

OBJETIFICAÇÃO DA MÚSICA CHOPE NO QUADRO DA “PRIMEIRA EXPOSIÇÃO COLONIAL PORTUGUESA” (PORTO, 1934)

Eduardo Adolfo Lichuge

Departamento de Artes, Escola de Comunicação e Artes, Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique / Departamento de Comunicação e Arte, Instituto de Etnomusicologia e de Estudos de Música e Dança, Universidade de Aveiro, Portugal

RESUMO

O processo de objetificação cultural é selectivo, pois, implica a recontextualização de determinados objectos culturais num outro contexto diferente daquele que os gerou, atribuindo-lhes novos sentidos e significados (Handler, 1984, p. 62). No quadro da Primeira Exposição Colonial Portuguesa (Porto, 1934), esta atitude estava relacionada com os discursos de invenção do “outro”, onde as relações entre as sociedades são regidas por certas hierarquias. Mudimbe (2013, pp. 15-16) designa por colonos, aqueles que estabelecem uma região e ditam as regras; os colonizadores, aqueles que exploram um território pelo domínio da maioria local, com uma tendência para organizar e transformar zonas não europeias em construções fundamentalmente europeias. Acrescentaria no fim desta hierarquia, os colonizados, ou seja, aqueles que obedecem. No contexto da exposição colonial do Porto (1934), a música chope foi recontextualizada em Portugal, sendo-lhe atribuídos novos sentidos e significados, tornando-se em símbolo de identidade nacional portuguesa. Portanto, a música chope, durante a exposição colonial do Porto, foi transformada em práticas de rendição e submissão das comunidades moçambicanas, e os seus sentidos e significados foram reduzidos em atos de representação folclórica através de modelos performativos ocidentais e da imposição dos respectivos modelos estéticos e morais, incluindo uma comunicação vertical de cima para baixo.

PALAVRAS-CHAVE

exposição; objectificação; música chope; recontextualização; Estado Novo

OBJECTIFICATION OF THE CHOPI MUSIC IN THE “FIRST PORTUGUESE COLONIAL EXHIBITION” (PORTO, 1934)

ABSTRACT

The cultural objectification process is selective, as it implies the recontextualization of certain cultural objects in a different context than the one that generated them, attributing them new significance and meanings (Handler, 1984, p. 62). During the First Portuguese Colonial Exhibition (Porto, 1934), this attitude was related to the discourse of invention of the “other”, where the relations between societies are governed by certain hierarchies. Mudimbe (2013, pp. 15-16) designates them as settlers, those who establish a region and dictate the rules; the colonizers, those who explore a territory under the control of the local majority, with a tendency to organize and transform non-European zones into fundamentally European constructions. At the end of this hierarchy, I would add the colonized, that is, those who obey. In the context of the colonial exhibition in Porto (1934), the Chopi music was recontextualized, and new meanings and significance were attributed, becoming a symbol of Portuguese national identity. Therefore, the Chopi music during the colonial exhibition of Porto was transformed into practices of surrender and submission of Mozambican communities, and its meanings and significance were reduced

in acts of folk representation through Western performance models and the imposition of the respective aesthetic and moral models, including vertical communication from top to bottom.

KEYWORDS

exhibition; objectification; Chopi music; recontextualization; *Estado Novo*

INTRODUÇÃO

A antropóloga Clara Carvalho, no seu trabalho “Ambiguous representation: power and mimesis in colonial Guinea” (2002), refere que o colonialismo, enquanto projeto de dominação foi concretizado através de vários meios de influência, que para além do domínio das populações locais, incluiu o controlo do trabalho, da produção, do tempo, da domesticidade, das práticas familiares, da intimidade do corpo e da alma. A autora avança, ainda, que esta heterogeneidade de práticas autoritárias rompeu em definitivo com as antigas estruturas socioculturais. De modo que a dominação europeia não pode ser entendida como uma opressão temporária das populações, mas sim como um processo irrevogável de transmutação, no qual, formas de vida foram destruídas para surgirem outras no seu lugar, uma história de mudanças sem precedentes e altamente perversa (Carvalho, 2002, p. 93).

Neste artigo propomos analisar o processo de objetificação cultural (Handler, 1984), da música chope no contexto da exposição colonial do Porto. De acordo com Medeiros, a exposição foi realizada entre os dias 15 de junho a fins de setembro de 1934, no espaço do Palácio das Colónias na cidade do Porto, que no verão desse mesmo ano recebeu o nome de Palácio de Cristal (Medeiros, 2003, p. 155). Considerado como o dia da “Apotese do Império”, o dia da abertura da exposição colonial também foi classificado pela imprensa local, como o dia que marca a existência do Império Colonial Português pelo artigo 132º da nova constituição política da República Portuguesa que declarava o seguinte:

1º Que o império colonial português é solidário nas suas partes componentes; 2º Que a solidariedade do império colonial abrange a obrigação de contribuir de forma adequada para que sejam assegurados os fins de cada um dos seus membros e a integridade e defesa da nação; 3º Que o Estado não alienará qualquer parte dos seus territórios coloniais, sem prejuízo de rectificação das suas fronteiras sem apreciação do congresso. (Decreto-Lei nº 22:465)

O evento foi tutelado pelo Ministério das Colónias, com o envolvimento da Agência Geral das Colónias, que tinha como diretor técnico Henrique Galvão e João Mimoso Moreira como chefe da divisão de propaganda e publicidade. O objectivo deste evento era:

documentar, ela e no momento próprio, o enorme esforço colonial dos portugueses. Vai ensinar a todos o que valem as nossas colónias, o que nelas

se tem feito e as suas possibilidades para um futuro de prosperidade, a altura da nossa qualidade de terceira potência colonial, (...). O nosso império colonial é formado por várias colónias dispersas p’lo mundo fora, algumas medem várias vezes a superfície do continente, uma delas é maior que a Espanha e a França reunidas. E dizem que somos uma nação pequena. (A Exposição Colonial do Porto, 1934, p. 1)

Para além de expor as colónias, a exposição colonial fixou novos modos de representação das províncias metropolitanas e das suas classes populares (Medeiros, 2003, p. 156). A popularidade desta iniciativa do Estado Novo (1933-1974) pode ser medida pelo número de pessoas que visitaram a exposição, mais de meio milhão, e pela simulação de aldeias indígenas (palhotas características divididas em bairros), construídas no interior dos jardins do Palácio de Cristal e os 324 ocupantes recrutados em Macau, Goa, Timor, Moçambique, Angola e Guiné (Carvalho, 2012, p. 5). A música e outras práticas performativas estavam inclusas neste cenário fictício da África (Carvalho, 2002, p. 221).

