniforme militar, e o único sem usar traje ocidental, como era hábito dos goeses católicos. Ele também está do outro lado da corda, do lado de lá da barreira onde só podem entrar aqueles que tiveram autorização, os protagonistas. Devia estar do lado de cá. Invisível, como todos os fotógrafos. Mas ali ocupa ambos os espaços. É observado, e fotografado, mas também observa. E, provavelmente, já fotografou ou vai fotografar. *The photographer looks back.*