FACULDADE DE ARQUITETURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NA ILUSTRAÇÃO DE LITERATURA PARA A INFÂNCIA E JUVENTUDE EM PORTUGAL (1925-1960)

Rita Isabel Fontes da Costa Carvalho

DOUTORAMENTO EM DESIGN

ORIENTADORA: **Doutora Maria Leonor Morgado Ferrão Oliveira**
Professora agregada . Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa

CO- ORIENTADORA: **Doutora Marta Vilar Rosales**
Professora auxiliar . Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

JÚRI

PRESIDENTE: Doutora Ana Leonor Magalhães Madeira Rodrigues
Professora catedrática . Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa

VOGAIS: Doutor António Modesto da Conceição Nunes
Professor Associado. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Doutor Rui Paulo Vitorino dos Santos
Professor Auxiliar . Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Doutora Susana Martins de Oliveira
Professora Auxiliar . Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Doutora Elisabete de Jesus Rosado Rolo . Professora Auxiliar Convidada
Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.

TESE ESPECIALMENTE ELABORADA PARA A OBTENÇÃO DO GRAU
DE DOUTOR | DOCUMENTO DEFINITIVO | MARÇO DE 2017

Resumo

Sedutora, ubíqua, acessível e facilmente tomada como signo não-codificado ou «natural», a ilustração de literatura para a infância e juventude participa activamente na imagem que a criança vai construindo do mundo e da sociedade, constituindo um registo que urge analisar para promover a erradicação de discriminação racial nas gerações mais jovens e, consequentemente, nas sociedades. A importância da ilustração e do objecto livro infanto-juvenil no ideário do regime colonial justificam a pertinência do nosso estudo no campo da História do Design em Portugal. O lapso de tempo proposto (1925-1960) situa-se entre as vésperas da Ditadura Militar (1926-1933) conducente ao Estado Novo (1933-1974) e o prelúdio da Guerra Colonial (1961-1974), correspondendo a um contexto político estável, durante o qual o regime – convocando e valorizando a ilustração – exerceu intensa acção de inculcação ideológica dirigida às crianças e jovens. Interessou-nos, por isso, caracterizar os modos de representar o Negro na ilustração de livros para a infância e juventude assim como identificar os principais factores que os influenciaram, tomando como objecto 391 ilustrações em 91 obras publicadas em Portugal. Sendo um trabalho de História do Design, utilizámos a metodologia própria da História, em particular da História de Arte, dada a ausência de autonomia metodológica da História do Design. Seguimos uma abordagem não-intervencionista de base mista, predominantemente qualitativa (com a contribuição pontual de um método de análise de imagens de base quantitativa), assente na revisão de literatura e na análise das ilustrações, que se baseou no método iconológico e no seu cruzamento com a análise de conteúdo. Constatámos significativa pluralidade nos modos de representar o Negro, mas predominam as representações pouco dignificantes – rosto e corpo segundo fórmulas desumanizadas ou caricaturais e indumentária de acordo com estereótipos negativos, como o Negro «selvagem» ou o *Dandy* de pés nus. Identificou-se um largo espectro de factores condicionantes destas representações, transcendendo os autores e o contexto político e artístico no qual foram produzidas e circularam, incluindo a longa herança cultural do Ocidente.

Palavras-chave

Design de Comunicação
História da Ilustração
Representação do Negro
Literatura para a Infância e Juventude
Colonialismo no Estado Novo (Portugal)

Abstract

Seductive, ubiquitous, accessible and easily taken as a «natural» or non-codified sign, illustration in children´s and youth literature takes participates actively in children´s concepts of world and society. Thus, it's a medium that should be analysed in order to promote the end of racial discrimination in younger generations, and consequently, in society. The importance of illustration and of children´s books in colonial ideology and propaganda justifies the relevance of our study in the field of Design History in Portugal. The given period of time (1925-1960) – placed between the Military Dictatorship´s eve (1926- 1933) that leaded to Portuguese Dictatorship (*Estado Novo*) (1933-1974) and the prelude of Colonial War (1961-1974) – corresponds to a stable political context, during which the regime exerted an intense action of ideological inculcation towards children and youth. Our main goals were to characterize the ways by which Blacks were represented in children's and youth books, as well as to identify its main factors of influence. We studied 391 illustrations in 91 books published in Portugal. Since it is a Design History work, we used methodology belonging to History – Art History, specifically – given Design History´s absence of methodological autonomy. We followed a non- interventionist approach, mainly qualitative (with a small contribute of content analysis, of quantitative basis), based on literary review and documental analysis. We found significant plurality in the ways by which Blacks were represented, although non-dignifying depictions are predominant – face and body represented through caricatural formulas and clothing according to negative stereotypes, as the Black savage or shoeless Dandy. Several causes for these depictions were identified, including a long western cultural heritage, besides authors and their political and artistic context.

Keywords

Communication Design
History of Illustration
Representation of Blacks
Children´s and youth literature
Colonialism during Portuguese Dictatorship (*Estado Novo*)

Dedicatória

À Luísa e ao Tiago

Agradecimentos

Gostaria de expressar o meu reconhecimento a todos os que tornaram este trabalho possível.

Em primeiro lugar, à minha orientadora, Professora Doutora Leonor Ferrão, pela qualidade, rigor científico e criatividade dos contributos, pela inexcedível dedicação a este projecto, pela disponibilidade para ouvir e debater. Pela humanidade e pela amizade.

À minha co-orientadora, Professora Doutora Marta Rosales pelos importantes contributos, especialmente no campo da teoria pós-colonial, e também pela solidariedade.

À Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, por ter acolhido esta investigação, em especial ao Professor Doutor Fernando Moreira da Silva, pela simpatia e encorajamento.
Ao CIAUD (Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design) da FAUL, por me ter integrado como membro, e ainda pelo apoio financeiro relativo aos direitos de utilização de imagens no capítulo do livro *O Império da Visão: fotografia no contexto colonial português (1860- 1960)*(Vicente, 2014).
Ao Professor Doutor João Paulo Martins, pelas várias sugestões e contributos, designadamente, iconográficos.
À Professora Doutora Susana Oliveira, pelas sugestões e contributos inspiradores.

À Biblioteca Nacional de Portugal e seus funcionários, especialmente o Pedro Ferreira e a Cátia Santos.
À Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, em especial à Ana Barata.

Ao Designer Jorge Silva, pelos inúmeros contributos no campo da ilustração portuguesa e pela generosidade no acesso ao seu arquivo de ilustração;
Ao Arquitecto Leonardo de Sá, pelo importante contributo relativamente a dados biográficos de alguns ilustradores;
Ao Designer Martim Lapa e a Carlota Emauz pelas informações acerca de Irene Silva Pereira e Manuel Lapa e ainda pela gentileza no acesso ao atelier de Lapa e acompanhamento na visita; a Rosário Ayala, por facultar informações relativas a este ilustrador.

Ao Professor Doutor Miguel Metelo Seixas pela pronta ajuda relativamente a questões de Heráldica.
A Alicia Miguélez Cavero, pela troca de impressões e gentis contributos no que concerne a iluminura medieval.
À Leonor Pires Martins, pela ajuda e generosidade relativamente a iconografia de imprensa colonial.
Ao Daniel Melo, coordenador do projecto *Romano Torres: um arquivo histórico representativo da edição contemporânea*, por ter facultado o contacto do ilustrador Eugénio Silva.

Aos colegas e amigos com quem troquei impressões e que me ajudaram, em especial a Patrícia Cativo, a Paula Lobo, a Catarina Madruga e o Gonçalo Falcão;
À Rita e ao Artur, pelos contributos no campo do desenho do rosto e também pelo encorajamento (e aos pequenos Inês, Francisco e António, pela boa vizinhança).

Aos meus pais, Alcínia e António, pelo seu enorme apoio e encorajamento.
À minha irmã Sara, pelas preciosas sugestões, ajuda e disponibilidade para ouvir.
Aos meus sogros Isaura e Carlos, por toda a ajuda e ânimo.
À Ana Sofia, à Luisinha, à Inês e à Joana pela ajuda, carinho e amizade.

Ao Tiago, pelo constante apoio, ajuda e acompanhamento e à Luísa pela alegria e paciência em esperar pelo fim do "livro da Mamã".

Apoio financeiro

Projecto desenvolvido com o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/78327/2011).



Índice geral

Resumo — p. i

Palavras-chave — p. ii

Abstract — p. iii

Keywords — p. iv

Dedicatória — p. v

Agradecimentos — p. vi

Apoio financeiro — p. viii

Índice geral — p. ix

Índice de figuras — p. xiv

Índice de tabelas — p. xlii

Lista de siglas — p. xliii

Nota sobre opções na escrita — p. xliii

1. INTRODUÇÃO — p. 1

1.1 Abertura — p. 3

1.2 Objecto e arco temporal — p. 4

1.3 Problematização — p. 8

1.3.1 Ilustração — p. 8

1.3.2 Literatura para a infância e juventude — p. 12

1.3.3 Colonialismo — p. 15

1.4 Questões da investigação — p. 20

1.5 Objectivos da investigação — p. 20

1.6 Hipótese — p. 21

1.7 Metodologia — p. 21

1.8 Estrutura da dissertação — p. 25

Referências bibliográficas — p. 27

2. IMAGENS DO ESTADO NOVO — p. 33

2.1 Na «metrópole» e nas «colónias» — p. 35

2.11. A presença africana em Portugal — p. 39

2.1.2 A «África portuguesa» — p. 44

2.2 Ideologia, cultura e propaganda — p. 48

2.2.1 Os grandes eventos e acções da "Política do Espírito" entre 1933 e 1949 — p. 49

2.2.2 Cultura e propaganda em Portugal no pós-guerra — p. 56

2.3 *Portugal dos Pequenitos*:
infância, ensino e literatura para crianças e jovens — p. 57
2.3.1 Infância e juventude em Portugal — p. 57
2.3.2 *O [en]canto da mocidade [portuguesa]* — p. 62
2.3.3 Os livros para a infância e juventude — p. 69
Referências bibliográficas — p. 76

3. APRESENTAÇÃO E CARACTERIZAÇÃO
GERAL DAS OBRAS DO *CORPUS* E SUAS ILUSTRAÇÕES — p. 81
3.1 Os temas dos textos — p. 83
3.11 História de Portugal — p. 84
3.1.2 Literatura colonial para a infância e juventude — p. 86
3.1.3 Contos africanos/orientais — p. 90
3.1.4 Ficção com acção em lugar real ou de fantasia — p. 92
3.2 Distribuição das obras do *corpus* ao longo do arco temporal — p. 95
3.3 Os ilustradores — p. 96
3.4 Breve caracterização gráfica, formal, cromática
e técnica das obras do *corpus* e respectivas ilustrações — p. 98
Referências bibliográficas — p. 108

4. IDENTIFICAÇÃO E CARACTERIZAÇÃO
DAS FIGURAS PRESENTES NO *CORPUS* — p. 111
3.2 Figuras de poder africano — p. 115
3.2.1 Régulo/Rei /Imperador — p. 115
4.1.1.1 Gungunhana — p. 123
4.1.2 Rainha — p. 130
4.1.3 Rei Mago — p. 132
4.1.4 Emir — p. 136
4.1.5 Príncipe — p. 136
4.1.6 Princesa — p. 138
4.2 A Guerra — p. 141
4.2.1 Guerreiro — p. 141
4.2.2 Capitão — p. 150
4.2.3 Soldado — p. 151
4.2.4 Escudeiro — p. 153
4.3 *De Angola à Contra-Costa* — p. 155

4.3.1 Carregador — p. 155
4.3.2 Expedicionário/ Guia/ Intérprete — p. 161
4.3.3 Caçador — p. 170
4.4 No mar — p. 175
4.4.1 Marinheiro — p. 175
4.4.2 Pirata — p. 177
4.5 Empresário — p. 179
4.6 Serviçais — p. 183
4.6.1 Escravo — p. 183
4.6.2 Carrasco — p. 192
4.6.3 Guarda — p. 194
4.6.4 Escrava — p. 196
4.6.5 Criado — p. 197
4.6.6 Criada — p. 201
4.6.7 Aia — p. 203
4.6.8 Moleque — p. 204
4.6.9 Pajem — p. 206
4.6.10 Cozinheiro — p. 207
4.7 Figuras maléficas/sobrenatural — p. 211
4.7.1 Antropófago — p. 211
4.7.2 Antropófaga — p. 215
4.7.3 Papão — p. 216
4.7.4 Diabo — p. 218
4.7.4 Génio/ Chefe do Mal — p. 219
4.7.6 Feiticeira — p. 221
4.7.7 Fada — p. 223
4.7.8 Gigante — p. 224
4.7.9 Giganta — p. 225
4.7.10 Ladrão/ Raptor/ Impostor — p. 227
4.7.11 Impostora — p. 231
4.8 A «obra colonizadora» — p. 233
4.8.1 Paciente — p. 233
4.8.2 «Indígena» evangelizado — p. 234
4.9 *Performers* — p. 237
4.9.1 Dançarino — p. 237
4.9.2 Dançarina — p. 241

4.9.3 Músico — p. 244
4.10 Noivos e casados — p. 251
4.10.1 Noiva/ Jovem casadoira — p. 251
4.10.2 Noivo/ Jovem casadoiro — p. 257
4.10.3 Mulher casada — p. 259
4.11 Mãe — p. 265
4.11.1 Mãe «indígena» — p. 265
4.11.2 Mãe na «metrópole»/ ocidente — p. 270
4.11.3 Avó — p. 272
4.12 Homem — p. 275
4.12.1 Homem «indígena» — p. 275
4.12.2 Homem na «metrópole» — p. 284
4.12.3 Homem velho — p. 287
4.13 Mulher — p. 291
4.13.1 Mulher «indígena» — p. 291
4.14 Criança — p. 297
4.14.1 Criança «indígena» — p. 297
4.14.2 Bebé — p. 307
4.14.3 Criança na «metrópole» — p. 311
Conclusões — p. 321
Referências bibliográficas — p. 328

5. LÉXICOS GRÁFICOS CARICATURAIS — p. 337
5.1 O Negro «selvagem» e o *apartheid* gráfico em Alfredo de Morais — p. 339
5.1.1 O racismo «científico» e a racionalização do rosto do Negro — p. 342
5.1.2 Caricatura e fisiognomonia — p. 346
5.1.3 O desenho caricatural do Negro nas ilustrações de Alfredo Morais — p. 349
5.1.4 O "*apartheid gráfico*" na representação do Negro — p. 366
5.2 Graxa e tinta-da-china: a caricatura de estilo *minstrel* — p. 375
5.2.1 O *Minstrel Show* — p. 385
5.2.2 O *Golliwogg* — p. 396
5.2.3 Modernismo e estilo *minstrel* — p. 399
Referências bibliográficas — p. 409

CONSIDERAÇÕES FINAIS E RECOMENDAÇÕES — p. 413
BIBLIOGRAFIA — p. 421

ANEXO A - NOTAS BIOGRÁFICAS DOS ILUSTRADORES — p. 439
ANEXO B - DESCRIÇÃO DAS OBRAS E ILUSTRAÇÕES — p. 459
ANEXO C - PRÉMIO MARIA AMÁLIA VAZ DE CARVALHO — p. 585

Índice de figuras

Fig. 1 – Rita Carvalho. Vista Frontal, *Vumbi,* 2013. Fotografia de Galeria Dama Aflita — **p. 2**

Fig. 2 – Rita Carvalho. "A mão direita de Yoka foi cortada por soldados".
Pormenor da vista frontal (esq.) e texto de Susana Oliveira, com design
Gráfico de Luís Camanho (dir.)., *Vumbi,* 2013. Fotografia de Galeria Dama Aflita — **p. 2**

Fig. 3 – Scott McCLoud. Diferentes níveis de síntese na figuração.
Understanding comics, 2000, p. 29. O livro pertence à Autora — **p. 9**

Fig. 4 – J. Martins Barata. *Deus, Pátria, Família*. *A Lição de Salazar*, 1938.
Cartaz. *Portugal no século XX: crónica em imagens, (1930-1940),* p. 74. BNP — **p. 37**

Fig. 5 – s.a. Domingos Caldas Barbosa. Gravura. BNP.
http://www.bnportugal.pt/agenda/evento-domingos-caldas.html — **p. 41**

Fig. 6 – s.a. Anúncio à Casa Africana. *A Paródia*, nº 76, 1904, p. 3. Hemeroteca Municipal de Lisboa — **p. 42**

Fig. 7 – s.a. Confraternização na Casa dos Estudantes do Império, s.d.
http://www.uccla.pt/noticias/inauguracao-da-exposicao-casa-dos-estudantes-do-imperio-1944-1965-farol-da-liberdade — **p. 43**

Fig. 8 – Fig. 8 – Henrique Galvão. *Portugal não é um país pequeno,*
1934. http://aspirinab.com/julio/portugal-nao-e-um-pais-pequeno/ — **p. 45**

Fig. 9 – Carlos Botelho. *Lisboa*, 1936. https://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_Botelho — **p. 51**

Fig. 10 – Bernardo Marques (capa). *Panorama*, nº 8,
1942. http://blogdaruanove.blogs.sapo.pt/tag/spn — **p. 52**

Fig. 11 – Manuel Lapa (capa). *Atlântico,* nº 4 (nova série), 1947. BAFCG — **p. 52**

Fig. 12 – Mário Novais (foto). *Exposição do Mundo Português* (Lisboa, 1940).
http://restosdecoleccao.blogspot.pt/2012/06/exposicao-do-mundo-portugues-em-1940.html — **p. 54**

Fig. 13 – Manuel Lapa e Frederico George. Pavilhão da Fundação. Sala D. Afonso Henriques.
Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940). *Exposições do Estado Novo (1934-1940),* p. 137. BNP — **p. 54**