METODOLOGIA

A estratégia metodológica assentou na análise de fundos de correspondência do Arquivo António Oliveira Salazar (AOS); do Ministério do Interior (MI); Henrique Galvão (HG), assim como as correspondências do Ministério do Ultramar. Para além disso, focalizei a análise nos fundos documentais das Bibliotecas Municipais do Porto, o Boletim Geral das Colónias, que foi publicado em mais de 45 volumes desde 1925 a 1969, e finalmente, na bibliografia do campo da Antropologia (Cabecinhas & Cunha, 2003; Carvalho, 2002, 2012; Medeiros, 2003); História (Blanchard, Bancel, Boëtsch, Deroo, Lemaire, 2008); Etnomusicologia (Pestana, 2012) e na plataforma digital Memórias de África e do Oriente.

Do ponto de vista teórico, parto do pressuposto sugerido por Richard Handler (1984), segundo o qual a objetificação cultural é seletiva, porque implica a retirada de determinados objectos culturais de um conjunto de vários outros do seu contexto gerador – descontextualizando-os – para serem recontextualizados noutra lugar. É neste processo de recontextualização, que eles vão perder todo o simbolismo e significado que tinham no seu contexto de origem, para lhes serem atribuídos novos sentidos e significados, como signos de identidade nacional (Handler, 1984, p. 62).

A música chope está associada ao grupo linguístico chope que habita a província de Inhambane, nos distritos de Zavala, Inharrime, Homoine, Zandamela, e nalguns distritos do Norte da província de Gaza no Sul de Moçambique. A música chope em referência é o *ngodo*, um conjunto articulado de práticas que inclui a coreografia, a palavra cantada e a performance de um conjunto instrumental designado por *timbila*, e constituído por diversas *mbila* (singular de *timbila*), que são lamelofones de madeira complexos compostos por 16 a 18 lâminas. O *ngodo* é executado por cerca de 20 a 30 pessoas sendo a maioria instrumentistas associados à *mbila* (cerca de 10 a 15).



Figura 1: *Ngodo* chope na aldeia fictícia de Moçambique na exposição
Fonte: Boletim Geral das Colónias, 1934, p. 431

O primeiro registo escrito conhecido em Moçambique referente à prática do *ngodo* data do século XVI e é da autoria do padre André Fernandes, missionário da Companhia de Jesus. Já nesta altura o missionário escreve sobre a *mbila* com algum deslumbramento associando-a claramente à música, a partir, evidentemente, do seu próprio entendimento sobre o assunto:

é esta gente muito dada aos prazeres de *cantar e tanger seus instrumentos* sam cabaças liadas com cordas e um páu feito em arco algumas grandes e outras pequenas e nas bocas a qual com uma casca de mel silvestre apegam os búzios para que tomem bem e teem suas contra fobordões (...). *Dam músicas* de noite ao rei e que lhe dá alguma cousa e os móres brados dam teem por melhores *músicos*. (Junod, 1939, p. 19)

O *ngodo*, embora traduzido por música pelos discursos coloniais, sempre mereceu a atenção especial dos observadores externos provavelmente devido à complexidade da sua performance e, sobretudo, dos seus instrumentos. Por essa razão terá sido também a prática escolhida pelo organizador da exposição colonial do Porto, Henrique Galvão, para representar Moçambique. É sobre este processo e as consequências que resultaram da escolha do *ngodo* como “objeto” expositivo com intuítos propagandísticos que incide este artigo.

O CONTEXTO POLÍTICO E O SIGNIFICADO DA EXPOSIÇÃO COLONIAL DO PORTO DE 1934

A realização da exposição foi feita num contexto em que Portugal estava a remodelar a administração colonial, que incluía reposicionar-se perante os territórios onde se tinham fixado, e tomando em conta o contexto internacional da época. A marca visível da remodelação administrativa colonial está bem plasmada no discurso político imperialista do Estado Novo, nas bases orgânicas da administração colonial de 1926 em que se expressa a necessidade de remodelar a administração colonial. Nesta fase é utilizada

pela primeira vez a expressão “império colonial”, mostrando assim a relevância estratégica que esta expressão começava a assumir. No dia 23 de outubro é aprovado o estatuto político, civil e criminal dos indígenas pelo Decreto nº 12533 e mais tarde é aprovado o Decreto nº 28570 de 8 de julho de 1930 (Rosas & Brandão, 1996, citados em Cabecinhas & Cunha, 2003, p. 10). Em 1933 o Decreto foi constitucionalizado na forma de Ato Colonial, reafirmando desta maneira o desejo de revalorizar as colónias nos seguintes termos: “é da essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas que neles se compreendam” (art. 2º do Acto Colonial, 1933)¹.