Fig. 14 –J. Leitão de Barros. Sobreposição da bandeira nacional ao perfil de Camões (fotograma).
Camões, 1946. *Cinema no Estado Novo: A encenação do regime*, p. 56. O livro pertence à Autora — **p. 55**

Fig. 15 – s.a. *O Feitiço do Império* (cartaz), 1940.
http://cinemaportugues.com.pt/wp-content/uploads/2015/07/0.jpg — **p. 55**

Fig. 16 – José Viana Dionísio. *Ordem*, 1946. — **p. 58 Livro neo-realismo?**

Fig. 17 – António Lopes Ribeiro. *Chaimite,* 1953.
Cinema no Estado Novo: A encenação do regime, p. 165. O livro pertence à Autora— **p. 58**

Fig. 18 – Carlos Botelho. *Zé Carequinha, o cábula* (capa). *Abczinho* nº 17, 1926. BNP — **p. 61**

Fig. 19 – s.a. Vítor Palla e seu irmão José junto
a um "boneco-reclame", na praia do Estoril. *Abczinho* nº 303, 1931, p.2. BNP — **p. 61**

Fig. 20 – Oskar. "Aventuras de Tom Migas e do seu
cavalo "Caralinda"(capa). *O senhor doutor* nº 96, 1934. BNP — **p. 62**

Fig. 21 – Tom. (capa). *O Papagaio* nº 1 , 1935. BNP — **p. 62**

Fig. 22 – Fernando Bento (capa). *Cavaleiro Andante,* nº1, 1952.
http://asleiturasdopedro.blogspot.pt/2012/01/cavaleiro-andante-nasceu-ha-60-anos.html — **p. 63**

Fig. 23 – s.a. Sala de aula, década de 30.
Portugal no século XX: crónica em imagens (vol. 4), 1999, p. 74. BNP — **p. 65**

Fig. 24 – Raquel Roque Gameiro. *O livro da primeira classe,*1948, p. 34. BNP — **p. 65**

Fig. 25 – Paulo Guilherme. *O jornal da M.P.*
(capa) nº 49, 1939. *Mocidade Portuguesa,* 2008, p.31. BNP — **p. 68**

Fig. 26 – s.a. Caixa de lápis da Viarco, s.d. *https://merceariadosavos.wordpress.com*— **p. 68**

Fig. 27– Mitza. O Jogo das Graduadas. *Lusitas* nº23, 1945, pp. 4-5. BNP — **p. 69**

Fig. 28– s.a. Casa Minhota
(Portugal dos Pequenitos). *Portugal dos Pequenitos,* 1967, p. 21. BNP — **p. 70**

Fig. 29– "Do homem a praça; da mulher, a casa."
(Portugal dos Pequenitos), s.d. Fotografia da autora, 2016 — **p. 70**

Fig. 30– s.a. Pavilhão de Angola (Portugal dos Pequenitos),
década de 60. *Portugal dos Pequenitos,* 1967, p. 88. BNP — **p. 71**

Fig. 31– J. Martins Barata. Ex-libris comemorativo do 10º aniversário da Revolução Nacional. *Episódios e anedotas da História de Portugal,* 1938. Folha de anterrosto. BNP — **p. 72**

Fig. 32– Lemos. *Meu Portugal, Meu Gigante* (capa), 1931. BNP — **p. 75**

Fig. 33 – Mamia Roque Gameiro. *Bonecos Falantes,* 1925. Dupla página com extratexto, pp. 8-9, BNP — **p. 77**

Fig. 34– Fernando Bento. *Aventuras do Coelho Kalulu*, 1948, p. 10. BNP — **p. 78**

Fig. 35– Júlio Gil. *A Galinha Verde (capa),* 1959. BNP — **p. 80**

Fig. 36 – Manuel Lapa. *História de Portugal para meninos preguiçosos*, 1943, p. 265. BNP — **p. 88**

Fig. 37– Emmerico Nunes. *Historiazinha de Portugal*, 1943, p. 163. BNP — **p. 88**

Fig. 38 – Carlos Carneiro. *A História linda de Portugal*, 1957, p. 5. BNP — **p. 88**

Fig. 39 – Raquel Roque Gameiro.
"Parece que estamos em Sintra!" *Joanito Africanista*, 1932, p. 48. BNP — **p. 90**

Fig. 40 – Júlio Gil. "... o europeu pôs fim à barulheira...". *O rei do Barué,* 1946, p. 18. BNP — **p. 90**

Fig. 41 – Laura Costa. "Aí encontrou
a filha de um rei". *A caixa mágica,* D.L. 1958, p.4. BNP — **p. 94**

Fig. 42 – Fernando Bento. Capa. *A última história da Xerazade,* 1944. BNP — **p. 94**

Fig. 43 – Eduardo Malta. O papão fugindo com as criancinhas. *Pá-tá-pá*, 1926, p. 28. BNP — **p. 96**

Fig. 44 – José de Lemos. *Histórias e bonecos,* 1947, p. 12. BNP — **p. 96**

Fig. 45 – António de Oliveira Salazar e António Ferro com alguns artistas que trabalharam no Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Nova Iorque, 1939. Da esquerda para a direita: Fred Kradolfer, Carlos Botelho, Emmerico Nunes, Tom e, atrás, à direita, José Rocha. **???????** BNP — **p. 102**

Fig. 46– Mamia Roque Gameiro. *El rei dos mil palácios,* 1930, p. 12. BNP — **p. 104**

Fig. 47– Alfredo de Morais. *História da menina pedra,* 195-, pp. 6-7. BNP — **p. 104**

Fig. 48– Fernando Bento. A chegada dos Reis Magos.
Presépio de montar. *A última história de Xerazade,* 1944. BNP — **p. 105**

Fig. 49– Raquel Roque Gameiro. "Bravo! Bravo!". *Tagaté,* 1933, p. 27. BNP — **p. 106**

Fig. 50– Laura Costa. "A pomba disse: — Quando o desejares,
corro em teu auxílio. *A filha do mercador,* D.L. 1958, p. 26. BNP — **p. 106**

Fig. 51– Raquel Roque Gameiro. Capa. *No Reino do Sol,* 1933. BNP — **p. 107**

Fig. 52– Arcindo Madeira. Capa. *Férias Grandes,* 1937. BNP — **p. 107**

Fig. 53 – Guida Ottolini. Capa. *Contos da Belilinha,* 193- — **p. 107**

Fig. 54 – Maria Keil. Maria Keil. Dominguinhas com mãe e avó.
(detalhe). *Histórias de pretos e de brancos*, 1960, p. 4. BNP — **p. 108**

Fig. 55 – Rocha Vieira. *Episódios e anedotas da história de Portugal*, 1938, p. 146. BNP — **p. 109**

Fig. 56 – Sarah Affonso. *Mariazinha em África,* 1925, p. 122. BNP — **p. 109**

Fig. 57– Ilberino dos Santos. *O Pretinho de Angola,* 1930, p. 98. BNP — **p. 109**

Fig. 58 – Manuel Lapa. *O Feiticeiro da Cabana Azul*, 1942, p. 2. BNP — **p. 110**

Fig. 59 – José Félix. Folha de rosto (detalhe). *As bonecas das gigantas,* 1946. BNP — **p. 111**

Fig. 60 – Júlio de Amorim. Capa. *O Gigante das sete cabeças*, 1946. BNP — **p. 111**

Fig. 61- Gabriel Ferrão. "Um rapazito de cerca de 12 anos,
negro como as noites escuras...". *Branquinho e Zé Carvão viajam pelo sertão***,** D.L. 1955, p. 8. BNP — **p. 111**

Fig. 62 – Eugénio Silva. Tito é recompensado. *As moedas mágicas*, 1956, p. 31. BNP — **p. 111**

Fig. 63– Laura Costa. Capa (detalhe). *Um homem que vale por sete,* D.L. 1958. BNP — **p. 112**

Fig. 64 – Irene Mariares. (detalhe). *História do Feiticeiro Fogo***,** D.L.1953, p. 9. BNP — **p. 112**

Fig. 65 – Carlos Carneiro. Gungunhana. *História Linda de Portugal*, 1957, p. 155. BNP — **p. 112**

Fig. 66– António Quadros. Capa. *As histórias do tio Remo*, 1959. BNP — **p. 112**

Fig. 67– José de Lemos. Zé Preto com Rosalina,
no Outono. *História de um bago de uva*, 1958, p. 81. BNP — **p. 112**

Fig. 68 – Irene Silva Pereira e Manuel Lapa.

"Podem pedir-me o que quiserem...." *Viagem à roda de África,* 1937, p. 143. BNP — **p. 119**

Fig. 69 – s.a. Haile Selassie s.d.
https://henrypoole.com/hall_of_fame/haile-selassie-emperor-of-ethiopia/— **p. 119**

Fig. 70 – Alfredo Morais. "... o rei é preto..." (detalhe). *A Nau Catrineta,*1931, p. 64. BNP — **p. 119**

Fig. 71 – A. Neves e Sousa. "Musiri".
A grande travessia africana de Capelo e Ivens, 1946, p. 114. BNP — **p. 120**

Fig. 72 – "Musiri, o chefe da Garangaja".
Gravura. *De Angola à contra-costa* (vol. 2), 1886, p. 93. BNP — **p. 120**

Fig. 73 – Júlio Gil. "...o orgulhoso rei preto..." *O rei do Barué,* 1946, p. 21. BNP — **p. 121**

Fig. 74– Júlio Gil. "Era chefe da revolta
o seu irmão Musila". *O rei do Barué,* 1931, p. 22. BNP — **p. 121**

Fig. 75 – Júlio Gil. "Como Xipapata não parecia
ainda convencido..." (detalhe). *O rei do Barué,* 1946, p. 51. BNP — **p. 121**

Fig. 76 – Maria Helena Abreu.
"Levando-lhe biscoitos e vinho..." *Descobrimentos Henriquinos,* 1959, p. 183. BNP — **p. 122**

Fig. 77 – Alfredo de Morais. O sultão (vista perfil). *Caladinhos! Ora escutem!,* 1931, p. 97. BNP — **p. 124**

Fig. 78 – Alfredo de Morais. O sultão (vista frontal). *Caladinhos! Ora escutem!,* 1931, p. 100. BNP — **p. 124**

Fig. 79 – Raquel Roque Gameiro. "...pede ao régulo...". *No reino do Sol,* 1933, p. 69. BNP — **p. 124**

Fig. 80 – Gabriel Ferrão. "O pai de «Carapinha»".
Os pequenos náufragos do Boa Viagem, 1949, p. 38. Colecção de Jorge Silva — **p. 124**

Fig. 81 – Gabriel Ferrão. "Haviam conseguindo que Ziboué...".
Os gorilas da cidade perdida, 1949, p. 8. Colecção de Jorge Silva — **p. 124**

Fig. 82 – Gabriel Ferrão. "Ficou um tanto ou quanto taciturno...".
O ídolo dos olhos de rubi, 1949, p. 17. Colecção de Jorge Silva — **p. 124**

Fig. 83 – Gabriel Ferrão. "O Pançudo ergueu-se sobre a pele de leão..."
(detalhe). *O segredo do homem leão,* 1949, p. 35. Colecção de Jorge Silva — **p. 125**

Fig. 84– Gabriel Ferrão. "Conseguiu que o chefe Basaruco..."
(detalhe). *Aventuras do capitão Tormenta,* 1955, p. 19. BNP — **p. 125**

Fig. 85 – Walt Disney. Capa. *Mickey Mouse and the Boy Thursday,* 1948.
http://disney.wikia.com/wiki/Mickey_Mouse_and_the_Boy_Thursday — **p. 125**

Fig. 86 - s.a. Régulo deliberando veredicto (detalhe). *As aventuras de Kilimo,* 1949, p. 8. BMSL — **p. 126**

Fig. 87– Alfredo de Morais. "... o Carvão triste, melancólico e sombrio
e a Huila também de negro...". *Titó e Tatá nos jardins da fantasia,* 1928, p. 79. BNP — **p. 126**

Fig. 88 – s.a. O filho de Haile Selassie em uniforme militar [192-].
https://www.flickr.com/photos/7132788@N07/2529057987 — **p. 126**

Fig. 89 – Alfredo Morais. "...um enorme negro..." (detalhe). *A Nau Catrineta,* 1931, p. 79. BNP — **p. 129**

Fig. 90 – s.a. Gungunhana, imperador de Gaza (detalhe), 1890-1891.
https://delagoabayworld.wordpress.com/category/historia/gungunhana/ — **p. 129**

Fig. 91 – s.a. Gungunhana, já capturado, a bordo do vapor para Portugal (detalhe),
1895. https://delagoabayworld.wordpress.com/category/historia/gungunhana/ — **p. 129**

Fig. 92 – A. Rocha Vieira."A prisão do régulo Gungunhana"
(detalhe). *Episódios e Anedotas da História de Portugal*, 1938, p. 171. BNP — **p. 130**

Fig. 93 – Rocha Vieira. Gungunhana.
Episódios e Anedotas da História de Portugal, 1938, p. 176. BNP — **p. 130**

Fig. 94 – s.a. Retrato de Gungunhana. Fotografia.1895.
https://delagoabayworld.wordpress.com/category/historia/gungunhana/ — **p. 130**

Fig. 95 – Carlos Carneiro. "... deu-lhe voz de prisão
e conduziu-o para Portugal..." *História Linda de Portugal*, 1957, p. 155. BNP — **p. 130**

Fig. 96 – Carlos Carneiro. Campanhas de África. *Caminho Florido,* 1933, p. 181. BNP — **p. 130**

Fig. 97 – Manuel Lapa. Gungunhana
(detalhe). *História de Portugal para meninos preguiçosos,* 1943, p. 249. BNP — **p. 131**

Fig. 98 – Manuel Lapa. A captura de Gungunhana
(detalhe). *O feiticeiro da cabana azul*, 1942, p. 85. BNP — **p. 132**

Fig. 99 – s.a. Esboço representando a captura de Gungunhana no Chaimite,
1895. https://delagoabayworld.wordpress.com/category/historia/gungunhana/ — **p. 132**

Fig. 100 – Emmerico Nunes. A captura de Gungunhana
(detalhe). *Historiazinha de Portugal,* 1943, p. 151. BNP — **p. 133**

Fig. 101 – Alfredo de Morais.
"... e à frente uma grande mulher...". *A Nau Catrineta,* 1931, p. 68. BNP — **p. 134**

Fig. 102 – A. Rocha Vieira. "A rainha Ginga
dirigindo um combate de negros". *Episódios e anedotas de Portugal,* 1938, p. 127. BNP — **p. 134**

Fig. 103 – Frei Giovanni Cavazzi. A Rainha Ginga
com seu séquito de guardas e músicos (detalhe). Desenho, [1654-1663].
http://oglobo.globo.com/sociedade/historia/a-lider-da-resistencia-africana-16955484 — **p. 135**

Fig. 104 – Frei Giovanni Cavazzi. A Rainha Ginga (detalhe). Desenho,[1654-1663].
http://oglobo.globo.com/sociedade/historia/a-lider-da-resistencia-africana-16955484 — **p. 135**

Fig. 105 – Alfredo de Morais. "Ofereceram-lhe o ouro,
símbolo da riqueza...". *O sapatinho do Natal,* 1934, p. 20. BNP — **p. 136**

Fig. 106 – Fernando Bento. A viagem dos Reis Magos.
A última história de Xerazade, 1944, p. 42. BNP — **p. 137**

Fig. 107 – Fernando Bento. A chegada dos Reis Magos.
Presépio de montar. *A última história de Xerazade,* 1944. BNP — **p. 138**

Fig. 108 – Fernando Bento. A chegada dos Reis Magos.
Presépio de montar (detalhe). *A última história de Xerazade,* 1944. BNP — **p. 139**

Fig. 109 – Eugénio Silva. O emir no seu palácio
(detalhe). *Pinóquio em Marrocos,* 1954-57, p. 33. BMSL — **p. 140**

Fig. 110 – Ofélia Marques. O príncipe Mamadu
e sua comitiva (detalhe). *Mariazinha em África,* 1947, p.157. BNP — **p. 142**

Fig. 111– Sarah Affonso. "... ia correndo a pontapés
Mamadú". *Mariazinha em África,* 1925, p. 113. BAFCG — **p. 142**

Fig. 112 – Alfredo Morais. "zás! zás! zás!...
chovem de toda a parte as setas..." (detalhe). *A Nau Catrineta,* 1931, p. 54. BNP — **p. 146**

Fig. 113 – Rocha Vieira. Ataque a Manuel Sepúlveda
(detalhe). *Episódios e anedotas de Portugal,* 1938, p. 81. BNP — **p. 146**

Fig. 114 – A. Rocha Vieira. "A rainha Ginga dirigindo
um combate de negros" (detalhe). *Episódios e anedotas de Portugal,* 1938, p. 127. BNP — **p. 147**

Fig. 115 – A. Rocha Vieira. "A prisão do régulo Gungunhana".
Episódios e Anedotas da História de Portugal, 1938, p. 171. BNP — **p. 148**

Fig. 116 – Rodrigues Alves. "Dançaram então, uma mistura de fandango
e sapateado" (detalhe). *Volta ao mundo num cartucho,* 1940, p. 67. BNP — **p. 148**

Fig. 117– Manuel Lapa. Batalha de Coolela. *O Feiticeiro da Cabana Azul,* 1942, p. 83. BNP — **p. 149**

Fig. 118 – J. F. Christino/ Rufino J. De Almeida Santos.O combate de Coolela. *O Occidente*, nº 617, 1896,
p. 36. http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1896/N617/N617_item1/P4.html — **p. 149**

Fig. 119– Manuel Lapa. Contracapa (detalhe). *O Feiticeiro da Cabana Azul,*1942. BNP — **p. 150**

Fig. 120 – Ferreira Branco. A reconquista de Luanda
(detalhe). *Contos da História de Portugal*, 194-, p.175. BNP — **p. 150**

Fig. 121 – Ferreira Branco. Guerreiros «indígenas».
Contos da História de Portugal, 194-, p. 199. BNP — **p. 150**

Fig. 122 – Júlio Gil. Capa (detalhe). *O rei do Barué*, 1946. BNP — **p. 151**

Fig. 123 – Júlio Gil. "...deu-lhes combates
em vários pontos..." (detalhe). *O rei do Barué*, 1946,p. 36. BNP — **p. 151**

Fig. 124 – Júlio Gil. "Um dia, uma caravana de Manuel António"
(detalhe). *O rei do Barué*, 1946, p. 50. BNP — **p. 151**

Fig. 125 – Lu Shih Iung. "Grupo de Indígenas com Trajo de Guerreiro para Batuque"
Postal. Maputo, s.d.http://www.delcampe.net/items?reWriteUrl=Y&language=E&cat=
1008&var=Postcards-Africa-Mozambique&searchString=&page=3&useAsDefault= — **p. 152**

Fig. 126 – Gabriel Ferrão. "Foi atacada pelos Macovis..."
Os pequenos náufragos do Boa Viagem, 1949, p. 36. Colecção de Jorge Silva — **p. 153**

Fig. 127– Gabriel Ferrão. "Os Lulus...".
Perdidos no vale dos leões, 1949, p. 7. Colecção de Jorge Silva — **p. 153**

Fig. 128 – Gabriel Ferrão. Capa. *O segredo do homem leão*, 1949. Colecção de Jorge Silva — **p. 154**

Fig. 129 – Gabriel Ferrão. "Uma enorme multidão de vultos...".
O segredo do homem leão, 1949, p. 13. Colecção de Jorge Silva — **p. 154**

Fig. 130 – M. Helena Abreu. "Levando-lhe biscoitos e vinho
(detalhe). *Descobrimentos Henriquinos*, 1959, p. 183. BNP — **p. 154**

Fig. 131– Júlio Gil. "o capitão, junto da casa..." (detalhe). *O rei do Barué*, 1946, p. 24. BNP — **p. 155**

Fig. 132– Júlio Gil. "Ficas com a defesa de Gouveia"(detalhe). *O rei do Barué*, 1946, p. 37. BNP — **p. 155**

Fig. 133– Júlio Gil. ".... acordaram o capitão...". *O rei do Barué*, 1946, p. 49. BNP — **p. 155**

Fig. 134 – s.a. Um grupo de chefes de guerra. Fotografia
em *Brasil-Portugal*, nº 208, 1907, p. 247. http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/BrasilPortugal/1907_1908/N208/N208_item1/P7.html — **p. 156**

Fig. 135 – Guida Ottolini. "...dirigindo-se correndo...". *Contos da Belilinha,* 1936, p. 121. BNP — **p. 157**

Fig. 136 – A. Rocha Vieira. Tomada de um forte no Recife
(detalhe). *Episódios e anedotas de Portugal*, 1938, p. 146. BNP — **p. 157**

Fig. 137– Rocha Vieira. "A prisão do régulo Gungunhana"
(detalhe). *Episódios e anedotas de Portugal*, 1938, p. 171. BNP — **p. 158**

Fig. 138 – s.a. Soldado Landim. s.d.
http://www.momentosdehistoria.com/MH_05_02_Exercito.htm — **p. 158**

Fig. 139 – Fernando Bento. O escudeiro é incumbido da sua missão.
Cinco brancos e um preto, 1948, p.15. O livro pertence à Autora — **p. 159**

Fig. 140 – Fernando Bento. O escudeiro em busca do príncipe.
Cinco brancos e um preto, 1948, p. 23. O livro pertence à Autora — **p. 159**

Fig. 141 – Fernando Bento. O escudeiro encontra o príncipe.
Cinco brancos e um preto, 1948, p. 27. O livro pertence à Autora — **p. 159**

Fig. 142 – Ilberino dos Santos. "...até encontrar
a casa comercial". *O pretinho de Angola,* 1930, p. 76. BNP — **p. 161**

Fig. 143 – Irene Mariares. Malé na descarga do carvão,
junto à sua mulher. *História do Feiticeiro Fogo,* 1954, p. 9. BNP — **p. 161**

Fig. 144 – Manuel Lapa. A expedição de Capelo
e Ivens. *O Feiticeiro da Cabana Azul,* 1942, p. 75. BNP — **p. 162**

Fig. 145 – João Pedroso/Isaías Newton. A expedição de Capelo e Ivens.
Colónias Portuguezas, nº6, Agosto, 1886, p. 76. *Império de Papel,* p. 51. O livro pertence à Autora — **p. 162**

Fig. 146– Manuel Lapa. O Jogo do Mundo Português.
Desdobrável (detalhe). *O Feiticeiro da Cabana Azul,* 1942. BNP — **p. 163**

Fig. 147– Neves e Sousa. Capa. *A grande travessia africana de Capelo e Ivens,* 1946. BNP — **p. 164**

Fig. 148 – Neves e Sousa. "Passagem dum rio".
A grande travessia africana de Capelo e Ivens, 1946, p. 50. BNP — **p. 164**

Fig. 149– Júlio Gil. "...ia tomando cuidadosamente
nota de tudo...". *O rei do Barué,* 1946, p. 15. BNP — **p. 165**

Fig. 150– Sarah Affonso. "Os homens iam a cavalo.
As senhoras, de carro". *Mariazinha em África,* 1925, p. 72. BAFCG — **p. 165**

Fig. 151 – Ilberino dos Santos. "Marcha preto!
Marcha preto!" *O pretinho de Angola,* 1930, p. 80. BNP — **p. 166**

Fig. 152 – Ofélia Marques. Mariazinha e Ana Maria
sendo transportadas por dois homens. *Mariazinha em África,* 1947, p. 67. BNP — **p. 166**

Fig. 153 – Irene Silva Pereira e Manuel Lapa. "...Mas logo caiu de rebolão,
como uma trouxa que desaba.". *Viagem à roda de África,*1937, p. 70. BNP — **p. 167**

Fig. 154 – Irene Silva Pereira e Manuel Lapa.
"O Zeca, apoiado a um tronco, via-a de frente". *Viagem à roda de África,*1937, p. 165. BNP — **p. 167**

Fig. 155 – Manuel Lapa. O Jogo do Mundo Português.
Desdobrável (detalhe). *O Feiticeiro da Cabana Azul,* 1942. BNP — **p. 168**

Fig. 156 – Neves e Sousa. Capa (detalhe).
A grande travessia africana de Capelo e Ivens, 1946. BNP — **p. 169**

Fig. 157– Neves e Sousa. "Bois-cavalos" (detalhe).
A grande travessia africana de Capelo e Ivens, 1946, p. 22. BNP — **p. 169**

Fig. 158 – Neves e Sousa. "Passagem dum rio" (detalhe).
A grande travessia Africana de Capelo e Ivens, 1946, p. 50. BNP — **p. 170**

Fig. 159 – Neves e Sousa. "Ataque dum rinoceronte".
A grande travessia africana de Capelo e Ivens, 1946, p. 86. BNP — **p. 170**

Fig. 160 – "Um rinoceronte bicórneo investiu..."
(a partir de croqui) Gravura. *De Angola à contra-costa*,1886, vol. II, p. 185. BNP — **p. 170**

Fig. 161 – Neves e Sousa. "Chegada ao Cabo da Boa Esperança".
A grande travessia africana de Capelo e Ivens, 1946, p. 198. BNP — **p. 171**

Fig. 162 – "A expedição no Cabo da Boa Esperança"
(a partir de fotografia). Gravura. *De Angola à contra-costa,* 1886, vol. II, pp. 380-381. BNP — **p. 172**

Fig. 163 – Júlio Gil. "Um dos guias informou." *O rei do Barué,* 1946, p. 29. BNP — **p. 173**

Fig. 164 – Júlio Gil. "Pôs-se de pé, no seu barco..." *O rei do Barué,* 1946, p. 30. BNP — **p. 173**

Fig. 165 – Ofélia Marques. Alimentando a expedição
(detalhe). *Mariazinha em África,* 1947, p. 73. BNP — **p. 174**

Fig. 166 – Ofélia Marques. De vigília enquanto as meninas
dormem (detalhe). *Mariazinha em África,* 1947, p. 85. BNP — **p. 174**

Fig. 167 – Gabriel Ferrão. "A estranha tripulação do pequeno bote..."
Os gorilas da cidade perdida, 1949, p. 3. Colecção de Jorge Silva — **p. 175**

Fig. 168 – Gabriel Ferrão. "Mostravam-se cada vez mais inquietos..."
Os gorilas da cidade perdida, 1949, p. 21. Colecção de Jorge Silva — **p. 175**

Fig. 169 – Gabriel Ferrão. "Atingido na cabeça..."
Os gorilas da cidade perdida, 1949, p. 17. Colecção de Jorge Silva — **p. 176**

Fig. 170 – Gabriel Ferrão. "Atingido na cabeça..."
Os gorilas da cidade perdida, 1949, p. 17. Colecção de Jorge Silva — **p. 176**

Fig. 171 – Gabriel Ferrão. "Encharcando-se todo...".
Aventuras do capitão Tormenta, D.L. 1955, p. 15, BNP — **p. 176**

Fig. 172 – Alfredo de Morais. Vala com Gulú,
empunhando a sua lança. *No reino do prodígio,* 1929, p. 7. BNP — **p. 177**

Fig. 173 – Alfredo de Morais. "... fez uma peça
de fazenda...". *No reino do prodígio,* 1929, p. 11. BNP — **p. 177**

Fig. 174 – s.a. "—Anda para a choça, Manipanso...
— suplicava-lhe Mitipa (detalhe). *Paraíso infantil,* 1941, p. 21. BNP — **p. 178**

Fig. 175 – s.a. "... e enquanto o canito ladrava, Manipanso
berrava e o elefante dormia..." (detalhe). *Paraíso infantil,* 1941, p. 26. BNP — **p. 178**

Fig. 176 – Maria de Vasconcellos. " ... pensou que nunca vira
um tão formoso rapaz." (detalhe). *Páscoa infantil,* 1943, p. 15. BNP — **p. 179**

Fig. 177 – Gabriel Ferrão. "O Pançudo ergueu-se sobre a pele
de leão....". *O segredo do homem leão*, 1949, p. 35. Colecção de Jorge Silva — **p. 180**

Fig. 178 – Gabriel Ferrão. "Meteu-lhe uma bala nas costas....".
O segredo do homem leão, 1949, p. 37. Colecção de Jorge Silva — **p. 180**

Fig. 179 – Gabriel Ferrão. "Deitaram a correr em todas as direcções...".
História de Balu, pretinho da Guiné, 1950, p . 28. Colecção de Jorge Silva — **p. 180**

Fig. 180 – Raquel Roque Gameiro. "... é apresentado
ao comandante...". *Joanito Africanista*, 1932, p. 21. BNP — **p. 182**

Fig. 181 – Alfredo Morais. Capa (detalhe). *O Pirata do Navio Dourado,* D.L.1934. BNP — **p. 184**

Fig. 182 – Alfredo de Morais. "... mandou lançar ferros aos pés
e às mãos da princesa." (detalhe). *O Pirata do Navio Dourado,*D.L.1934, p. 5. BNP — **p. 184**

Fig. 183 – J. Almada Negreiros. Anúncio a chocolates da Fábrica Suíça. s.d. — **p. 184**

Fig. 184 – Alfredo de Morais. "Erguei-vos — respondeu urbanamente
o gigantesco negro" (detalhe). *O Pirata do Navio Dourado,* D.L.1934 [1922], pp. 8 e 9. BNP — **p. 185**

Fig. 185 – Ilberino dos Santos. "Nini!" *O pretinho de Angola,* 1930, p. 86. BNP — **p. 186**

Fig. 186 – Ilberino dos Santos. "Obrigado, meu Jubim,
obrigado!". *O pretinho de Angola,* 1930, p. 98. BNP — **p. 186**

Fig. 187 – Eugénio Silva. A ingratidão de Gido. *As moedas mágicas*, 1956, p. 3. BNP — **p. 187**

Fig. 188 – Eugénio Silva. Tito é recompensado. *As moedas mágicas*, 1956, p. 31. BNP — **p. 187**

Fig. 189 – Laura Costa. "... pôs o amigo às costas.".

A menina e a águia, D.L. 1958, p. 38. BNP — **p. 188**

Fig. 190 – Julius Gipkens. Sarotti Schocolade.
http://www.billerantik.de/products/Plakate/Markenwerbung/
Sarotti-Schokolade-Mohr-Gipkens-Plakat-Faksimile-63.html. — **p. 188**

Fig. 191 – Guida Ottolini. "Ouviste, Sadi?". *Contos da Belilinha,* 193-, p. 61. BNP — **p. 191**

Fig. 192– Alfredo de Morais. "... se tivesse curiosidade de ver
o caminho lhe cortassem a cabeça". *O Alfaiate de Bagdad,* D.L. 1935, p. 5. BNP — **p. 192**

Fig. 193– Alfredo de Morais. "Mais tarde casaram...". *O Alfaiate de Bagdad,* D.L. 1935, p. 13. BNP — **p. 192**

Fig. 194 – Raquel Roque Gameiro. O "pretinho Enxota-Moscas".
Extratexto (detalhe). *Na Terra e no mar, 1924*, extratexto. BNP — **p. 193**

Fig. 195 – Fernando Bento. A chegada dos Reis Magos.
Presépio de montar (detalhe 1). *A última história de Xerazade,* 1944. BNP — **p. 193**

Fig. 196 – Fernando Bento. A chegada dos Reis Magos.
Presépio de montar (detalhe 2). *A última história de Xerazade,* 1944. BNP — **p. 193**

Fig. 197– Fernando Bento. O escravo. *Dona Maria de trazer por casa,* 1947, p. 18. BNP — **p. 194**

Fig. 198 – Fernando Bento. O Mendigo e o Mágico
(detalhe). *Dona Maria de trazer por casa,*1947, p. 26. BNP — **p. 194**

Fig. 199 – César Abbott. "A jovem empunhou
uma chibata..." (detalhe). *As duas cadelas encantadas,* D.L. 1956, p. 7. BNP — **p. 194**

Fig. 200 – Alfredo de Morais. "Oé oé... Camões!". *A nau catrineta,* 1931, p. 102. BNP — **p. 195**

Fig. 201– Júlio Gil. "...veio encontrar toda a gente
numa balbúrdia..." *A aventura de Mestre Afonso*, 194-, p. 23. BNP — **p. 196**

Fig. 202 – Nuno Sampayo. A opulência do reino de Preste João.
Lendas e milagres na História de Portugal, D.L.1953, p. 105. BNP — **p. 196**

Fig. 203– Laura Costa. O macaco e o escravo.
O verdadeiro tesouro, D.L. 1958, extratexto de abertura de conto. BNP — **p. 197**

Fig. 204 – Laura Costa. "O escravo agarrou na rede
e foi de novo pescar" (detalhe). *A filha do mercador*, D.L. 1958, p. 16. BNP — **p. 197**

Fig. 205 – Maria Helena Abreu. "Alguns dos cativos
choravam...". *Descobrimentos Henriquinos*, 1959, p. 83. BNP — **p. 199**

Fig. 206 – Fernando Bento. "O sultão que tinha a mania
de cortar cabeças". *A última história da Xerazade*, 1944, p. 5. BNP — **p. 200**

Fig. 207– Fernando Bento. Contracapa (detalhe).
A última história da Xerazade, 1944. BNP — **p. 200**

Fig. 208 – Fernando Bento. Xerazade prestes
a ser executada (detalhe). *A última história da Xerazade*, 1944, p. 41. BNP — **p. 200**

Fig. 209 – Pamela Boden. Capa. *História de Alarico sem Fel,* 1944. BNP — **p. 201**

Fig. 210 – Fernando Bento. Xerazade prestes
a ser executada. *A última história da Xerazade*, 1944, p. 41. BNP — **p. 201**

Fig. 211– Júlio Gil. "Quando a silhueta da rapariga
se desenhou..." (detalhe). *O rei do Barué*, 1946, p. 11. BNP — **p. 203**

Fig. 212 – Laura Costa. "Fenda Maria foi à janela e chamou
o vendedor da escrava." (detalhe). *Maria Bonita,* D.L. 1958, p. 53. BNP — **p. 203**

Fig. 213– Sarah Affonso. "Adolfo andava a regar
as hortaliças e as flores". *Mariazinha em África,* 1925, p. 43. BAFCG — **p. 205**

Fig. 214– Sarah Affonso. "...pega no auscultador
e desata a rir...." *O tesouro da casa amarela*, 1932, p. 21. BAFCG — **p. 205**

Fig. 215– Sarah Affonso. "O Vicente lava os dentes com a escova do fato e escova o fato
com a escova dos dentes..." *Aventuras de Mariazinha, Vicente e Companhia*, 1935, p. 19. BAFCG — **p. 205**

Fig. 216– Viviane. Vicente regressando de uma venda
com as crianças. *Novas aventuras de Mariazinha*, 1959, p. 49. BNP — **p. 205**

Fig. 217 – Ofélia Marques. Olôto ajudando a tratar
uma garça real. *Mariazinha em África,* 1947, p. 99. BNP — **p. 205**

Fig. 218 – Ofélia Marques. Mariazinha despede-se
de Lanhano. *Mariazinha em África,* 1947, p. 169. BNP — **p. 205**

Fig. 219 – Raquel Roque Gameiro. "... os desafios
de futebol no palácio". *Tagaté- Ás do futebol,* 1933, p. 82. BNP — **p. 205**