Para o antropólogo Luís Cunha, interessa destacar dois pontos:

para o Estado Novo a Exposição Colonial do Porto (1934) e a Exposição do Mundo Português em Lisboa (1940) incorporavam dois objectivos fundamentais: (i) o discurso de exaltação do império e (ii) a sua lição pedagógica necessária ao povo português. Cunha, afirma que através da exposição procurou-se cativar interesses e vocações, mas sobretudo demonstrar a verdadeira dimensão e vocação do país. A exposição da “vastidão geográfica” da nação permitiria negar a sua “pequenez europeia”, evidenciando “o valor da alma missionária e civilizadora portuguesa”. (Cunha, 2001, p. 95)

Através das suas colónias, Portugal pretendia criar uma ilusão geográfica para convencer os portugueses e a comunidade internacional sobre a vastidão do seu espaço colonial imperial e dar “uma lição de colonialismo ao povo português, para convencer os mais renitentes com bastante originalidade de processos, para ensinar os menos letrados e os próprios analfabetos” (Galvão, 1934, p. 6). Era uma ideia que resultava também da presença de Portugal noutras exposições na Europa, e por isso secundada por João Mimoso Moreira do seguinte modo:

de há muito que no estrangeiro se reconhece (e se explora) este processo de propaganda que em Portugal não tem sido encarado devidamente, embora, ele seja mais acessível a todas as camadas sociais, e com repercussão fácil de admitir num país onde a maior parte da população não lê jornais nem revistas, não visita museus nem assiste a conferências. (Exposição Colonial Portuguesa, 1934, pp. 17-19)

A escolha do local para realizar o evento deveu-se aos seus “aspectos de regionalismo muito fortes e impressionantes” (Moreira, 1934, p. 77), ou seja, o Palácio das Colónias oferecia as condições necessárias que, na ótica dos organizadores, permitiam simular as aldeias africanas e o seu ambiente rural pretendido. A montagem no recinto da exposição de casas “típicas” das colónias, pequenas aldeias “indígenas” e as características palhotas divididas em bairros e os 324 ocupantes recrutados em Macau, Goa, Timor, Moçambique, Angola e Guiné, enquadravam-se perfeitamente no cenário que o

¹ Retirado de https://www.parlamento.pt/Parlamento/Documents/acto_colonial.pdf

Palácio das Colónias oferecia (Carvalho, 2012, p. 5). O escritor moçambicano Francisco Noa, inspirado nas propostas de Fernando Rosas, refere que, do ponto de vista político, a exposição colonial do Porto foi claramente um evento de propaganda por parte do Estado Novo e apresenta-nos quatro fundamentos da ideologia colonial neste período:

o primeiro, tem que ver com a missão histórica de colonizar, civilizar e evangelizar; segundo, a superioridade do homem branco face ao homem “indígena” ou ao “preto” e que decorria muito do “darwinismo social”; terceiro, o direito histórico à ocupação e manutenção do império face à conspiração permanente das grandes potências da época e em quarto lugar, defender as colónias como se da própria independência nacional se tratasse. (Rosas, 1995, citado em Noa, 2002, p. 63)

Para o Estado Novo, a realização deste evento significou o ressurgimento do Portugal Ultramarino, reiterando a ideia segundo a qual a vida da nação lusitana estava assente no império. O geógrafo Heriberto Cairo, avança que a representação cartográfica do território constituiu uma ferramenta poderosa no processo de construção da identidade nacional, uma vez que os mapas evidenciavam a extensão do território, ou quando menciona que “o império é a nação, portanto Portugal se estende do Minho a Timor” (Cairo, 2006, pp. 367). O autor diz ainda que “com esta política, Portugal advogava uma ideia paradoxal relativa ao desaparecimento das colónias, ao declarar que no império português não existem colónias – existem apenas províncias do país unitário, ligadas pelo mar” (pp. 374-375).



Figura 2: Mapa do império colonial português com o qual o Estado Novo procurava mostrar que Portugal não era país pequeno. Mapa concebido por Henrique Galvão

Créditos: Serra, 2020

De modo que, ao trazer os povos africanos das colónias para a exposição colonial, o Estado Novo pretendia:

ensinar a todos, o que valem as nossas colónias, o que nelas se tem feito e as suas possibilidades para um futuro de prosperidade à altura da nossa qualidade de terceira potência colonial. O nosso império colonial é

formado por várias colónias dispersas pelo mundo fora, algumas medem várias vezes a superfície do continente do País e uma delas é maior que Espanha e a França reunidas, e dizem que somos uma nação pequena. (Exposição Colonial Portuguesa, 1934, p. 1)

A representação do continente africano durante o século XIX coincidiu, de algum modo, com o início da sua colonização ativa e com a proliferação da imagem fotográfica. O colonialismo, utilizando a dominação física violenta e simbólica, onde o texto e a imagem desempenharam um papel importante, vai contribuir para o estabelecimento de uma identidade imperial dentro do imaginário do cidadão europeu metropolitano (Carvalho, 2002, p. 3). Estas imagens circularam na imprensa ou em cartões postais desde 1888 nas principais metrópoles europeias, procurando veicular o seu novo estatuto de membros de um “império” colonial, assim como atrair potenciais profissionais para o projeto colonial. Foi neste contexto que as imagens fotográficas criaram e reproduziram estereótipos de diferenciação social, reforçados pela ideologia colonial em vigor (Carvalho, 2012, p. 2), e que no caso português, foram produzidos postais, mas também selos e outro tipo de caricaturas onde é explorada a imagem do indivíduo africano, tal como atestam as imagens que se seguem.



Figura 3: Colecção de selos produzidos no âmbito da Exposição Colonial do Porto (1934), com efigie da mulher africana na exposição

Fonte: <https://www.filatelicasaogabriel.com.br/peca.asp?ID=4110802>

Neste sentido, os organizadores da exposição, tiraram a vantagem dos *human zoos* a que se referem (Blanchard et al., 2008, p. 1), com o *slogan* “ver para crer”, pois para os organizadores da exposição foi possível que os visitantes experimentassem em tempo real, o meio ambiente natural fictício africano, e rapidamente captar o interesse das pessoas, pois a imagem expressa na iconografia produzida no contexto da exposição colonial, facilitava desse modo, aos mais iletrados da sociedade metropolitana colonial, perceber a mensagem da imagem fotográfica no quadro das lógicas de pensamento e representação do “outro” (Carvalho, 2012, p. 3). Os pronunciamentos do ministro das colónias de Portugal, Armindo Monteiro, ao jornal *O Comércio do Porto* são bem elucidativos a este respeito:

o Palácio das colónias, que é um milagre de realização e organização, teve o sublime condão de transportar o nosso sublime império colonial para Portugal, para esta cidade; os portugueses não tinham possibilidades, não podiam ir as colónias, não podiam ver a continuação gloriosa além-mar da sua pátria (...). Farão em minutos, em horas a grande viagem às nossas colónias, tornando realidade um sonho magnífico que vem do berço, do passado. (A exposição colonial do Porto, 1934, p. 1)

A PRESENÇA DE MOÇAMBIQUE NA EXPOSIÇÃO COLONIAL DO PORTO

O anúncio da presença da representação de Moçambique na Exposição Colonial Portuguesa, tinha sido feito através de um telegrama enviado às autoridades portuguesas pelo governador-geral de Moçambique, a partir da então cidade de Lourenço Marques, atual Maputo, a capital de Moçambique (Exposição Colonial Portuguesa, 1934, p. 6). Foi um anúncio caracterizado por alguma contradição relativamente ao número de pessoas que fazia parte da comitiva moçambicana, protagonizada pelo *LM Guardian* e *O Comércio do Porto*. O *LM Guardian*, indicava a data de chegada da representação moçambicana como sendo o dia 18 de maio, enquanto que *O Comércio do Porto* indicava a data de 19 de abril. O próprio jornal *O Comércio do Porto* de 25 de maio de 1934 (Embarque da companhia indígena para o Porto, 1934), na sua página dois, volta a contradizer-se relativamente ao número de indivíduos que compunham a tropa “negra”. O primeiro mencionou que eram 100 praças, enquanto que um outro artigo do mesmo jornal indicava que a tropa “negra” era composta por 64 homens.

Em termos de constituição da representação de Moçambique na exposição colonial Portuguesa, interessa referir que era constituída por um corpo militar, a 5.^a Companhia Indígena de Infantaria de Moçambique, que tinha recebido instrução militar, de ginástica e de jogos desportivos, e um corpo civil constituído por 15 homens, 10 mulheres e 13 crianças (Na exposição colonial: Moçambique e Índia já tem representação, 1934, p. 1; Boletim Geral das Colónias, 1934, p. 263). O corpo civil estava dividido em cinco famílias de “landins”, cinco de *chopes* e cinco indígenas de raça complementar do grupo de marimbas (Exposição Colonial Portuguesa, 1934, p. 7).



*Na parada de metralhadoras n.º 3 (Porto)
A Companhia Indígena de Lourenço em continência à Bandeira*

Figura 4: Companhia de soldados africanos numa parada militar na cidade do Porto

Fonte: Boletim Geral das Colónias, 1934, p. 489

A Companhia de Moçambique também esteve presente no evento da cidade do Porto, através de um pavilhão/exposição que continha elementos da presença portuguesa no território, fortalezas (São Sebastião na Ilha de Moçambique e Sofala), um itinerário dos locais onde se deram os combates durante as chamadas campanhas de pacificação em África, nomes dos oficiais militares portugueses que tomaram parte nas diversas ações militares e cartas que representam a ocupação do território (Boletim Geral das Colónias, 1934, pp. 100-101).



Fachada do Pavilhão (parte central)

Figura 5: Dois guardas guarnecendo a entrada do Pavilhão da Companhia de Moçambique, na Exposição Colonial do Porto

Fonte: Boletim Geral das Colónias, 1934, p. 112

O pavilhão da Companhia de Moçambique era guarnecido por soldados indígenas. Na secção sobre a “arte indígena” estavam expostas estatuetas e instrumentos musicais, uma secção etnográfica constituída por uma descrição sobre o modo de vida das populações moçambicanas, e ainda quatro bustos do que seriam, no entender dos

autores da exposição, os moçambicanos “originais”. Do grupo de moçambicanos trazidos para o evento, as fontes consultadas fazem referência a um artífice, um ourives, um tecelão e um torneiro e respetivo ajudante, assim como um grupo de tocadores de *mbila* que tocou com as suas marimbas o hino nacional português, interpretado em tom guerreiro (Boletim Geral das Colónias, 1934, pp. 100-101).



Moçambique — Aspecto da “aldeia” indígena

Figura 6: Palhotas construídas no recinto da Exposição Colonial do Porto, representando a aldeia de Moçambique e seus habitantes que se podem ver no fundo da fotografia

Fonte: Boletim Geral das Colónias, 1934, p. 423

DE QUE MODO O DISCURSO EXPOSITIVO OBJETIFICOU A MÚSICA CHOPE

A objetificação da música chope, pelo discurso expositivo, foi claramente demarcada pelos binómios colonizador *versus* colonizado, o que nos remete para as lógicas abissais propostas por Boaventura de Sousa Santos (2007). A utilização de terminologia descritiva ou redutora do sujeito colonizado, como, por exemplo, “nativo”, “negro”, “indígena”, “preto”, ou designações como festivais “gentílicos”, em referência às práticas musicais chope, acentuaram o processo de “outremização” do sujeito colonizado no contexto da exposição colonial.

Encontramos ainda, práticas de objetificação a nível do universo reflexivo e conceitual do processo de construção da superioridade de uma nação em relação a outra, através da invenção do “outro”, o inferior. Ora, este processo, ocorre em simultâneo com a anulação da sua voz, tornando-o num objeto, que é ressignificado, quer do ponto de vista cultural quer simbólico (Paradiso & Bonnici, 2013, p. 17). Nesta lógica, a música chope deixou de cumprir a sua tarefa principal, ou seja, a celebração da vida e da tradição cultural chope. A função sociocultural simbólica e identitária da música chope, foi substituída pela ideologia imperial do Estado Novo, ou seja, ela passou a ser a “imagem” visual do discurso imperial colonial para persuadir os portugueses da metrópole a embarcarem no projeto colonial do Estado português, celebrando assim a raça lusitana e a grandeza do império.