Fig. 220– Manuel Lapa. "Um deles, mais atrevido,
meteu a mão pela abertura da armadilha." *Viagem à roda de África,* 1937, p. 196. BNP — **p. 206**

Fig. 221– Gabriel Ferrão. "Pitatuca, o criado negro
do Professor...". *Aventuras do capitão Tormenta,* D.L. 1955, p. 14. BNP — **p. 206**

Fig. 222– José de Lemos. Zé Preto com Rosalina,
no Outono. *História de um bago de uva*, 1958, p. 81. BNP — **p. 206**

Fig. 223– Maria Keil. O criado com Antoninho. *Histórias de pretos e brancos, 1960*, p. 12. BNP — **p. 206**

Fig. 224 – Alfredo de Morais. "O que fazes aqui, preta? "(detalhe).
Histórias engraçadas para os nossos filhos, 1937 [1922], p. 41. BNP — **p. 209**

Fig. 225 – Alfredo de Morais. Capa (detalhe). *História da menina-pedra,* 195- . BNP — **p. 209**

Fig. 226 – Laura Costa. "E fizeram um buraco
por onde a ama saiu..." (detalhe). *Maria Bonita,* D.L. 1958, p. 43. BNP — **p. 209**

Fig. 227– Eugénio Silva. A aia cuidando do príncipe Dilimo. *O Príncipe Dourado*, 1956, p. 3. BNP — **p. 210**

Fig. 228 – Raquel Roque Gameiro. "...ainda se preveniu
com as protectoras almofadas...". *Tagaté - Ás do futebol,* 1933, p. 32. BNP — **p. 212**

Fig. 229 – Gabriel Ferrão. "No meio de uma chuva de caçarolas... ".
Os pequenos náufragos do Boa Viagem, 1949, p. 6. Colecção de Jorge Silva — **p. 212**

Fig. 230 – Ofélia Marques. Passeio de barco. *Mariazinha em África,* 1947, p. 58. BNP — **p. 212**

Fig. 231 – Guida Ottolini. "...dirigiu-se correndo..." *Contos da Belilinha,* 193-, p. 121. BNP — **p. 213**

Fig. 232 - Eduardo Malta . A queda do príncipe Sisudo. *O papagaio azul*, 1926, p. 19. BNP — **p. 215**

Fig. 233 – Sarah Affonso. "Sentou-se no chão, levou
a terrina à boca e bebeu a sopa ....". *Mariazinha em África*, 1925, p. 36. BAFCG — **p. 216**

Fig. 234 – Sarah Affonso "... aparece de chapéu
na cabeça ....". *Mariazinha em África*, 1925, p. 122. BAFCG — **p. 216**

Fig. 235 – Ofélia Marques Vicente pronto a embarcar
(detalhe). *Mariazinha em África*, 1947, p. 183. BNP — **p. 216**

Fig. 236 – Tom. O cozinheiro Bonda. *História de D. Redonda e de sua gente*, 1942, p. 40. BNP — **p. 216**

Fig. 237 – Eduardo Malta. O Preto-Pápusse-Papão (detalhe). *Pá-tá-pá*, 1926, p. 25. BNP — **p. 216**

Fig. 238 – Carlos Ribeiro. "*De tal forma se derrete
que os pretos gritam: Feitiça!". ABCzinho* nº 7, p.1926, p. 6. BNP — **p. 220**

Fig. 239 – s.a.. "*Como Jim Blackwhite se emendou
de vez.* (detalhe). *ABCzinho* nº 142, 1928, p. 6. BNP — **p. 220**

Fig. 240 – Mamia Roque Gameiro. "... compôs,
finalmente, um fogo de artifício..." *El-rei dos mil palácios,* 1930, p. 73. BNP— **p. 221**

Fig. 241 – Alfredo de Morais ".... sentaram-me num trono
feito do esqueleto dum elefante ..." *Aventuras de D. Pimpão trapalhão,* D.L. 1934, pp. 8 e 9. BNP — **p. 222**

Fig. 242 – Gabriel Ferrão. Capa(detalhe). *Os pequenos
náufragos do Boa Viagem,* 1949. Colecção de Jorge Silva — **p. 223**

Fig. 243 – Gabriel Ferrão. Antropófago.
D. Tomé e macacão correm mundo sem tostão, 194-, p. 11. BNP — **p. 223**

Fig. 244– José de Moura. Capa ilustrada. *Antropófagos*, 1947. BNP — **p. 223**

Fig. 245 – Alfredo de Morais ".... extraí dele quatro
tíbias humanas..."*Aventuras de D. Pimpão trapalhão* (D.L. 1934), p. 11. BNP — **p. 224**

Fig. 246 – Eduardo Malta. O papão fugindo com as criancinhas, *Pá-tá-pá*, 1926, p. 28. BNP — **p. 225**

Fig. 247 – s.a. Krampus. Postal, s.d.
http://www.collectorsweekly.com/articles/krampus-is-coming-to-town/— **p. 225**

Fig. 248 – s.a. Krampus com S. Nicolau. Postal, s.d.
http://www.collectorsweekly.com/articles/krampus-is-coming-to-town/— **p. 225**

Fig. 249 – Alfredo de Morais. ".... um diabo negro,
cabelos em pé...". *Titó e Tatá nos jardins da fantasia,* 1928, p. 23. BNP — **p. 227**

Fig. 250 – Alfredo de Morais. ".... Segui-lo-ei
por toda a parte..." (detalhe). *No reino do Prodígio,* 1929, p. 40. BNP — **p. 228**

Fig. 251 – Laura Costa. "... Sou eu, o chefe da seita do mal..."
(detalhe). *Um homem que vale por sete,* D.L. 1958, p. 96. BNP — **p. 228**

Fig. 252 – Rocha Vieira. "O Feiticeiro da Nossa África". *A nossa terra,* 1930, p. 103. BNP — **p. 228**

Fig. 253 – Pamela Boden ".... Eu sou a rainha
deste reino..." *História de Alarico sem fel*, 1944, p. 75. BNP — **p. 230**

Fig. 254 – Irene Mariares. Capa. *História de Calanga,"A Feiticeira"*, D.L. 1953. BNP — **p. 231**

Fig. 255 – Irene Mariares. "Calanga assustou-se
com a cobra" (detalhe). *História de Calanga, "A Feiticeira"* , D.L. 1953, p. 27. BNP — **p. 231**

Fig. 256 – Irene Mariares. "Calanga cantava e ria a canção
que lhe dera aquela felicidade". *História de Calanga, "A Feiticeira"* , D.L. 1953, p. 11. BNP — **p. 231**

Fig. 257 – César Abbott. Capa. *As duas cadelas encantadas*, D.L. 1956. BNP — **p. 232**

Fig. 258 – César Abbott. "Venho agradecer-te
o serviço..." (detalhe). *As duas cadelas encantadas*, D.L. 1956, p. 25. BNP — **p. 232**

Fig. 259 – Laura Costa. "Fenda Maria lavou-a
e tratou-lhe das feridas" (detalhe). *Maria Bonita* D.L. 1958, p. 45. BNP — **p. 232**

Fig. 260 – Alfredo de Morais. Capa (detalhe). *O Gigante negro***,** D.L. 1935. BNP — **p. 234**

Fig. 261 – Alfredo de Morais. "O Gigante procura defender-se
com uma maça de ferro" (detalhe). *O Gigante negro***,** D.L. 1935, p. 5. BNP — **p. 234**

Fig. 262 – Júlio de Amorim. Capa. *As bonecas das gigantas,* 1946. BNP — **p. 235**

Fig. 263 – José Félix. Folha de rosto (detalhe). *As bonecas das gigantas,* 1946. BNP — **p. 235**

Fig. 264 – José Félix. Zuca brinca com o seu
«boneco». *As bonecas das gigantas,* 1946, p. 29. BNP — **p. 235**

Fig. 265 – Júlio de Amorim. Capa. *O Gigante das sete cabeças*, 1946. BNP — **p. 237**

Fig. 266 – Júlio de Amorim. "O regresso a casa" *O Gigante das sete cabeças*, 1946, p. 22. BNP — **p. 237**

Fig. 267– Gabriel Ferrão. "Pegando num cobertor,
enrolou nele...". *O protegido do rei da selva*, 1949, p. 7. Colecção de Jorge Silva — **p. 237**

Fig. 268 – Gabriel Ferrão. "Que um novo inimigo
lhe saltava sobre as costas..." *O protegido do rei da selva*, 1949, p.11. Colecção de Jorge Silva — **p. 237**

Fig. 269 – s.a. O carniceiro enganando Kilimo
na venda do burro. *Aventuras de Kilimo*, 1949, p. 6. BMSL — **p. 239**

Fig. 270 – s.a. Kilimo vingando-se do carniceiro. *Aventuras de Kilimo*, 1949, p. 13. BMSL — **p. 239**

Fig. 271 – s.a. O velho implorando ajuda ao «seu filho»
Kilimo. *Aventuras de Kilimo*, 1949, p. 15. BMSL — **p. 239**

Fig. 272 – Júlio Gil. "Um pretalhão gordo e feio...".
A aventura de Mestre Afonso, 194–, p. 31. BNP — **p. 240**

Fig. 273 – Eugénio Silva. Capa (detalhe). *Pinóquio em Marrocos*, 1954-1957. BMSL — **p. 241**

Fig. 274 – Eugénio Silva. Pânico entre os raptores
(detalhe). Pinóquio em Marrocos, 1954-1957, p. 41. BMSL — **p. 241**

Fig. 275 – s.a. Régulo deliberando veredicto (detalhe). *As aventuras de Kilimo,* 1949, p. 8. BMSL — **p. 242**

Fig. 276 – s.a. "A maravilhosa odisseia dos missionários
portugueses" (detalhe). *No reino do Monomotapa*, 1942, p. 35. BNP — **p. 243**

Fig. 277 – Ofélia Marques. Médico assistindo
o pequeno Mamadi, com febres. *Mariazinha em África*, 1947, p. 163. BNP — **p. 243**

Fig. 278 – s.a. "O Padre Gonçalo da Silveira, baptizando"
(detalhe). *No reino do Monomotapa*, 1942, p. 199. BNP — **p. 245**

Fig. 279 – Emmerico Nunes. Vinheta de remate do capítulo
"Febres de África". *Historiazinha de Portugal,* 1943, p. 153. BNP — **p. 245**

Fig. 280 – Sarah Affonso. "Mariazinha, empoleirada numa árvore,
com duas latas na mão, batia o compasso." *Mariazinha em África,* 1925, p. 47. BAFCG — **p. 247**

Fig. 281 – Ofélia Marques. O batuque dos Mancanhas
(detalhe). *Mariazinha em África,* 1947, p. 55. BNP — **p. 247**

Fig. 282 – Alfredo de Morais. "... dançam, em roda
duma árvore..." (detalhe). *A Nau Catrineta*, 1931, p. 50. BNP — **p. 249**

Fig. 283 – Alfredo de Morais. "...outros azagaias." (detalhe). *A Nau Catrineta*,1931, p. 70. BNP — **p. 249**

Fig. 284 – Alfredo de Morais. "...tanto pulou que rompeu
a soldadura". *D. Pimpão Trapalhão*, D.L. 1934, p. 13. BNP — **p. 250**

Fig. 285 – Manuel Lapa. Homem dançando. *O feiticeiro da cabana azul*, 1942, p. 81. BNP — **p. 250**

Fig. 286 – Eduardo Malta. Frontispício (pormenor).
Álbum comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa, 1934. BNP — **p. 252**

Fig. 287 – Albano Neves e Sousa. "Batuque"(pormenor).
Panorama: revista portuguesa de arte e turismo nº 21, 1944, p. 37. BAFCG — **p. 252**

Fig. 288 – Sarah Affonso. "...batuque das Bajudas.". *Mariazinha em África,* 1925, p. 99. BAFCG — **p. 253**

Fig. 289 – Ofélia Marques. O batuque dos Mancanhas
(detalhe). *Mariazinha em África,* 1947, p. 55. BNP — **p. 253**

Fig. 290 – Raquel Roque Gameiro. "... o batuque é..." *Joanito Africanista,* 1932, p. 80. BNP — **p. 254**

Fig. 291 – Sarah Affonso. "...tocavam viola
de manhã à noite". *Mariazinha em África,* 1925, p.130. BAFCG — **p. 255**

Fig. 292 – Sarah Affonso. "...batuque das bajudas."
(detalhe). *Mariazinha em África,*1925, p. 99. BAFCG — **p. 255**

Fig. 293 – Emmerico Nunes. "Um Mefistófeles
bisnagara-o no pescoço...". *El- Rei Bebé,*1928, p. 9. BNP — **p. 256**

Fig. 294 – Emmerico Nunes. "— Viva El-Rei Bebé!". *El- Rei Bebé*, 1928, p. 63. BNP — **p. 256**

Fig. 295 – Roberto Nobre. *ABC* nº 286,1926, p. 12. BNP — **p. 257**

Fig. 296 – Stuart Carvalhais. "Jazz". Pintura a *gouache*.
Década de 20. *O grafismo e ilustração nos anos 20*, 1986, p. 123. BNP — **p. 257**

Fig. 297 – Alfredo de Morais. "...outros azagaias." *A Nau Catrineta*, 1931, p. 70. BNP — **p. 258**

Fig. 298 – Alfredo de Morais. "...tanto pulou que rompeu
a soldadura" (detalhe). *D. Pimpão Trapalhão*, D.L. 1934, p. 13. BNP — **p. 258**

Fig. 299 – Raquel Roque Gameiro. "... o batuque é..."(detalhe). *Joanito Africanista,* 1932, p. 80. BNP — **p. 259**

Fig. 300 – Manuel Lapa. Músico(detalhe). *O Feiticeiro da cabana azul,* 1942, p. 81. BNP — **p. 259**

Fig. 301 – Maria de Vasconcellos. Capa (detalhe). *Páscoa Infantil,* 1943. BNP — **p. 260**

Fig. 302– MariaVasconcellos."... pensou que nunca vira
um tão formoso rapaz"(detalhe). *Páscoa infantil,* 1943, p. 15. BNP — **p. 260**

Fig. 303 – Júlio Gil."... teve uma longa conversa com uma negra". *O rei do Barué*, 1946, p. 44. BNP — **p. 260**

Fig. 304 – Laura Costa."... o rapaz passava horas a conversar
com a Noua mais velha" (detalhe). *A filha do rei turco,* D.L. 1958, p. 36. BNP — **p. 262**

Fig. 305 – Laura Costa. Capa. *Contos Populares,* 1946. BNP — **p. 262**

Fig. 306 – Laura Costa. Traje do Ribatejo. (Postal).Ed. Oliva, 1957.
http://www.santanostalgia.com/2016/06/oliva-postais-de-trajes-tipicos-laura.html— **p. 262**

Fig. 307 – Mitza. "Natal português, Natal cristão" (Capa). Revista *Lusitas*, nº46, Dez. 1946. BNP — **p. 262**

Fig. 308 – Laura Costa."... transformou-se num maravilhoso
passarinho..." *A filha do mercador,* D.L. 1958, p. 33. BNP — **p. 263**

Fig. 309 – Laura Costa. "Aí encontrou a filha
de um rei" (detalhe). *A caixa mágica,* D.L. 1958, p.4. BNP — **p. 263**

Fig. 310– Laura Costa. Capa (detalhe). *Um homem que vale por sete,* D.L. 1958. BNP — **p. 264**

Fig. 311– Laura Costa."... declarou que ela era muito bonita e que,
se quisesse, seria a noiva do seu irmão" . *Um homem que vale por sete,* D.L. 1958, p. 100. BNP — **p. 264**

Fig. 312– Moraes. "Typos angolanos". Luanda, s.d.
http://tudosobreangola.blogspot.pt/2010/08/burguesia-angolense-de-finais-do-seculo.html — **p. 264**

Fig. 313– Laura Costa. "Numa floresta angolana vivia Samba,
uma linda rapariga...". *Um homem que vale por sete,* D.L. 1958, p. 26. BNP — **p. 266**

Fig. 314– Laura Costa. "Samba corria sem parar."
Um homem que vale por sete, D.L. 1958, p. 30. BNP — **p. 266**

Fig. 315 – Lotte Reiniger. *Aventuras do Príncipe Achmed*, 1926.
http://www.atelierdesinitiatives.org/decouvertes-culturelles
le-blog-des-spectateurs/article/1926-2012— **p. 266**

Fig. 316 – Laura Costa. "A Rã encontrou o filho de Kimanaueze
e ofereceu-se para levar a carta" (detalhe). *A princesa das pedras preciosas,* D.L. 1958, p.21. BNP — **p. 267**

Fig. 317 – Laura Costa. "A pomba disse: — Quando desejares,
corro em teu auxílio." (detalhe). *A filha do mercador,* D.L. 1958, p.26. BNP — **p. 267**

Fig. 318 – Laura Costa. "Meteu os leitões num cesto
e partiu." (detalhe). *A filha do mercador,* D.L. 1958, p.29. BNP— **p. 267**

Fig. 319 – Laura Costa. "Aí encontrou a filha
de um rei" (detalhe). *A caixa mágica,* D.L. 1958, p.4. BNP— **p. 269**

Fig. 320 – Laura Costa."... o rapaz passava horas a conversar
com a Noua mais velha" (detalhe). *A filha do rei turco,* D.L. 1958, p. 36. BNP— **p. 269**

Fig. 321 – Alfredo de Morais. Gulu e Vala (detalhe). *No reino do prodígio***,** 1929, p. 5. BNP— **p. 270**

Fig. 322 – Alfredo de Morais. "... fez uma peça
de fazenda..." (detalhe). *No reino do prodígio***,** 1929, p. 11. BNP— **p. 270**

Fig. 323 – s.a. "— Anda para a choça, Manipanço...
— suplicava-lhe Mitipa. (detalhe). *Paraíso infantil*, 1941, p. 21. BNP— **p. 271**