Soldados que resistiram à dominação colonial portuguesa foram, no contexto da exposição, transformados em signos de identidade portuguesa. Inimigos de ontem, as chefaturas moçambicanas renderam-se ao poder colonial, as suas lanças celebram uma portugalidade ambígua, apenas válida para os propósitos de subjugação das populações moçambicanas, integradas num processo de objetificação cultural, que em todas as vertentes se mostrou perversa.

A 5.^a Companhia Indígena de Infantaria de Moçambique, executou, em forma coral e instrumental, quatro canções portuguesas nas línguas moçambicanas intituladas “Sia joina” (Tormentos); “Ingue ya ngonhama”, (O leão); “Khongotani ku yehova”, (Rogai a Deus); “Massotchwa ya Moçambique”, (Soldados de Moçambique); “Hina hi ma africano”, (Nós somos africanos). Interpretou ainda, na sua versão coral, outras três canções portuguesas a quatro vozes: “A Portuguesa”, “Maria da Fonte” e “Romeiros que passam” (Noticias de Moçambique: companhia indígena, 1934, p. 2). As canções, “Tormentos” e “Rogai a Deus”, estão associadas à religião católica, o que evidencia a necessidade de cristianizar os africanos, e dessa forma civilizá-los pela fé. As canções transcritas a seguir foram arrançadas pelo maestro Tomás Júnior, e é notável na letra a submissão das populações moçambicanas ao sistema colonial, ao assumir naquele contexto expositivo e de forma simbólica a identidade portuguesa:

Nós somos africanos
Nós somos filhos de Portugal
Saudemos Portugal
Cantemos alegremente
Nós somos filhos de Portugal. (Júnior, 1934)

Na segunda canção aqui transcrita, intitulada “Ngonyama” (Leão), nome que em termos de resistência à ocupação estava associado ao imperador de Giza conhecido também pelo nome de Leão de Giza, mostra, agora, a sua submissão ao antigo adversário:

Vos vêdes os soldados
Soldados do Governo, vem de Moçambique
General Carmona, Presidente da República. (Júnior, 1934)

Como já indicamos, a objetificação das populações africanas e as suas práticas socioculturais, no contexto colonial, foram feitas também com recurso a terminologias e descrições redutoras. O maestro português José Belo Marques, expressa de forma clara essa atitude descritiva e redutora, mostrando o modo como o olhar e o ouvido do colonizador recusaram efectivamente o direito à diferença das práticas culturais desempenhadas pelas populações moçambicanas:

esta raça é duma psicologia muito estranha e por vezes dum sentir diferente tão diverso do europeu, que escapa ao mais experimentado observador (...). O negro tem uma forma absolutamente diversa de exprimir alegria e a

tristeza (...), ou seja, numa canção, numa frase ou num gesto, tudo nêlé é vago e incompreensível como a noite. (Marques, 1943, pp. 18-19)

Neste trecho, o maestro assume a universalidade do conceito de música cunhado na Europa, negando assim, a existência de outras músicas, formas de a sentir, compor, escutar e, porque não, de dançar. Portanto, o maestro Belo Marques, parte do princípio hegemónico segundo o qual a música é una e universal quando na verdade ela revela um carácter eminentemente "instável", quando aplicada a contextos não europeus (África, Ásia, América Latina). Tal como ilustra a fotografia, a música chope e os seus protagonistas fazem parte da narrativa imperial, associada à construção de um cenário exótico encenado pelas aldeias indígenas construídas no recinto da exposição colonial, assim como os seus instrumentos exóticos e a música, que foram exibidas perante o colonizador com práticas musicais com repertórios ocidentais (Pestana, 2012, p. 9).

Os festivais "gentílicos", realizados em auditórios da cidade do Porto, conferiram um ar civilizado ao aspeto "exótico" dos tocadores em palco, inserindo na música chope estéticas e outros cânones ocidentais. Por um lado, renomeou e recortou um conjunto de práticas performativas indissociáveis, e excluiu no processo de seleção dos repertórios, performances supostamente desenquadradas do cânone moral e estético musical ocidental. É evidente que durante a Exposição Colonial Portuguesa, a performance destes grupos, não passava de um efeito cosmético utilizado pelo Estado Novo para realizar as suas ações de propaganda, como atesta uma passagem da crónica do diretor técnico da exposição, Henrique Galvão, ao escrever o seguinte:

a Exposição em si, na sua forma, na sua côr, no seu cenário tem um interesse secundário, o seu real valor, valerá apenas pela projeção que tiver nas almas portuguesas, pela extensão que alcançarem os seus objetivos realizados de propaganda e de ensinamento acerca das causas coloniais e pelos subsídios que der para a formação em Portugal de um sentido da nossa grandeza de povo imperial. (Galvão, 1934, p. 27)

Do mesmo modo, os comentários de um antigo capitão da cavalaria e governador de Inhambane, de nome Carlos Selvagem, sobre a 5ª Companhia Indígena de Infantaria de Moçambique, são elucidativos sobre o modo como a participação das populações moçambicanas na exposição colonial do Porto evidenciou atos de rendição a que se submeteram os antigos guerreiros do rei de Gaza, também conhecido pelo nome de Leão de Gaza, Gungunhana, mas que no contexto da exposição, tornaram-se apenas parte da ilustração dos propósitos propagandísticos do Estado Novo:

foi com esta raça de homens que os portugueses se defrontaram e combateram nos sertões de Inhambane, de Lourenço Marques, de Gaza, em Marracuene, em Coolela, em Macontene (...). Vencidos, de armas na mão, aceitaram a lei do vencedor e continuaram a bater-se, hoje como ontem, sob outra disciplina, outros chefes e outra bandeira, com a mesma bravura, a mesma viril lealdade, o mesmo lendário heroísmo. (Exposição Colonial Portuguesa, 1934, p. 15)

Estudioso do povo chope, Amândio Dide Munguambe, na sua obra intitulada *A música chope* (2000), apresenta-nos uma citação que ilustra o carácter silenciador e reductor de todo o processo objetificativo que decorreu no contexto da Exposição Colonial, expresso num trecho da canção do compositor *chope* Katini, em que este aborda o fato de ter ido para Lisboa tocar *mbila* na companhia de seu conterrâneo em 1940 sem ter tido a oportunidade de se despedir de Zavala, a sua localidade de origem em Moçambique. Segundo o autor, no referido trecho Katini diz que “em Lisboa teremos muito sofrimento. Fizeram-nos dançar timbila no meio do mar, enquanto íamos” (Munguambe, 2000, pp. 96-97).