Fig. 324 – Irene Mariares. Capa (detalhe). *História do Feiticeiro Fogo***,** D.L.1953. BNP— **p. 272**

Fig. 325 – Irene Mariares. O feiticeiro revela-se
a Malé (detalhe). *História do Feiticeiro Fogo***,** D.L.1953, p.14. BNP— **p. 272**

Fig. 326 – Irene Mariares. (detalhe). *História do Feiticeiro Fogo***,** D.L.1953, p. 9. BNP— **p. 272**

Fig. 327 – s.a. "Mulheres indígenas do hinterland de Angola que trabalham
na Roça Boa Entrada, com seus filhos". s.d. https://tchiloli.com/sao-tome/ — **p. 272**

Fig. 328 – Laura Costa. "Não estejam com medo"
(detalhe). *A filha do mercador,* D.L. 1958, p. 20. BNP— **p. 273**

Fig. 329 – Manuel Lapa. Mãe com filho. *O feiticeiro da cabana azul,* 1942, p. 63. BNP— **p. 276**

Fig. 330 – Manuel Lapa. (foto), Angola, 1935-1939 . "Tribo dos Ganguelas- mulher
com filho às costas." *A Maravilhosa viagem dos exploradores portugueses,* 1946. Extratexto. BNP— **p. 276**

Fig. 331 – Ofélia Marques. O batuque dos Mancanhas
(detalhe). *Mariazinha em África,* 1947, p. 55. BNP— **p. 277**

Fig. 332 – Ofélia Marques. O fascínio dos «indígenas»
pelo cabelo de Ana Maria (detalhe). *Mariazinha em África,* 1947, p. 91. BNP— **p. 277**

Fig. 333 – Júlio Gil. "Os barquenses refugiavam-se
nas montanhas" (detalhe). *O rei do Barué*, 1946, p. 36. BNP— **p. 277**

Fig. 334 – Maria Keil. A quitandeira oferecendo
uma laranja. *Histórias de pretos e de brancos*, 1960, p. 6. BNP— **p. 278**

Fig. 335 – Maria Keil. Dominguinhas com mãe e avó.
(detalhe). *Histórias de pretos e de brancos*, 1960, p. 4. BNP— **p. 278**

Fig. 336 – Raquel Roque Gameiro."...trazendo enorme
cacho de bananas". *No reino do sol*, 1933, p. 67. BNP— **p. 279**

Fig. 337 – Ofélia Marques. A mãe amamentando
Himbo-Inéné (detalhe). *No reino do sol*, 1947, p. 74. BNP— **p. 279**

Fig. 338 – Ofélia Marques. Himbo-Inéné batendo
nas crianças (detalhe). *No reino do sol*, 1947, p. 77. BNP— **p. 279**

Fig. 339 – Gabriel Ferrão. "(...) gritava, aflita, a negra
Tijuca". *História de Balu, pretinho da Guiné*, 1950, p. 3. BNP— **p. 280**

Fig. 340 – Raquel Roque Gameiro. "Interroga amigos
e indiferentes, polícias". *Joanito Africanista*, 1932, p. 16. BNP— **p. 282**

Fig. 341 – Raquel Roque Gameiro."... *Nos braços
da sua mãezinha...*". *Joanito Africanista*, 1932, p. 97. BNP— **p. 282**

Fig. 342 – Irene Mariares. Marcalfa e Bertoldinho vendo-se ao espelho
no palácio do Rei. *História de Bertoldo e Bertoldinho*, D.L. 1953, p. 13. BNP— **p. 283**

Fig. 343 – Irene Mariares. As novas roupas de Marcalfa
e de Bertoldinho (detalhe). *História de Bertoldo e Bertoldinho*, D.L. 1953, p. 16. BNP— **p. 283**

Fig. 344 – Maria Keil. Dominguinhas com mãe e avó.
Histórias de pretos e de brancos, 1960, p. 4. BNP— **p. 284**

Fig. 345 – Sarah Affonso. Capa. *Mariazinha em África*, 1925. BAFCG — **p. 286**

Fig. 346 – Sarah Affonso. "—pretos corriam
na estrada...". *Mariazinha em África*, 1925, p. 54. BAFCG — **p. 286.**

Fig. 347 – Alfredo de Morais. "*O homem preto*". *O leão e o rato*, 1931, p. 81. BNP— **p. 287**

Fig. 348 – Carlos Carneiro. "O tabaco". *As quintas-feiras de Berta*, 1932, p. 70. BNP— **p. 287**

Fig. 349 – Martins Barata. "... dois crocodilos enormes
os fizeram em pedaços...". *Peregrinação de Fernão Mendes Pinto,* 1933, p. 13. BNP— **p. 287**

Fig. 350– s.a. "... e enquanto o canito ladrava, manipanso
berrava e o elefante dormia..." (detalhe). *Paraíso infantil*, 1941, p. 26. BNP— **p. 287**

Fig. 351 – Júlio Gil. "... um preto que ia passando.". *O rei do Barué*, 1946, p. 7. BNP— **p. 289**

Fig. 352 – Júlio Gil. "... beijando-lhe a mão...". *O rei do Barué*, 1946, p. 33. BNP— **p. 289**

Fig. 353 – Ofélia Marques. O fascínio dos «indígenas»
pelo cabelo de Ana Maria (detalhe). *Mariazinha em África,*1947, p. 91. BNP— **p. 290**

Fig. 354 – Ofélia Marques. O príncipe Mamadú
e sua comitiva (detalhe). *Mariazinha em África*, 1947, p. 157. BNP— **p. 290**

Fig. 355– s.a. Kilimo a caminho de Usalimuni
(detalhe). *Aventuras de Kilimo*, 1949, p. 4. BMSL — **p. 291**

Fig. 356– s.a. O carniceiro enganando Kilimo
na venda do burro (detalhe). *Aventuras de Kilimo*,1949, p. 6. BMSL — **p. 291**

Fig. 357– s.a. Kilimo vingando-se do carniceiro
(detalhe). *Aventuras de Kilimo*, 1949, p. 13. BMSL — **p. 291**

Fig. 358 – Gabriel Ferrão. "Se entretinham a experimentar
as suas flechas..."(detalhe). *O protegido do rei da selva*, 1949, p. 23. Colecção de Jorge Silva — **p. 292**

Fig. 359 – Gabriel Ferrão. "...onde tinham a assar
um belo cabrito...". *História de Balu, pretinho da Guiné*, 1950, p.35. BNP — **p. 292**

Fig. 360 – Gabriel Ferrão. "deitaram a correr
direitos a um pequeno areal...". *História de Balu, pretinho da Guiné*, 1950, p. 40. BNP — **p. 292**

Fig. 361– César Abbott. Capa. *O filho do sultão*, D.L. 1956. BNP — **p. 293**

Fig. 362– César Abbott. "Saltavam-lhes para os ombros
e obrigavam-nos a transportá-los, dia e noite...". *O filho do sultão*, D.L. 1956, p. 19. BNP — **p. 293**

Fig. 363– Laura Costa. "Senhor, venho pedir-te
que me tires de um grande embaraço.". *Maria sem ventura*, D.L. 1958, p. 21. BNP — **p. 294**

Fig. 364 – Laura Costa. "A lebre afastou-se um pouco.". *Maria sem ventura*, D.L. 1958, p. 25. BNP — **p. 294**

Fig. 365– Maria Helena Abreu. "Os pretos nunca tinham
ouvido música tão divinal." *Descobrimentos Henriquinos*, 1959, p. 163. BNP — **p. 296**

Fig. 366– Maria Helena Abreu. "O papel causou
grande sensação na praia." *Descobrimentos Henriquinos*, 1959, p. 123. BNP — **p. 296**

Fig. 367– Arcindo Madeira. O preto Manitu*. Férias Grandes*, 1937, p. 51. BNP — **p. 297**

Fig. 368 – José de Lemos. O preto Barnabé. *Histórias e bonecos,* 1947, p. 14. BNP — **p. 297**

Fig. 369 – Rudy. O Negro. *O tontinho da esquina*, 194-, p. 40. Colecção de Jorge Silva — **p. 298**

Fig. 370 – Rudy. "O Negro, nos trabalhos da pesca, era o homem
mais esforçado da «companha»". *O tontinho da esquina*, 194-, p. 48. Colecção de Jorge Silva — **p. 298**

Fig. 371– Rudy. O Negro ajudando o «Tontinho», quando jovem.
O tontinho da esquina, 194-. Extratexto. Colecção de Jorge Silva — **p. 298**

Fig. 372 – Júlio Gil. "...adiantou-se dos seus companheiros..." *O rei do Barué*, 1946 p. 52. BNP — **p. 299**

Fig. 373– Ofélia Marques. O fascínio dos «indígenas»
pelo cabelo de Ana Maria (detalhe). *Mariazinha em África*, 1947 p. 91. BNP — **p. 299**

Fig. 374– António Quadros. Capa. *As histórias do tio Remo*, 1959. Colecção de Jorge Silva — **p. 301**

Fig. 375– Frederick S. Church. "*Uncle Remus and his deceitful jug".*
Frontispício.*Uncle Remus: His Songs and His Sayings*.
The folklore of the old plantation, 1881. http://docsouth.unc.edu/southlit/harris/harris.html — **p. 301**

Fig. 376– Fig. 376– Milo Winter. Capa (detalhe). *Nights with Uncle Remus,* 1917.
http://www.alephbet.com/pages/books/30806/joel-chandler-harris/nights-with-uncle-remus — **p. 301**

Fig. 377 – Sarah Affonso. "Os Bijagós". *Mariazinha em África*, 1925, p. 110. BAFCG — **p. 304**

Fig. 378 – Sarah Affonso. "..tocavam viola de manhã à noite..."
(detalhe). *Mariazinha em África*, 1925, p. 130. BAFCG — **p. 304**

Fig. 379 – Vasco Lopes de Mendonça. "... por ter perdido
o coco." (detalhe). *Mestre Lobo e as três cabrinhas*, 1932, p. 59. BNP — **p. 305**

Fig. 380 – Manuel Lapa. Capa (detalhe). *O Feiticeiro da cabana azul*, 1942. BNP — **p. 305**

Fig. 381 – Manuel Lapa. Contracapa (detalhe). *O Feiticeiro da cabana azul*, 1942. BNP — **p. 305**

Fig. 382 – Fred Kradolfer. Cartaz para a secção portuguesa
da Exposição Colonial de Paris, 1931. http://www.tipografos.net/portugal/fred-kradolfer.html — **p. 305**

Fig. 383 – s.a. Capa. Revista *Ilustração Colonial*, nº 3, 1932. BNP — **p. 305**

Fig. 384 – Ofélia Marques. Partida para Buba (detalhe). *Mariazinha em África*, 1947, p. 133. BNP — **p. 307**

Fig. 385 – Ofélia Marques. O príncipe Mamadú e sua
comitiva (detalhe). *Mariazinha em África*, 1947, p. 157. BNP — **p. 307**

Fig. 386 – Laura Costa. Capa (detalhe). *A caixa mágica,* D.L.1958. BNP — **p. 308**

Fig. 387 – Laura Costa. "Penetrou na floresta e caminhou
durante muito tempo (detalhe). *A caixa mágica,* D.L.1958, p. 11. BNP — **p. 308**

Fig. 388 – Laura Costa. "Que linda senhora! É mesmo
um deslumbramento!"(detalhe). *A caixa mágica,* D.L.1958, p. 15. BNP — **p. 308**

Fig. 389– Alfredo de Morais. "Leões?! Si siô.". *A Nau Catrineta,* 1931, p. 51. BNP — **p. 309**

Fig. 390– Raquel Roque Gameiro. "É um bilhete postal
ilustrado". *Joanito Africanista*, 1932, p. 12. BNP — **p. 309**

Fig. 391– Raquel Roque Gameiro. "... é apresentado
ao comandante..." (detalhe). *Joanito Africanista*, 1932, p. 21. BNP — **p. 310**

Fig. 392– Raquel Roque Gameiro. "... querem ouvir
a lenda..." (detalhe). *Joanito Africanista*, 1932, p. 58. BNP — **p. 310**

Fig. 393– Raquel Roque Gameiro. "... atira-lhe
um sopapo". *Joanito Africanista*, 1932, p. 45. BNP — **p. 310**

Fig. 394– Raquel Roque Gameiro. Meninas vamos
ao *Vira*". *Joanito Africanista*, 1932, p. 53. BNP — **p. 310**

Fig. 395– Fernando Bento. Capa (detalhe). *Joanito Africanista*, 1949. BNP — **p. 312**

Fig. 396– António Cruz Caldas. Capa. *O pretinho*, 1945. BNP — **p. 313**

Fig. 397– Reis. Ilustração de remate do texto
Os exploradores do continente africano. O Mundo Português nº 75, 1940, p. 118. BNP — **p. 314**

Fig. 398– s.a. Capa (detalhe). *Moçambique. Documentário Trimestral* nº1, Mar. 1935. AHU — **p. 314**

Fig. 399 - Ofélia Marques. Himbo-Inéné batendo nas crianças. *No reino do sol*, 1947, p. 77. BNP — **p. 315**

Fig. 400- Maria Helena Abreu. "Viva Portugal!". *Tony: Episódios infantis*, 1949, p. 86. BNP — **p. 315**

Fig. 401- s.a. "... e pararam a conversar...". *Um livro para mim*, 1948, p. 66. BNP — **p. 316**

Fig. 402- Ofélia Marques. O fascínio dos «indígenas» pelo cabelo de Ana Maria (detalhe). *Mariazinha em África*, 1947, p. 91. BNP — **p. 316**

Fig. 403- s.a. Régulo deliberando veredicto (detalhe). *As aventuras de Kilimo,* 1949, p. 8. BMSL — **p. 317**

Fig. 404 - Gabriel Ferrão. "...foi arrastado para o alto da árvore..." (detalhe). *História de Balu, pretinho da Guiné*, 1950, p. 5. BNP — **p. 317**

Fig. 405 - Gabriel Ferrão. Frontispício (detalhe). *História de Balu, pretinho da Guiné*, 1950. BNP — **p. 317**

Fig. 406 - Gabriel Ferrão. Capa. *História de Balu, pretinho da Guiné*, 1950. BNP — **p. 317**

Fig. 407- Gabriel Ferrão. Capa (detalhe). *Branquinho e Zé Carvão viajam pelo sertão***,** D.L. 1955. BNP — **p. 319**

Fig. 408- Gabriel Ferrão. Frontispício (detalhe). *Branquinho e Zé Carvão viajam pelo sertão***,** D.L. 1955. BNP — **p. 319**

Fig. 409- Gabriel Ferrão. "Um rapazito de cerca de 12 anos, negro como as noites escuras..."(detalhe). *Branquinho e Zé Carvão viajam pelo sertão***,** D.L. 1955, p. 8. BNP — **p. 319**

Fig. 410- Laura Costa. "Em pouco tempo a casa ficou concluída.". *Um homem que vale por sete*, D.L.1958, p. 94. BNP — **p. 320**

Fig. 411- Raquel Roque Gameiro. "... trazendo enorme cacho de bananas..." (detalhe). *No reino do sol*, 1933, p.67. BNP — **p. 321**

Fig. 412- Raquel Roque Gameiro. "... pede ao régulo..." *No reino do sol*, 1933, p.69. BNP — **p. 321**

Fig. 413- Ofélia Marques. A mãe amamentando Himbo-Inéné (detalhe). *No reino do sol*, 1947, p. 74. BNP — **p. 321**

Fig. 414 - Ofélia Marques. Himbo-Inéné batendo nas crianças (detalhe). *No reino do sol*, 1947, p. 77. BNP — **p. 321**

Fig. 415 - Ofélia Marques. Himbo-Inéné espiando os animais (detalhe). *No reino do sol*, 1947, p.81. BNP — **p. 321**

Fig. 416 - Ofélia Marques. O batuque dos Mancanhas (detalhe). *Mariazinha em África,* 1947, p. 55. BNP — **p. 322**

Fig. 417 - Ofélia Marques. O fascínio dos «indígenas» pelo cabelo de Ana Maria (detalhe). *Mariazinha em África,* 1947, p. 91. BNP — **p. 322**

Fig. 418 – Manuel Lapa. Mãe com filho (detalhe). *O feiticeiro da cabana azul,* 1942, p. 63. BNP — **p. 322**

Fig. 419 – Júlio Gil. "Os baruenses refugiavam-se nas montanhas" (detalhe). *O rei do Barué*, 1946, p. 36. BNP — **p. 323**

Fig. 420 – s.a. Régulo deliberando veredicto (detalhe). *As aventuras de Kilimo,* 1949, p. 8. BMSL — **p. 323**

Fig. 421 – Maria Keil. Dominguinhas. *Histórias de pretos e de brancos*, 1960, p. 3. BNP — **p. 324**

Fig. 422 – Maria Keil. Dominguinhas com mãe e avó.
(detalhe). *Histórias de pretos e de brancos*, 1960, p. 4. BNP — **p. 324**

Fig. 423 – Maria Keil. A quitandeira oferecendo
uma laranja. *Histórias de pretos e de brancos*, 1960, p. 6. BNP — **p. 324**

Fig. 424 – Ilberino Santos. Capa. *O pretinho de Angola*, 1930. BNP — **p. 325**

Fig. 425 – Ilberino Santos. "...uma verdadeira
máquina de devorar bananas!..." (detalhe). *O pretinho de Angola*, 1930, p. 30. BNP — **p. 325**

Fig. 426 – Ilberino Santos. "...pé ante-pé, deixou
o seu quarto..." (detalhe). *O pretinho de Angola*, 1930, p. 58. BNP — **p. 326**

Fig. 427 – Raquel Roque Gameiro. "...como vedes
é um pretinho ..."*Joanito Africanista*, 1932, p. 9. BNP — **p. 326**

Fig. 428 – Raquel Roque Gameiro. "...nos braços
da sua mãezinha ..." *Joanito Africanista*, 1932, p. 97. BNP — **p. 326**

Fig. 429 – Tom. Zipriti. *História de Dona Redonda e da sua gente*, 1942, p. 8. BNP — **p. 328**

Fig. 430 – Tom. Dona Redonda atira Zipriti ao ar.
História de Dona Redonda e da sua gente, 1942, p. 29. BNP — **p. 328**

Fig. 431 – Tom. Dona Maluka oferece pão-de-ló a Zipriti.
História de Dona Redonda e da sua gente, 1942, p. 34. BNP — **p. 328**

Fig. 432 – Tom. O cozinheiro Bonda (detalhe).
História de Dona Redonda e da sua gente, 1942, p. 40. BNP — **p. 328**

Fig. 433 – Pam. "Ai! Ai! Zipriti bonita!." *Aventuras de Dona Redonda*, 1943, p. 84. BNP — **p. 329**

Fig. 434 – Pam. "De repente, passou uma lebre...". (detalhe) *Aventuras de Dona Redonda*, 1943,
p. 139. BNP — **p. 329**

Fig. 435 – Pam. "Presente dos Pikis: um montão
de ossos frescos..." (detalhe). *Aventuras de Dona Redonda*, 1943, p. 307. BNP — **p. 330**

Fig. 436 – Fernando Bento. "Apresento-lhes agora o Chocolate...".
Cinco brancos e um preto, 1948, p. 3. O livro pertence à Autora — **p. 331**

Fig. 437 – Fernando Bento. Chocolate leva um banco
para Licinha. *Cinco brancos e um preto*,1948, p. 5. O livro pertence à Autora — **p. 331**

Fig. 438 – Fernando Bento. Chocolate e Licinha ouvem o Zeca contar a história
da fundação de Portugal. *Cinco brancos e um preto*, 1948, p. 13. O livro pertence à Autora — **p. 331**

Fig. 439 – Fernando Bento. Chocolate conta o seu sonho.
Cinco brancos e um preto,1948, p. 29. O livro pertence à Autora — **p. 331**

Fig. 440 – Maria Helena Abreu. A chegada de Manuel
pretinho (detalhe). *Tony: Episódios infantis*, 1949, p. 71. BNP — **p. 332**

Fig. 441 – Maria Helena Abreu. Manuel pretinho
conta histórias sobre a sua terra. *Tony: Episódios infantis*, 1949, p. 77. BNP — **p. 332**

Fig. 442 – Maria Helena Abreu. Os alunos do 2º ano
despedem-se do professor (detalhe). *Tony: Episódios infantis*, 1949, p. 102. BNP — **p. 333**

Fig. 443 – Fernando Bento. Capa (detalhe). *Tony: Episódios infantis*, 1949. BNP — **p. 333**

Fig. 444 - Alfredo Morais. "…. sentaram-me num trono feito
do esqueleto dum elefante …"*Aventuras de D. Pimpão Trapalhão,* D.L. 1934 [192-], pp. 8 e 9. BNP — **p. 355**

Fig. 445 - Alfredo Morais. "—O que fazes aqui, preta?" (detalhe).
Histórias engraçadas para os nossos filhos!, 1937 [1922], p. 41. BNP — **p. 355**

Fig. 446 - S.A. O Astronauta. *ABCzinho* nº168, 1929, p. 4**.** BNP — **p. 356**

Fig. 447- Bernardo Marques. *O Mundo Português* nº 17, 1935, p. 164. BNP — **p. 356**

Fig.448 - Carlos Carneiro. *O Mundo Português* nº 6, 1934, p. 234. BNP — **p. 356**

Fig. 449 - Alfredo Morais. "…um enorme negro…"(detalhe). *A Nau Catrineta,*1931, p.79. BNP — **p. 357**

Fig. 450 - Alfredo Morais. "… outros azagaias" (detalhe). *A Nau Catrineta,* 1931, p. 70. BNP — **p. 357**

Fig. 451- Alfredo de Morais. "*O homem preto"* (detalhe). *O leão e o rato*, 1931, p. 81. BNP — **p. 357**

Fig. 452 - Petrus Camper. Ângulo facial. Do macaco ao homem.
Tabela I (extratexto). *Différence des traits du visage,* 1791. BNP — **p. 358**

Fig. 453 - Petrus Camper. Ângulo facial. Do homem europeu
a Apolo. Tabela II (extratexto) *Différence des traits du visage,* 1791. BNP — **p. 358**

Fig. 454 - Ernst Haeckel. "A ordem dos Catarrhini". Dupla página com folha de rosto.
Natürliche Schopfungsgelchichte, 1868. https://archive.org/details/natrlichesch00haec. — **p. 360**

Fig. 455 - Cesare Lombroso. "Revolucionários e criminosos politicos;
matóides e moralmente insanos" Estampa 49 (extratexto). *L´homme criminel*, 1887. BNP — **p. 362**

Fig. 456 - Celso Hermínio. "A physionomia é o espelho da alma".
Branco e Negro nº 70, 1897, p. 289. http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/BrancoeNegro/1897/Agosto/Agosto_item1/P17.html — **p. 362**

Fig. 457- William Hogarth. *Characters and Caricaturas*, 1743. *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica.* BAFCG — **p. 363**

Fig. 458 - Louis-Léopold Boilly. "Les Amaterus de tableaux".
Recueil de grimaces, 1823-28. https://www.artsy.net/artwork/
louis-leopold-boilly-les-amateurs-de-tableaux-the-picture-enthusiasts — **p. 363**

Fig. 459 - Rodolphe Töpffer. *Essay de physiognomie*, 1845.
Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica. BAFCG — **p. 363**

Fig. 460 - Charles Phillipon. *Les Poires* (caricatura do rei D. Luís Filipe).
Le Charivari, 1831. *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica.* BAFCG — **p. 364**

Fig. 461 - Alfredo de Morais. "O Gigante procura defender-se
com uma maça de ferro". *O Gigante negro***,** D.L. 1935 [1922], p. 5. BNP — **p. 365**

Fig. 462 - Manuel Gustavo Bordallo Pinheiro. "O Gungunhana e a civilização".

O António Maria nº 432, 1896, p. 141. http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1896/1896_item1/P7.html— **p. 365**

Fig. 463 - Raphael Bordallo Pinheiro. "Eleições municipaes". *A Paródia* nº 96, 1901, p. 368. http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AParodia/1901/N96/N96_item1/P7.html — **p. 366**

Fig. 464 - Jorge Cid. Lição de História. *O António Maria* nº 456, 1897, p. 2. http:// hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1897/1897_item1/P89.html — **p. 366**

Fig. 465 - Leal da Câmara. Lourenço Marques posto no prego. *A Corja* nº 15, 1898, pp. 2-3. http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/ACorja/N15/N15_item1/P2.html — **p. 367**

Fig. 466 - Alfredo de Morais. "O despertar da sesta". Capa. *O Século Cómico* nº 844, 1914. BNP — **p. 368**

Fig. 467 - Alfredo de Morais. "O despertar da sesta" (pormenor 1). *O Século Cómico* nº 844, 1914. BNP — **p. 369**

Fig. 468 – s.a. "Love and Beauty- Saartje, the Hottentot Venus", s.d. http://magdalilly.tumblr.com/post/42239196150/the-hottentot-venus — **p. 369**

Fig. 469 - Alfredo de Morais. "O despertar da sesta" (pormenor 2).*O Século Cómico* nº 844, 1914. BNP — **p. 370**

Fig. 470 – s.a. "Ai os bichos..." *O Zé* nº 72, 1912, pp. 4-5. http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OZe/1912/N072/N072_item1/P4.html — **p. 370**

Fig. 471 - Alfredo de Morais. "O despertar da sesta" (pormenor 3). *O Século Cómico* nº 844, 1914. BNP — **p. 370**

Fig. 472 - Alfredo de Morais. "O despertar da sesta" (pormenor 4). *O Século Cómico* nº 844, 1914. BNP — **p. 370**

Fig. 473 - Alfredo de Morais ".... extraí dele quatro tíbias humanas..." *Aventuras de D. Pimpão trapalhão* (D.L. 1934), p. 11. BNP — **p. 371**

Fig. 474 - Alfredo de Morais. "...tanto pulou que rompeu a soldadura". *D. Pimpão Trapalhão*, D.L. 1934, p. 13. BNP — **p. 371**

Fig. 475 - Microcéfalo no Hospital de Rilhafolles. *Brasil-Portugal*, nº20, 1899, p.3. http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/BrasilPortugal/1899_1900/N20/N20_item1/P15.html — **p. 371**

Fig. 476 - Alfredo de Morais. "... mandou lançar ferros aos pés e às mãos da princesa" (detalhe). *O Pirata do Navio Dourado,* D.L.1934, p. 5. BNP — **p. 372**

Fig. 477 - Stuart Carvalhais. Anúncio a *Jazz-band,* 1922. http://www.academia.edu/1566278/ ECOS_DO_JAZZ-BAND_ILUSTRAÇÕES_PORTUGUESAS_1922-1930_— **p. 372**

Fig. 478 - Alfredo de Morais. "O que fazes aqui, preta? *Histórias engraçadas para os nossos filhos,* 1937 [1922], p. 41. BNP — **p. 373**

Fig. 479 - Alfredo de Morais. "…O Carvão triste, melancólico e sombrio e a Hulha também de negro…" *Titó e Tatá nos jardins da fantasia,* 1928, p. 79. BNP — **p. 373**

Fig. 480 - Alfredo de Morais ".... Segui-lo-ei por toda a parte...". *No reino do Prodígio,* 1929, p. 40.BNP — **p. 374**

Fig. 481- Alfredo de Morais. "*O homem preto". O leão e o rato*, 1931, p. 81. BNP — **p. 374**

Fig. 482 - Alfredo de Morais. "... e à frente
uma grande mulher..." *A Nau Catrineta,* 1931, p. 68. BNP — **p. 375**

Fig. 483 - Alfredo Morais. "...outros azagaias". *A Nau Catrineta,* 1931, p. 70. BNP — **p. 375**

Fig. 484 - Alfredo de Morais. "oé oé... Camões!". *A Nau Catrineta,* 1931, p. 102. BNP — **p. 376**

Fig. 485 - Alfredo de Morais. "...o rei é preto...". *A Nau Catrineta,* 1931, p. 64. BNP — **p. 376**

Fig. 486 - Alfredo de Morais. "...um enorme negro...". *A Nau Catrineta,*1931, p. 79. BNP — **p. 377**

Fig. 487 - N´Gungunhane, 1895.
https://delagoabayworld.wordpress.com/category/historia/gungunhana/— **p. 377**

Fig. 488 - Alfredo de Morais. *Moral e Educação Cívica* (Ed. A. Moreno), 1933, p. 62. BNP — **p. 379**

Fig. 489 - Alfredo de Morais. O império colonial português.
Moral e Educação Cívica (Ed. Figueirinhas), 1934, p. 77 — **p. 379**

Fig. 490 - Alfredo de Morais. O sultão (vista perfil). *Caladinhos! Ora escutem!* 1931, p. 97. BNP — **p. 380**

Fig. 491- Alfredo de Morais. O sultão (vista frontal). *Caladinhos! Ora escutem!* 1931, p. 100 BNP — **p. 380**

Fig. 492 - Alfredo de Morais. Vala com Gulú,
empunhando a sua lança. *No reino do prodígio,* 1929, p. 7. BNP — **p. 380**

Fig. 493 - Alfredo de Morais. "Ofereceram-lhe o ouro,
símbolo da riqueza...". *O sapatinho do Natal,* 1934, p. 20. BNP — **p. 381**

Fig. 494 - Alfredo de Morais. "...partiu a explorar as margens
do rio e os rochedos". *O filho dos Boers .* Folha do Povo, nº 6090, 1900, p. 3. BNP — **p. 382**

Fig. 495 - Alfredo de Morais. "O cafre agarrou no papel
e afastou-se". *O filho dos Boers.* Folha do Povo, , nº 6113, 1900, p. 3. BNP — **p. 382**

Fig. 496 - Alfredo de Morais. "—Aqui os tendes, minhas senhoras.
São dois negros fieis e bons trabalhadores." *O Marechal Saldanha*, 1909, p. 587. BNP — **p. 383**

Fig. 497 - Alfredo de Morais. "As outras logo o rodearam,
com muitas gargalhadas..." *O Marechal Saldanha*, 1909, p. 433, BNP — **p. 383**

Fig. 498 - Alfredo de Morais. Cartaz (pormenor 1).
Casa Africana, ca. 1905. *A Herança Africana em Portugal.* O livro pertence à Autora. — **p. 383**

Fig. 499 - Alfredo Morais. Cartaz. *Casa Africana*, ca. 1905.
A Herança Africana em Portugal. O livro pertence à Autora. — **p. 384**

Fig. 500 - Alfredo Morais. Cartaz (pormenor 2).
Casa Africana, ca. 1905. *A Herança Africana em Portugal.* O livro pertence à Autora. — **p. 384**

Fig. 501 - Alfredo de Morais. s.t. s.d. — **p. 385**

Fig. 502 - Alberto Souza. Capa. *História Alegre de Portugal*, s.d. BAFCG — **p. 385**

Fig. 503 - Walter Crane. *The Frog Prince*, 1900.
Dictionary of 19th Century British Book Illustrators, p. 22. BAFCG — **p. 386**

Fig. 504 - Walter Crane. *The Beauty and the Beast*, 1900.
Dictionary of 19th Century British Book Illustrators, p. 23. BAFCG — **p. 386**

Fig. 505 - Charles Robinson. *The big book of fairy tales*, 1911.
Dictionary of 19th Century British Book Illustrators. BAFCG — **p. 386**

Fig. 506 - Alfredo de Morais. "Erguei-vos — respondeu urbanamente
o gigantesco negro" (detalhe). *O Pirata do Navio Dourado,* D.L.1934 [1922], pp. 8 e 9. BNP — **p. 387**

Fig. 507 - Alfredo de Morais. "... mandou lançar ferros aos pés
e às mãos da princesa." (detalhe). *O Pirata do Navio Dourado,*D.L.1934 [1922], p. 5. BNP — **p. 387**

Fig. 508 - Alfredo de Morais. "Leões?! Si siô.". *A Nau Catrineta,* 1931, p. 51. BNP — **p. 388**

Fig. 509 - Raquel Roque Gameiro. "Interroga amigos
e indiferentes, polícias". *Joanito Africanista*, 1932, p. 16. BNP — **p. 390**

Fig. 510 - Randolph Caldecott. *Graphic,* 1880. *Victorian book illustration.* BAFCG — **p. 391**

Fig. 511 – Eduardo Malta. O papão fugindo com as criancinhas, *Pá-tá-pá*, 1926, p. 28. BNP — **p. 394**

Fig. 512 – Emmerico Nunes. "Um Mefistófeles
bisnagara-o no pescoço...". *El- Rei Bebé,* 1928, p. 9. BNP — **p. 395**

Fig. 513– Ilberino Santos. "...uma verdadeira máquina
de devorar bananas!..." (detalhe). *O pretinho de Angola*, 1930, p. 30. BNP — **p. 395**

Fig. 514 – Ilberino dos Santos. Homem carregando
as malas de Nini. *O pretinho de Angola,* 1930, p. 76. BNP — **p. 395**

Fig. 515 – Guida Ottolini. "Ouviste, Sadi?" (detalhe). *Contos da Belilinha,* 193-, p. 61. BNP — **p. 396**

Fig. 516 – Raquel Roque Gameiro. "Pede ao régulo…" (detalhe). *No reino do sol*, 1933, p. 69. BNP — **p. 396**

Fig. 517– Arcindo Madeira. O preto Manitu*. Férias Grandes*, 1937, p. 51. BNP — **p. 396**

Fig. 518 - Sarah Affonso. "...Ih! Ih! Ih!" (detalhe). *O tesouro da casa amarela*, 1932, p. 13. BAFCG — **p. 396**

Fig. 519 - Sarah Affonso. Capa. *Aventuras de Mariazinha, Vicente e Companhia*, 1935. BAFCG — **p. 396**

Fig. 520 - Sarah Affonso. "... a Vicente um lindo e luzidio chapéu alto..."
(detalhe). *Aventuras de Mariazinha, Vicente e Companhia*, 1935, p. 55. BAFCG — **p. 396**

Fig. 521 - Tom. Zipriti. *História de Dona Redonda e da sua gente*, 1942, p. 8. BNP — **p. 397**

Fig. 522 - Tom. O cozinheiro Bonda. *História de D. Redonda e de sua gente*, 1942, p. 40. BNP — **p. 397**

Fig. 523 – Pamela Boden. " De repente, passou uma lebre… "
(detalhe). *Aventuras de Dona Redonda e da sua gente*, 1943, p.139. BNP — **p. 397**

Fig. 524 – Pamela Boden. Capa. *História de Alarico sem Fel,* 1944. BNP — **p. 397**

Fig. 525 – s.a. "... e enquanto o canito ladrava, manipanso
berrava e o elefante dormia..." (detalhe). *Paraíso infantil*, 1941, p. 26. BNP — **p. 397**

Fig. 526 - Júlio de Amorim. Capa. *As bonecas das gigantas,* 1946. BNP — **p. 398**
Fig. 527 - José Félix. Zuca brinca com o seu «boneco». *As bonecas das gigantas,* 1946, p. 29. BNP — **p. 398**

Fig. 528 - Júlio de Amorim. Capa. *O Gigante das sete cabeças*, 1946. BNP — **p. 398**

Fig. 529 – Fernando Bento. Contracapa (detalhe). *A última história da Xerazade*, 1944. BNP — **p. 398**