Figura 8: Famílias moçambicanas a bordo do navio Angola, prestes e desembarcarem em Lisboa para participarem na Exposição do Mundo Português em Lisboa, 1940 com as suas mbila

Fonte: Arquivo de Fotografia de Lisboa

Nesta viagem, os tocadores de *mbila* tinham sido levados para Lisboa onde permaneceram entre junho e finais de setembro de 1940, para apresentar aos portugueses a música e as danças do povo chope no âmbito da “Exposição do Mundo Português”. Durante este período, um dos tocadores viria a falecer e foi sepultado em Lisboa, vítima de pneumonia. Portanto, no quadro das relações colonizador e colonizado, o processo de seleção não confere espaços de diálogo com o sujeito colonizado, pois é o colonizador quem decide quais as práticas que importa selecionar tendo em conta os seus objetivos. Foi neste contexto que por via de um discurso reductor a música chope foi descontextualizada das suas origens em Moçambique e recontextualizada em Portugal, com novos sentidos e significados, diferentes daqueles que sempre se bateu na sua comunidade em Zavala, Inharrime, ou outro lugar de pertença da comunidade chope, em Moçambique.

Diz Carvalho (2012), que do ponto de vista das relações de género no contexto da exposição colonial, interessa perceber como é que a representação da mulher africana foi explorada pelo discurso fotográfico, pelos Arquivos Coloniais na Guiné Portuguesa, em especial os Arquivos Fotográficos do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa da Guiné-Bissau e o Arquivo Fotográfico de Domingos Alvão. A realização de um concurso de beleza para eleger a “rainha das colónias”, com um total de 19 “pretendentes”, foi um “laboratório” no qual a exploração do corpo da mulher africana exacerbou a sua

condição de subalternidade. Sujeitas ao silêncio, passando pela *redcarpet* envergonhadas, algumas das concorrentes apresentavam um semblante aborrecido para aquele espetáculo. As fotos de Alvão denotam uma dose de artificialidade, se tomarmos em conta a forma como as poses estão dispostas, nota-se de forma clara o objetivo de explorar determinadas perspectivas dos fotógrafos numa comunicação vertical (Carvalho, 2012, p. 4). As imagens da eleita na referida eleição circularam Portugal inteiro com o nome de “Vénus Negra”, também conhecida por Rosinha.



Figuras 8: Rosinha, a mulher da Guiné, eleita “candidata” a “Rainha das Colónias”, e a perversidade na exploração do corpo da mulher e da sua intimidade

Fonte: Séren, 2001, pp. 86-100



Figura 9: A mulher está em vestes de uma “miss exposição”, inserida na alegoria do discurso de subalternização

Fonte: Séren, 2001, pp. 86-100

REFLEXÃO À LUZ DOS CONCEITOS OPERATIVOS

À luz dos conceitos operativos arrolados ao longo do texto, importa perceber o que é que uma exposição representa e como ela o faz. Neste sentido, é de referir que a objetificação cultural mencionada no presente estudo, assentou as suas bases no sistema colonial, materializado através de vários mecanismos de influência. Desses mecanismos, contam-se para além do domínio de populações locais, o controlo do trabalho e da produção, do tempo, da domesticidade e das práticas familiares, da intimidade e do corpo. Esta atitude converge na ideia do pensamento abissal, caracterizada pela impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha (Santos, 2007, p. 4), que é definida a partir do

fenómeno colonial e das relações de classe social que se estabeleceram e demarcaram. O que Moraña, Dussel e Jáuregui (2008, p. 2) classificam de “violência omnipresente” da realidade colonial. Carvalho reforça este posicionamento referindo que:

a representação iconográfica ajudou a criar e a reproduzir estereótipos e a diferenciação social, reforçados pela ideologia colonial. Este procedimento, exacerbou as diferenças físicas e do corpo dos indivíduos representados nas iconografias com as suas vestes ou outro tipo de ornamentações que lhes eram peculiares. Estes indivíduos representados através de imagens fotográficas eram considerados inferiores em todos os sentidos, tanto moralmente assim como materialmente. (Carvalho, 2002, p. 95)

Articulando questões como identidade, ideologia, nação, império, representação e a forma como o colonialismo (ponto de interseção entre os conceitos listados), moldou as relações de poder entre as sociedades europeias e não-europeias, as exposições coloniais, e em particular a exposição colonial do Porto, desempenharam (Karp, 1991) um papel importante enquanto fórum de construção do discurso sobre o “outro”. Eventos que se constituíram como instrumentos de dominação através dos quais os principais poderes europeus sustentaram as suas políticas coloniais, expondo objetos e seres humanos considerados diferentes, e recriando ambientes naturais fictícios e considerados exóticos (Blanchard et al., 2008, pp. 8-9).

Julgamos ser este um dos principais aspetos que marcam as exposições e os museus, como instituições onde a construção imagética das culturas não europeias é fabricada. Este procedimento foi demonstrado ao longo do presente texto. O conceito de exposição, enquanto conceito operativo relevante no presente estudo, encerra em si os propósitos da ação expositiva expressa pela forma como por natureza ela é veiculadora de ideologias, nacionalismos, assim como pela capacidade de produzir imagéticas sobre culturas adversas àquelas dos organizadores das exposições e o que também pretendem que seja exibido mediante os seus objetivos.

A exposição colonial do Porto e a lógica que envolveu a sua produção visou, em nosso entender, um objetivo político mais do que económico, a avaliar pela sua carga ideológica. Queremos com isto dizer que, o Estado Novo, utilizando a capacidade manipuladora das exposições, selecionou os elementos que sob ponto de vista ideológico poderiam garantir o alcance dos seus objetivos políticos, difundir a ideologia imperialista do Estado Novo junto da sociedade portuguesa, exibindo todos os elementos que os seus produtores julgaram relevantes para garantir o seu sucesso, nomeadamente, a recriação noutra local do ambiente natural de África e dos seus habitantes.

O segundo aspeto é que Portugal, através da exposição, pretendeu construir a ideia imaginada de uma nação extensa e cativar os portugueses em relação às colónias. O terceiro aspeto é que os organizadores da exposição parecem ter conseguido utilizar a exposição a seu favor (a julgar pelo número de visitantes, mais de meio milhão de pessoas), mostrando aos portugueses e à comunidade internacional a sua capacidade para realizar um evento de tamanha envergadura, objetificando a música chope e desse

modo, revelando a sua superioridade através da subalternização das populações moçambicanas. O evento realizado no Porto explorou a verdade que lhe interessava mostrar à sociedade portuguesa, na lógica apresentada por Karp e Levine (1991, p. 1), e que é expressa também nas ideias de Handler (1984, p. 64). Fazendo uma análise hierárquica do processo de objetificação, diríamos que as exposições se constituíram em campo de produção do discurso sobre o “outro”, ou seja, com base no princípio da diferença e semelhança, produz a imagem do “outro”, pensado ou idealizado como diferente. É a partir deste pensamento que se produz o exótico, provavelmente a estratégia primeira no processo de construção do “outro” (Karp, 1991, p. 375).

Para além de serem concebidas para conferir o máximo de autenticidade ao conteúdo da exposição, são movidas por motivações políticas, constituindo-se assim locais onde o aparato de poder é demonstrado. Neste sentido, desempenham um papel histórico como instrumento de articulação da identidade nacional, de poder e de educação da sociedade (Karp, 1991, p. 11). Karp (1991) sugere que ao colocar os outros sujeitos culturais em causa, a exposição revela quem somos, e provavelmente, o mais importante, é que ela revela também quem não somos. Conclui indicando que as exposições são locais onde se descortina a nossa imagem e a imagem do outro.

Em linhas gerais, à luz dos conceitos operativos e no quadro da exposição colonial do Porto, a música chope representou um conjunto de aspetos, a saber: a ideologia nacionalista e imperialista de Portugal foram utilizadas como prova de que Portugal era um país capaz de possuir e gerir colónias, civilizar e evangelizar os povos que tinha sob sua tutela. Os objetos das exposições são exibidos para contar a história do imperialismo europeu e da apropriação colonial e, por conseguinte, o seu estatuto de troféu da conquista imperial (Karp, 1991, p. 16).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A objetificação cultural da música chope pelo discurso da exposição colonial do Porto (1934) fundou-se na lógica do pensamento abissal, construindo assim a superioridade da nação; na hierarquização das sociedades colonizadas e no exacerbar da alteridade e sobreposição da ideologia do regime sobre a música chope. A consequência imediata dessa ação foi que ela tornou-se em objecto de estudo no quadro do processo de invenção do selvagem. Para além disso, constata-se que a objetificação da música chope foi feita através da descontextualização do seu local de origem em Moçambique e levada para Portugal. Os músicos e a sua música, foram recontextualizados no espaço-tempo, simbolicamente, e no significado, ao representar a ideologia imperial do Estado Novo e a sua agenda política.

Esta situação, dramatizou a autenticidade da música chope negando-lhe uma identidade cultural própria, atribuindo-lhe designações do tipo: “músicos negros, instrumentos exóticos, negro, nativo, landim, indígenas, ou ainda, batuques guerreiros” (Pestana, 2012, p. 7). Todas as canções executadas pelos tocadores de *mbila* foram feitas com base na notação musical europeia e dirigidas também por maestros e compositores

européus, demonstrando a superioridade portuguesa. A 5.^a Companhia Indígena de Moçambique executou canções portuguesas (“A Portuguesa”, “Maria da Fonte”) na língua portuguesa, e o grupo de tocadores de *mbila* executou na *mbila* o hino nacional português de acordo com as regras da notação musical ocidental. Eventualmente, a prática que se verifica na atualidade moçambicana de executar o hino nacional de Moçambique, na *mbila*, seja, um legado colonial. Outras canções cantadas em línguas moçambicanas do Sul de Moçambique, também foram arranjadas para caberem no cânone musical europeu. A *mbila* foi afinada de acordo com a afinação ocidental de modo que o hino nacional português pudesse ser executado, explorando mais um elemento considerado exótico, quando em condições normais o hino seria executado por uma banda militar à moda europeia.

No domínio político e ideológico do Estado português, a objectificação assentou, nas propostas apresentadas pelo Estado Novo, as quais segundo Medeiros, pretendiam trazer o conhecimento do império ao povo português, transformando esse propósito num “exercício autoritário de pedagogia imperial e nacionalista”, baseado em transfigurações alegóricas dos modos de vida das populações moçambicanas (Medeiros, 2003, p. 155).

O discurso expositivo, ao serviço dos interesses ideológicos do Estado Novo, transformou as práticas performativas moçambicanas em práticas de rendição e submissão, restringindo os seus significados sociais em atos de representação de folclore através da imposição de modelos performativos ocidentais (caso da banda de música da companhia indígena de Moçambique e Angola) bem como como da subalternização social, caracterizada pela imposição de uma estética e moral ocidentais e pela promoção da comunicação vertical, de cima para baixo, tal como referem Pestana (2012, p. 9) e Cabecinhas e Cunha (2003, p. 12). À música chope e aos tocadores foi-lhes recusado o direito à narração, ao diálogo, e imposta a unicidade de estéticas e modelos performativos ocidentais.