Fig. 530 – Fernando Bento. "O sultão que tinha a mania
de cortar cabeças". *A última história da Xerazade*, 1944, p. 5 . BNP — **p. 398**

Fig. 531– Fernando Bento. O escravo. *Dona Maria de trazer por casa,* 1947, p. 18. BNP — **p. 398**

Fig. 532 – Fernando Bento. Capa (detalhe). *Tony: Episódios infantis*, 1949. BNP — **p. 398**

Fig. 533– Fernando Bento. Capa (detalhe). *Joanito Africanista*, 1949. BNP — **p. 398**

Fig. 534 - José de Lemos. O preto Barnabé. *Histórias e bonecos,* 1947, p. 14. BNP — **p. 399**

Fig. 535 - s.a. Kilimo vingando-se do carniceiro (detalhe). *Aventuras de Kilimo*, 1949, p. 13. BMSL — **p. 399**

Fig. 536 - Ofélia Marques. O fascínio dos «indígenas»
pelo cabelo de Ana Maria (detalhe). *Mariazinha em África,* 1947, p. 91. BNP — **p. 399**

Fig. 537 – Gabriel Ferrão. Capa (detalhe.) *D. Tomé
e macacão correm mundo sem tostão*, 194-, p. 11. BNP — **p. 399**

Fig. 538 - Gabriel Ferrão. "...foi arrastado para o alto
da árvore..."(detalhe). *História de Balu, pretinho da Guiné*, 1950, p. 5. BNP — **p. 399**

Fig. **539** – Gabriel Ferrão. "(...) gritava, aflita,
a negra Tijuca" (detalhe). *História de Balu, pretinho da Guiné*, 1950, p. 3. BNP — **p. 399**

Fig. **540** - Eugénio Silva. Tito é recompensado (detalhe). *As moedas mágicas*, 1956, p. 31. BNP — **p. 400**

Fig. 541 - Eugénio Silva. A aia cuidando do príncipe
Dilimo (detalhe). *O Príncipe Dourado*, 1956, p. 3. BNP — **p. 400**

Fig. 542 - Gabriel Ferrão. "Encharcando-se todo..."
(detalhe). *Aventuras do capitão Tormenta,* D.L. 1955, p. 15. BNP — **p. 400**

Fig. 543 - Gabriel Ferrão. "Pitatuca, o criado negro
do Professor..." *Aventuras do capitão Tormenta,* D.L. 1955, p. 14. BNP — **p. 400**

Fig. 544 - Gabriel Ferrão. "Um rapazito de cerca de 12 anos, negro como as noites
escuras..."(detalhe). *Branquinho e Zé Carvão viajam pelo sertão***,** D.L. 1955, p. 8. BNP — **p. 400**

Fig. 545 - Alfredo de Morais. Capa (detalhe). *História da menina-pedra,* 195-. BNP — **p. 401**

Fig. 546 - António Quadros. Capa. *As histórias do tio Remo*, 1959. Colecção de Jorge Silva. — **p. 401**

Fig. 547 – s.a. "Conguitos". http://www.conguitos.com — **p. 402**

Fig. 548 – s.a. "Côco ralado Moreninha". Fotografia da Autora — **p. 402**

Fig. 549 – s.a. "Cautela com a vespa!". *O Gafanhoto* nº 2, 1910, p. 29. BNP — **p. 403**

Fig. 550 – S.a. "Os ladrõezinhos pretos" (detalhe). *O Gafanhoto* nº 4, 1910, p. 91 BNP — **p. 403**
Fig. 551 – s.a. "Travessura do moleque" (detalhe). *O Gafanhoto* nº 2, 1910, p. 32 BNP — **p. 404**

Fig. 552 - Winsor McKay. "Os espirros do menino
Sammy" (detalhe). *O Gafanhoto* nº 6, 1910, p. 132. BNP — **p. 404**

Fig. 553 – Winsor McKay. "*Little Nemo in Slumberland*" (detalhe). *New York Herald*, 1907. BNP — **p. 406**

Fig. 554 – Jim Swinnerton. "Sam never heard of a steak
a la Chateubriand before" (detalhe). *American Journal Examiner*, 1905.
http://screwballcomics.blogspot.pt/ 2013/08/i-seen-yo-ad-in-dep-paper-sam-and-his.html — **p. 406**

Fig. 555 – George McManus. "How Panhandle Pete became King." (detalhe).
New York World, 1906. http://www.tcj.com/racism-as-a-stylistic-choice-and-other-notes/ — **p. 406**

Fig. 556 – s.a. "William H. West Big Minstrel Jubilee". Cartaz, 1900.
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Minstrel_PosterBillyVanWare_edit.jpg — **p. 407**

Fig. 557 – s.a. "Jump Jim Craw". Capa de partitura,
c. 1932. https://en.wikipedia.org/wiki/Jim_Crow_laws — **p. 408**

Fig. 558 – s.a. "Dandy Jim from Carolina". Capa de partitura (detalhe)
1843. http://library.brown.edu/cds/sheetmusic/afam/slideshow.html — **p. 410**

Fig. 559 – s.a. "Pretinhos endinheirados". *O Petardo* nº93, 1906, p.4. BNP — **p. 410**

Fig. 560 – s.a. "All coons look alike to me". Capa de partitura
(detalhe), 1895. http://www.wikiwand.com/en/Ernest_Hogan — **p. 411**

Fig. 561 – s.a. "Um bello duo". *O Petardo* nº82, 1905, p.3. BNP — **p. 411**

Fig. 562 – Al Jolson com maquilhagem *blackface* e Mae Clarke. Fotograma do filme. *The Jazz Singer*, 1927.
http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/4689847/No-blacking-up-in-new-Al-Jolson-musical.html. — **p. 412**

Fig. 563 – Walt Disney. *Cannibal Capers.* Fotograma,1930. http://www.complex.com/
pop-culture/2014/05/most-racist-moments-disney-movies-cartoons/cannibal-capers — **p. 413**

Fig. 564 – Hergé. *Tintim au Congo,* 1930, p. 21. http://www.thehistoryblog.com/archives/6197 — **p. 413**

Fig. 565 – s.a. "O achado de Ricardo" (excerto de BD). *ABCzinho* nº 172, 1929, p. 9. BNP — **p. 415**

Fig. 566 - s.a. Entrada do Pavilhão Mexicano de Manuel Rosado.
Bonecos de S. Aleixo: A sua (im)possível história, p. 56 . BNP — **p. 416**
.
Fig. 567 – s.a. "Viagem à Terra dos Bonitos". *O Gafanhoto* nº 9, 1910, p. 195. BNP — **p. 417**

Fig. 568 – S.a. "Visita inesperada". *O Gafanhoto* nº 1, 1910, p. 16. BNP — **p. 417**

Fig. 569 – Florence K. Upton. Frontispício (detalhe). *The adventures*
of two dutchdolls and a "Golliwogg", 1895. http://rareandantiquebooks.com
/product/the-adventures-of-two-dutch-dolls-by-florence-k-upton/— **p. 417**

Fig. 570 – Carlos Botelho. Capa de partitura "Para a juventude
cantar e pular", 1926. *O grafismo e ilustração dos anos 20*, p. 116. BAFCG — **p. 419**

Fig. 571 – s.n. "A avestruz e o pretinho".
Brinquedo de montar (extratexto). *Carlitos* nº 58, 1922. BNP — **p. 420**

Fig. 572 – Cottinelli Telmo. "O sábio imperturbável". *ABCzinho* nº, 1921, p.14. *O Pirilau que vendia balões e outras histórias de Cottinelli Telmo,* p. 82. BNP — **p. 421**

Fig. 573 – Carlos Botelho. "O explorador postiço". *ABCzinho* nº 31 (2ª série), 1926, p. 1. BNP — **p. 421**

Fig. 574 – Carlos Botelho. "O expediente de lume-no-olho". *Abczinho* nº 182, 1929, p.1. BNP — **p. 421**

Fig. 575 – Ilberino Santos. "Uma pesca... de peso". *Abczinho* nº 202, 1929, p.1. BNP — **p. 421**

Fig. 576 – Tom. Capa. *O Papagaio* nº14 , 1935. BNP — **p. 422**

Fig. 577 – José de Lemos. Cabeçalho. *O Papagaio* nº54 , 1936, p.1. BNP — **p. 422**

Fig. 578 - "Pinte a sua casa com Muraline".
Anúncio de imprensa. *Civilização* nº 55, 1933, p. 27. BAFCG — **p. 423**

Fig. 579 - "Sabão branco é o preferido."
Anúncio de imprensa. *Ilustração Colonial* nº 1, 1932, p. 4. BNP — **p. 423**

Fig. 580 - Raul Caldevilla (ETP). "... só falta metade...". Cartaz. 191-. *A Herança Africana em Portugal* , p. 210
O livro pertence à Autora — **p. 424**

Fig. 581 – Bernardo Marques. Capa. *Civilização* nº1, 1928. *Ilustração em Portugal I (1910 a 1940)*, p. 28.
O livro pertence à Autora — **p. 425**

Fig. 582 – Ilberino dos Santos. Capa. *Magazine Bertrand*, 193-. BNP — **p. 425**

Fig. 583 – Roberto Nobre. "O chiado elegante".
ABC nº 277, 1925, p. 12. *O grafismo e ilustração dos anos 20*, p. 12. BAFCG — **p. 426**

Fig. 584 – s.a. "Salão Neuparth" (cartazete), 192-.
O grafismo e ilustração dos anos 20, p. 120. BAFCG — **p. 426**

Fig. 585 – s.a. "Transformação cyclista". *O Petardo* nº92, 1906, p. 3. BNP — **p. 428**

Fig. 586 – s.a. "Othelo e Desdemona". *A Paródia* nº28, 1900, p. 6.
http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AParodia/1900/N28/N28_item1/P5.html — **p. 429**

Fig. 587- Guilherme Silva. "O grande explorador Manecas que
Nunca tinha visto um preto: — Por quem andas tu de luto?... (Desenho
e texto do menino Guilherme Silva)". *ABCzinho* nº 234, 1930, p. 5. BNP — **p. 441**

Fig. 588- Manuel Rodrigues Domingues."
Desenho do menino Manuel Rodrigues Domingues". *ABCzinho* nº 242, 1930, p. 9. BNP — **p. 441**

Índice de tabelas

Tabela 1- Obras de História de Portugal. Fonte: a Investigadora, 2016 — **p. 89**

Tabela 2 - Obras de literatura colonial
para a infância e juventude. Fonte: a Investigadora, 2016 — **pp. 92- 93**

Tabela 3 - Obras de contos
africanos/orientais. Fonte: a Investigadora, 2016 — **pp. 94- 95**

Tabela 4 - Tabela 4- Obras de ficção
com acção em lugar real/ficcional. Fonte: a Investigadora, 2016 — **pp. 97-99**

Tabela 5 - Distribuição da edição das obras
do *corpus* ao longo do arco temporal. Fonte: a Investigadora, 2016 — **p. 99**

Tabela 6 - Comparação do registo caricatural
com outros registos no desenho do rosto. Fonte: a Investigadora, 2016 — **pp. 340-341**

Lista de siglas

AGC – Agência Geral das Colónias

AHU – Arquivo Histórico Ultramarino

BAFCG – Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

BMSL – Biblioteca Municipal de São Lázaro

BNP– Biblioteca Nacional de Portugal

BNL– Biblioteca Nacional de Lisboa (antiga designação da BNP)

BPMP – Biblioteca Pública Municipal do Porto

CEI – Casa dos Estudantes do Império

DL – Depósito legal (data do depósito da obra na Biblioteca Nacional de Portugal)

MP – Mocidade Portuguesa

MPF – Mocidade Portuguesa Feminina

OMEN – Obra das Mães pela Educação Nacional

. s.a. – Sem autor

. s.d. – Sem data

SPN – Secretariado de Propaganda Nacional

SNI – Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo

Nota sobre opções na escrita

As referências e citações bibliográficas da dissertação foram escritas segundo a norma da APA (*American Psychological Association*).

O itálico foi utilizado para grafar títulos de obras e palavras estrangeiras.

Termos como «incivilizado» «exótico» e «selvagem» aparecem no decorrer do trabalho notados entre aspas francesas, estas assinalando que se reportam ao arco temporal do trabalho (1925-1960) e décadas precedentes. Estes termos são usados pela importância descritiva que assumem para os autores dos documentos e imagens de época analisados. Trata-se, pois, de uma opção metodológica que procura reconstituir o mais rigorosamente possível o quadro da produção imagética da época. As aspas francesas foram também utilizadas para destacar palavras empregues no sentido figurado.

As transcrições foram notadas entre aspas inglesas.

A tese foi escrita no âmbito do acordo ortográfico anterior a 1990.

1.

Introdução

1. Introdução

1.1 Abertura

Il n´y a donc qu´une science des hommes dans le temps et qui sans cesse a besoin d´unir l´etude des morts à celle des vivants. (Bloch, 1961 [1944], p. 15)

Este trabalho partiu do interesse pela dimensão social da ilustração impressa, por um lado, e do design[1], por outro; pela relação entre poder e imagem (como discurso)[2]; e também pela história e imagética colonial que, por razões familiares, há muito habita o imaginário da investigadora. A vontade de investigar no campo da história e crítica do design e, especificamente, da ilustração portuguesa, assim como a constatação da escassez de corpo crítico nestas áreas, constituíram iguais factores motivacionais para a escolha do tema.

Esses interesses foram-se aprofundando em actividades no campo da investigação, da docência nas áreas da ilustração e do design e também no trabalho prático como ilustradora. *Vumbi* (Carvalho, 2013) é um mapa narrativo sobre o holocausto provocado pelo rei Leopoldo II da Bélgica no Congo (hoje República Democrática do Congo), em nome da «febre» do marfim e da borracha[3] (figs. 1 e 2). O objecto foi concebido no primeiro ano do Doutoramento[4], a par das crescentes interrogações acerca da colonização massiva do continente africano e respectiva cultura visual. Qual seria o papel da ilustração, e mais especificamente, daquela que representa o Negro na construção de uma ideia de Império? Que tipo de ilustrações se podem encontrar dentro deste tema?

[1] Em *Reading Images* (1996) Kress e Van Leeuwen sublinham a função interpessoal do design visual, identificando-o como agente activo na construção de relações sociais. No caso das ilustrações da nossa investigação, essa função social manifesta-se não apenas porque comunicam e interagem com alguém (uma comunidade de pequenos leitores, dado que se trata de livros impressos para a infância e juventude), mas também porque aquilo que comunica se refere a alguém – neste caso negros africanos ou portugueses – participando na construção de conhecimento ou de (pre)conceitos acerca desse grupo étnico.
[2] Para este tema é essencial ler Foucault (2014 [1966]).
[3] *Vumbi* tem prefácio de Susana Oliveira, produção de Ana Isabel Carvalho, Rita Carvalho e Luís Camanho e edição de Luís Camanho (Editora Plana).
[4] No âmbito da unicade curricualar Projecto de Design.

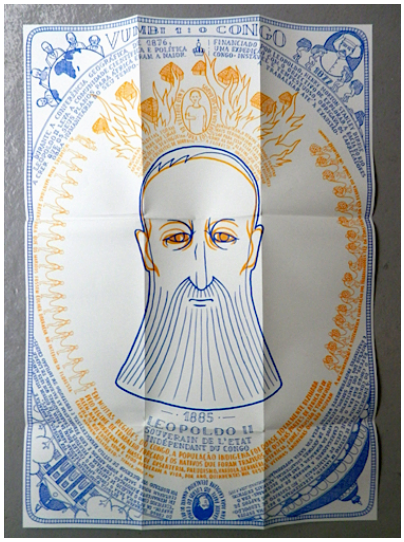


Fig. 1- Rita Carvalho. Vista Frontal, *Vumbi,* 2013. Fotografia de Galeria Dama Aflita.



Fig. 2- Rita Carvalho. "A mão direita de Yoka foi cortada por soldados". Pormenor da vista frontal (esq.) e texto de Susana Oliveira com design gráfico de Luís Camanho (dir.). *Vumbi,* 2013. Fotografia de Galeria Dama Aflita.

Desde logo, interessou-nos o período do Estado Novo (1933-1961), por, por um lado, conjugar um quadro colonial com um regime ditatorial e propagandista (dotado de um programa ideológico muito definido em relação às colónias e populações colonizadas) e, por outro, valorizar a ilustração enquanto elemento significante.

A pesquisa e recolha preliminar originou um *corpus* inicial composto por ilustrações representando o Negro em cartazes e boletins de propaganda, anúncios publicitários, embalagens e ainda literatura em periódicos e em livros – destinados a adultos e também dirigidos às crianças e jovens.

A constatação de que o objecto de estudo era demasiado extenso e heterogéneo para permitir uma análise aprofundada levou à sua circunscrição às ilustrações em livros de literatura para a infância e juventude[5]. Esta escolha, em detrimento dos demais meios e suportes levantados, deve-se a: 1) abundância e riqueza dos materiais encontrados; 2) importância da literatura para a infância no desenvolvimento da criança e sua imagem de sociedade (Blockeel, 2016); 3) elevada participação da ilustração dessa literatura no processo de socialização da criança, exponenciada pela reprodutibilidade da imagem impressa; 4) constatação de que o público infanto-juvenil constituía um importante alvo de propaganda, designadamente, colonial, do regime – ponto

[5] Esta delimitação do objecto de estudo permitiu o confronto com a riqueza, diversidade e complexidade da representação do Negro nas ilustrações para a infância e juventude desse período, conducente a uma abertura nas novas questões da investigação.

relevante na análise da representação do Negro através da ilustração.