REFERÊNCIAS

- A exposição colonial do Porto (1934, 17 de julho). *O Comércio do Porto*. Retirado de <https://arquivo.cm-gaia.pt/units-of-description/documents/245879/?q=17+de+julho+de+1934>
- Acto Colonial, Decreto-Lei n.º 22:465, de 11 de Abril, República Portuguesa
- Blanchard, P., Bancel, N., Boëtsch, G., Deroo, E. & Lemaire, S. (2008). *Human zoos: science and spectacle in the age of colonial empires*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Boletim Geral das Colónias (1934). [Número especial dedicado à Iª Exposição Colonial Portuguesa], X(109). Portugal: Agência Geral das Colónias.
- Cabecinhas, R. & Cunha, L. (2003). Colonialismo, identidade nacional e representações do “negro”. *Estudos do Século XX*, 3, 157-184. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/1791>
- Cairo, H. (2006). Portugal is not a small country: maps and propaganda in the Salazar regime. *Geopolitics*, 11(3), 367-395. <https://doi.org/10.1080/14650040600767867>

- Carvalho, C. (2002). Ambiguous representations: power and mimesis in colonial Guinea. *Etnográfica*, VI(1), 93-111.
- Carvalho, C. (2012). *Race, gender in colonial image: representation of woman in the photo archives*. Department of Anthropology/ISCTE, Lisbon. Centre for Africa Studies/ISCTE, Lisbon. (Artigo não publicado).
- Cunha, L. (2001). *A nação nas malhas da sua identidade: Estado Novo e a construção da identidade nacional*. Porto: Afrontamento.
- Embarque da companhia indígena para o Porto (1934, 25 de maio). *O Comércio do Porto*. Retirado de <https://arquivo.cm-gaia.pt/units-of-description/documents/245826/?q=25+de+maio+de+1934>
- Exposição colonial do Porto (1934, 16 de junho). *O Comércio do Porto*. Retirado de <https://arquivo.cm-gaia.pt/units-of-description/documents/245848/?q=245848>
- Exposição Colonial Portuguesa. (1934). *O livro da Exposição* [1a. *Exposição Colonial Portuguesa, Porto, 1934*]. (s.l.): A Exposição.
- Galvão, H. (1934). *Álbum comemorativo da primeira exposição colonial portuguesa (1934)*. Porto: Litografia Nacional.
- Handler, R. (1984). On sociocultural discontinuity: nationalism and cultural objectification in Quebec. *Current Anthropology*, 25(1), 55-57. <https://doi.org/10.1086/203081>
- Karp, I. (1991). Other cultures in museum perspective. In I. Karp & S. D. Lavine (Eds.), *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display* (pp. 11-25). Londres: Smithsonian Institution Press.
- Karp, I. & Lavine, S. D. (1991). *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*. Londres: Smithsonian Institution Press.
- Júnior, T. (1934). *As aptidões musicais dos indígenas de Moçambique*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional.
- Junod, H. P. (1939). Os indígenas de Moçambique no séc. XVI e começo do séc. XVII, segundo os antigos documentos portugueses da época dos descobrimentos. *Documentário Trimestral*, (17), 5-35.
- Marques, J. B. (1943). *Estudos do folclore tsonga*. Lisboa: Ministério das colónias. Divisão de Publicações e Biblioteca.
- Medeiros, A. (2003). Primeira exposição colonial portuguesa (1934): representação etnográfica e cultura popular moderna. In S. El-Shawan Castelo Branco & J. F. Branco (Eds.), *Vozes do povo: a folclorização em Portugal* (pp.155-168) Oeiras: Etnográfica.
- Moraña, M., Dussel, E. & Jáuregui, C. (Eds.) (2008). *Coloniality at large: Latin America and the postcolonial debate*. Londres: Duke University Press.
- Moreira, M. J. (1934). A 1ª exposição colonial portuguesa: o grande certame do Porto. *Boletim Geral das Colónias*, X (103), 76-82.
- Mudimbe, V. (2013). *A invenção de África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Luanda: Edições Pedagogo.
- Mungambe, D. A. (2000). *A música chope*. Maputo: Promédia.
- Noa, F. (2002). *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho Editora.
- Na exposição colonial: Moçambique e Índia já tem representação (1934, 29 de maio). *O Comércio do Porto*.
- Notícias de Moçambique: companhia indígena (1934, 18 de abril). *O Comércio do Porto*.

- Paradiso, R. & Bonnici, T. (2013). Objetificação e outremização em "Is there nowhere else where we can meet?" de Nadine Gordimer. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, 35(1), 17-24. <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v35i1.12256>
- Pestana, M.R. (2012). *A música ou as duas faces de Jano: conhecimento, inquietação e crise em processos de controlo e subjugação do "outro"*. Universidade de Aveiro/INET-md. (Artigo não publicado).
- Santos, B. S. (2007). Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78, (3) 46. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004>
- Séren, M. do C. (2001). *A porta do meio: a Exposição Colonial de 1934: fotografias da casa Alvão*. Porto: Centro Português de Fotografia.
- Serra, F. (2020, 21 de setembro). Visões do império, a 1ª exposição colonial portuguesa de 1934 e alguns dos seus álbuns [Post em blogue]. Retirado de <https://www.buala.org/pt/a-ler/visoes-do-imperio-a-1-exposicao-colonial-portuguesa-de-1934-e-alguns-dos-seus-albuns>

NOTA BIOGRÁFICA

Eduardo Adolfo Lichuge é doutorado em Etnomusicologia pela Universidade de Aveiro (Portugal), atualmente exerce a função de diretor adjunto para a Investigação e Extensão na Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, coordena a plataforma ECArte-Comunicação, Arte e Sociedade da Escola de Comunicação e Artes-UEM. Desenvolve investigação no campo da Etnomusicologia, fontes históricas sobre a música em Moçambique, Estudos em Música popular. É investigador afiliado ao Instituto de Etnomusicologia e Estudos de Música e Dança da Universidade de Aveiro, é membro da comissão científica do Bragança Music Fórum (Instituto Politécnico de Bragança, Portugal).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4758-7243>

Email: mabovossa@gmail.com

Morada: Av. 24 de julho, 145, 18 Esq, B.Polana Cimento, Maputo, Moçambique

Aceite: 06/05/2020

Submetido: 30/07/2020