O colonialismo faz já parte do passado. Mas um certo imperialismo[6] cultural persiste, acompanhado de discriminação racial, inclusivamente em alguma literatura para os mais novos. Em Portugal há, actualmente, queixas de racismo em textos pertencentes a manuais escolares e a livros de literatura para a infância que carregam velhos estereótipos sobre negros africanos e outros grupos não-ocidentais (Henriques, 2016).

Em adição, ilustrações pouco abonatórias do Negro através de velhas fórmulas caricaturais ainda se encontram nos nossos dias em produtos alimentares como os chocolates da marca *Conguitos* ou o coco ralado da marca *Moreninha*, evidenciando falta de crítica neste campo em Portugal.

Segundo um estudo da psicóloga de comunicação Rosa Cabecinhas, continua a ocorrer uma hierarquização dos indivíduos em função da cor da pele (os brancos são colocados no topo e os negros em posição inferior), eco, segundo a autora, das teorias racialistas clássicas. Isto demonstra o "grande peso dos aspectos históricos e ideológicos na percepção dos grupos sociais" (Cabecinhas, 2007, p. 271). Considera-se, pois, premente recuar no tempo, desconstruir estas representações ancoradas em velhos mitos, i.e., juntar, como defende o historiador Marc Bloch (1961 [1944]), o estudo dos vivos ao dos defuntos. Essa solidariedade entre passado e presente (existente em diversas culturas tradicionais africanas e, inclusivamente expressa na palavra *Vumbi* – termo kikongo que significa "espírito dos antepassados") é uma ideia que orienta e inspira esta investigação. A *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien* (comovente defesa da história escrita por Marc Bloch, em plena II Guerra Mundial, nas vésperas de o Autor ser fuzilado pelos nazis) parte do questionamento da utilidade da história. Sublinhamos duas das suas respostas:

1- A história, como qualquer ciência, deverá ajudar-nos (a nós, humanos) a viver melhor, mesmo que num futuro relativamente distante;

2- A história serve para divertir quem dela se ocupa.

[6] Edward Said define estes dois conceitos-chave dos estudos pós-coloniais do seguinte modo:"Imperialism, means the practice, the theory, and the attitudes of a dominating metropolitan centre ruling a distant territory. Colonialism, which is almost always a consequence of imperialism, is the implanting of settlements on distant territory." (Said, 1994, p. 8).

1.2 Objecto e arco temporal da investigação

O objecto de estudo consiste num conjunto de 391 ilustrações representando personagens/ figuras/ figurantes negros (total ou parcialmente), distribuídas em 91 livros de literatura para a infância e juventude editados em Portugal[7] entre 1925 e 1960. As ilustrações pertencem a 43 ilustradores diferentes – quatro por identificar – – o que, aliado à extensão do arco temporal da investigação, confere alguma diversidade ao *corpus*.

Trata-se de imagens impressas, monocromáticas ou policromáticas, originalmente desenhadas ou pintadas, presentes na capa, sobrecapa ou no miolo do livro, acompanhando o texto. Tematicamente, os textos dividem-se em quatro grupos: história de Portugal, literatura colonial, contos africanos/orientais e ficção, cuja acção decorre num lugar real e identificado ou num lugar imaginado.

O *corpus* contempla, apenas, ilustrações que integram literatura impressa em livros – excluindo, deste modo, ilustrações em textos literários e em banda desenhada editados em periódicos, por estes implicarem situações muito distintas na relação entre ilustração, texto e suporte, relativamente à que se observa no texto ilustrado em livro.

Excluímos, ainda, as ilustrações em manuais escolares, pois estes transcendem a nossa acepção de literatura para a infância e juventude, como veremos em seguida. De facto, os manuais cumprem objectivos muito específicos, o que se reflecte na sua estrutura e, mais importante, nos modos como são lidos/utilizados, assim como nas condições de produção das ilustrações (particularmente condicionada por um regime ditatorial empenhado em disseminar e inculcar o seu ideário entre os mais novos, nomeadamente através da Escola).

O arco temporal proposto (1925-1960) compreende o período entre as vésperas da Ditadura Militar (1926-1933), que prepara a implantação do Estado Novo (1933-1974), e o prelúdio da Guerra Colonial (1961-1974). Este intervalo oferece uma base regular no que respeita ao contexto político nacional (regime ditatorial e colonial, primeiramente, da Ditadura Militar e depois do Estado Novo). A actuação do regime relativamente às populações colonizadas durante este período evidencia igualmente grande unidade – – a título de exemplo, o regime de trabalho obrigatório vigorou desde 1899 até 1961, aquando das reformas do Ministro do Ultramar, Adriano Moreira (Alexandre, 2000; Cabecinhas e Cunha, 2003). A eclosão da Guerra Colonial (1961) representou um momento–chave na história de Portugal porque assinala uma mudança de paradigma

[7] As obras foram editadas no Porto e em Lisboa, à excepção de duas, editadas em Braga e em Cucujães, respectivamente.

na construção da independência dos povos africanos colonizados.

Estes dois marcos históricos (implantação da Ditadura Militar em 1926 e a eclosão da Guerra Colonial em 1961) balizaram a nossa pesquisa de obras de literatura para a infância e juventude. Nesse intervalo, a última obra encontrada data de 1960, sendo por isso esse o término do âmbito temporal do estudo. Ainda, decidimos incluir uma primeira edição de *Mariazinha em África* de Fernanda de Castro, ilustrada por Sarah Affonso, obra relevante na nossa temática e submetida no primeiro Concurso de Literatura Colonial, promovido pela Agência Geral das Colónias (AGC), em 1926, mas cuja edição data de 1925, justificando a antecipação do início do nosso arco temporal.

O período escolhido contém duas fases, cujas continuidades e rupturas julgamos relevantes para o nosso tema.

A primeira fase, até ao final da II Guerra Mundial, corresponde à época de maior exaltação colonial (Rosas, 2001), durante a qual é criado o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) dirigido por António Ferro (1933-1949), que insere o colonialismo na narrativa nacionalista do regime, justificando-o pela ancestral vocação de levar a "civilização" a outros mundos. Importantes acontecimentos como a Exposição Colonial Portuguesa (Porto, 1934) e a Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940) ocorreram nesta fase, com a colaboração de grandes nomes do modernismo português. Este desígnio propagandista do regime estendia-se à infância e juventude, reflectindo-se no ensino e na criação de órgãos como a Mocidade Portuguesa, assim como na presença de temas nacionalistas na literatura para os mais novos.

A segunda fase, a partir, sensivelmente, de 1945 (pós-Guerra), é de maior contenção. Resultado de pressões internacionais, substitui-se a designação "Império Colonial Português" por "Províncias do Ultramar" e, em 1944, o SPN passa a designar-se de SNI (Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo), redirigindo a sua acção para a Censura. Em 1950, o Estado Novo intensifica o controlo sobre a produção literária para as crianças e jovens, publicando *Instruções Sobre Literatura Infantil* (Direcção dos Serviços de Censura, 1950). Apesar de "orgulhosamente sós", as crianças e jovens portugueses, bem como a literatura a eles dirigida ficam expostos à influência de autores estrangeiros (designadamente americanos), bem patente nos textos e nas ilustrações.

1.3 Problematização

A exposição da problemática da investigação exige uma incursão a três campos temáticos basilares neste trabalho: ilustração, literatura para a infância e juventude e colonialismo português.

1.3.1 Ilustração

1.3.1.1. Ilustração e design

A ilustração é, não raras vezes, situada num lugar indefinido, intersticial, entre o design e a arte, o que reclama uma breve justificação da sua integração no campo do design de comunicação, neste trabalho.

Embora reconheçamos a evidência de afinidades entre a ilustração e as artes visuais – designadamente no que concerne a vocabulários e técnicas –, partilhamos da acepção de Joana Quental (2009) que entende a ilustração como indissociável do design enquanto seu recurso expressivo.

A ilustração é parte do design e do seu processo (Noble, 2003; Male, 2007) e com ele partilha a intenção de comunicar algo exterior a si mesma (o que nem sempre acontece nas artes visuais). Portanto, o ilustrador é, tal como o designer de comunicação, "aquele que está disponível para aplicar os seus conhecimentos e modo de pensar em proveito de uma necessidade de comunicação de quem encomenda (que pode coincidir com o cliente ou não)" (Falcão, 2015, p. 14).

No campo teórico, a integração da ilustração no campo disciplinar do design é largamente reconhecida: basta pensarmos que um dicionário de design contém, quase invariavelmente, um verbete dedicado à ilustração, tal como ocorre para a tipografia ou para a sinalética (McDermott, 2007; Erlhoff & Marshall, 2008).

1.3.1.2 Ilustração, ficção e estereótipo

Define-se ilustração como imagem concebida para acompanhar – comentando, explicitando ou adornando – um texto, explícito ou implícito, que integra um objecto de design. A palavra, também referente ao acto de ilustrar, radica no verbo latino *lustrare*, que significa "alumiar, iluminar, esclarecer" (Ferreira, 1983, p.690; Erlhoff & Marshall, 2008, p. 211), o que aponta para um fim didáctico, explanatório[8]. Acessível (exigindo muitas vezes um baixo nível de descodificação) a ilustração é historicamente associada

[8] Semelhante associação entre luz e conhecimento está também na origem de um termo análogo: iluminura. Segundo Adelaide Miranda (2001), esta palavra terá uma dupla raiz: por um lado, aludindo às propriedades de reflexão de luz do ouro e da prata; por outro, constituindo uma metáfora respeitante às funções de clarificação ou sacralização do texto que a mesma cumpria. A iluminura teve grande expressão no período

a esta função, especialmente em contextos de grande iliteracia.

É, pois, intrínseco à ilustração o desígnio de servir o texto , assim como a vocação para o mimetizar, necessária à sua transposição visual (Moro, 2004)[9].

No entanto, a ilustração não se limita a esta subordinação ao texto escrito, compondo um discurso próprio que é informado não só pelo léxico visual e técnica do ilustrador, como pelo seu entendimento do texto e do que o rodeia (Erlhoff & Marshall, 2008). Esse discurso, paralelo ao escrito, propõe outros olhares e significações (Quental, 2009) – a imagem é polissémica por natureza (Barthes, 1995) – constituindo "um mecanismo de conhecimento e de construção de imaginários" (Moro, 2003, p. 58).

Esta "construção de imaginários", referida por Juan Martínez Moro, é duplamente interessante para a nossa investigação. Para além de remeter para as capacidades de sugestão e sedução das ilustrações nos livros para a infância e juventude (o que as tornaria "boas condutoras" de mensagens), evoca a facilidade da ilustração em ficcionalizar ou, transpondo para o nosso tema, em efabular acerca do *Outro.*

Ao longo do livro *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture,* seminal para a presente investigação, Jan Pieterse (1996) propõe que os modos como o Negro foi representado em diferentes meios da cultura visual da primeira metade do séc. XX (publicidade, cinema, efémera e literatura para a infância, efémera) eram, frequentemente, construções fortemente informadas pelos contextos políticos e sociais, muitas vezes dizendo mais sobre o produtor/encomendador da imagem do que sobre o representado.

Leonor Pires Martins (2014) em *Um Império de Papel: imagens do colonialismo português na imprensa periódica ilustrada,* constata essa dimensão ficcionalizante na gravura (realizada a partir de fotografia ou desenho) que circulava na imprensa nos finais do séc. XIX e início do século seguinte, muitas vezes veiculando imagens idealizadas da exploração do continente africano e sua colonização pelos portugueses.

Em *Fotografia e ilustração na literatura colonial do Estado Novo* (Carvalho, 2014) defendemos que a ilustração, pelas suas características técnicas, mostrava-se particularmente ágil na idealização do contexto colonial e respectivas populações, especialmente quando comparada com um meio análogo, a fotografia (embora esta

---

de produção de códices medieval, tendo subsistido ainda depois da invenção da imprensa, aplicada manualmente sobre a obra impressa. Portanto, mesmo que inserida numa obra não manuscrita, a iluminura define-se como objecto único, ou seja, excluindo a reprodutibilidade técnica.

[9] Esta subordinação da imagem ao texto constitui motivo – juntamente com o contexto comercial da actividade – para o desprezo do qual a ilustração tem sido alvo pelas artes plásticas (patente na recorrente expressão "mera ilustração" em referência a um objecto artístico de parca qualidade ou arrojo) (Campe, 2012).

também apresentasse algum grau de ficcionalização, através da encenação e recontextualização da imagem).

Um outro fenómeno relativo ao meio ilustrativo foi apontado nesse texto: em imagens de carácter «antropológico» ou de gosto «etnográfico» integrando obras de literatura colonial, constatou-se a propensão da ilustração para uma generalização ou despersonalização do representado (sob diferentes tonalidades/intensidades) através da subtracção de características individuais, em prol da descrição do grupo ao qual pertence[10]. Nos exemplos analisados, verificou-se que a ilustração se opõe ao meio fotográfico o qual, contendo a «presença» do fotografado, inevitavelmente singulariza, particulariza e revela o indivíduo, em detrimento do «tipo» (Pinney, 2012; Carvalho, 2014).

Embora referindo-se ao desenho de figura humana na banda-desenhada, Scott McCloud dá um importante contributo para a compreensão desta questão (fig. 3). O autor observa que, à medida que determinada representação se afasta de um registo realista para se aproximar de um registo mais sintético ou abstracto, encontra correspondência com um maior número de pessoas.

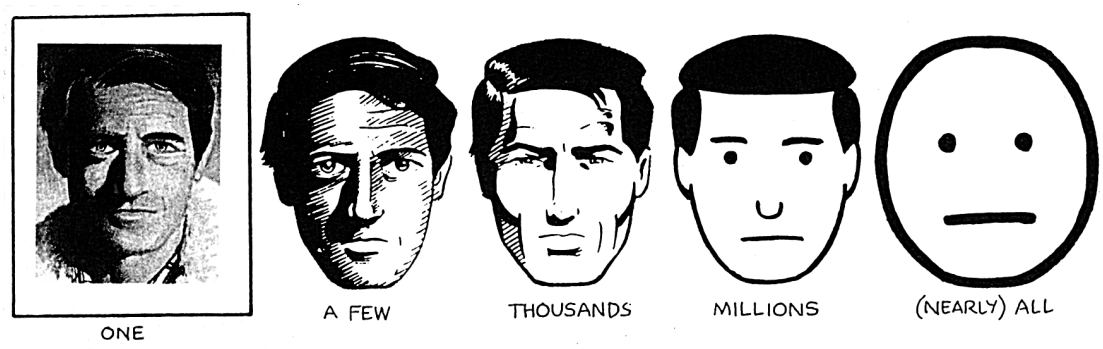


Fig. 3- Scott McCLoud. Diferentes níveis de síntese na figuração. *Understanding comics,* 2000

Essa «universalidade» decorrente de uma síntese na figuração pode ser útil à fruição da narrativa, facilitando uma identificação do leitor com um personagem. Contudo, no contexto da representação de minorias étnicas, é potenciadora de leituras redutoras.

Segundo Rosa Cabecinhas (2007) em *Preto e Branco: A naturalização da discriminação racial*, a generalização e simplificação estão subjacentes à forma como as pessoas processam a informação sobre os grupos sociais. Existe uma tendência para percepcionarmos o grupo dos outros (exogrupo) como mais homogéneo do que o nosso grupo (endogrupo). No que concerne às minorias étnicas, Rosa Cabecinhas observa que

[10] Este é, de resto, o princípio da ilustração científica.

a identidade do indivíduo é socialmente atribuída em termos de pessoa ou sujeito nos grupos dominantes; enquanto que nos grupos dominados, essa identidade coincide com um grupo colectivo.

A simplificação está subjacente aos processos cognitivos que nos permitem relacionar com os que nos rodeiam, especialmente com aqueles que nos são desconhecidos. Com efeito, para lidarmos com a complexidade, heterogeneidade e mutabilidade do ambiente social real recorremos a modelos simplificados, os quais Walter Lippmann (1922) apelidou *the pictures in our heads* – imagens da realidade social. Acerca desta questão, Rosa Cabecinhas esclarece:

"Essas imagens (...) funcionam como mapas guiando o indivíduo e ajudando-o a lidar com informação complexa, mas também são defesas que permitem ao indivíduo proteger os seus valores, os seus interesses, as suas ideologias, em suma, a sua posição numa rede de relações sociais. As imagens não são o espelho da realidade mas sim versões hiper-simplificadas da realidade. As imagens nunca são neutras pois dependem mais do observador do que do objecto, já que este *define* primeiro e *vê* depois." (Cabecinhas, 2007, p. 114).

Quer se trate de um processo automático ou controlado, no desígnio de previsibilidade, na subjectividade, replicabilidade, e quase imutabilidade, estes mapas de Lippmann confundem-se com o conceito de estereótipo social. Convocando a palavra estereótipo nesta tese, devolvemo-la ao seu contexto original, uma vez que radica na chapa rígida, metálica, durável, contendo geralmente texto e imagem para impressão tipográfica. No contexto da psicologia social, os estereótipos definem-se como:

"Estruturas cognitivas que contêm os nossos conhecimentos e expectativas acerca de grupos humanos e dos seus membros, estruturas essas que determinam os nossos julgamentos e avaliações acerca desses grupos" (Hamilton e Trolier, 1986 citado em Cabecinhas, 2007, p. 111)

Estas estruturas são subjectivas e socialmente partilhadas, estratificados segundo critérios socialmente valorizados, e traduzindo uma determinada ordem nas relações intergrupais (Cabecinhas, 2007). Portanto, os estereótipos são informados pelo indivíduo e pela sociedade, participando, por sua vez, na construção dessa mesma realidade social.

O que acabámos expor permite evidenciar a afinidade entre os mecanismos de categorização social e a ilustração, presente na tendência em criar e manter estereótipos sociais. Não podemos contornar uma certa vocação e estrutura redutora da ilustração. Em primeiro lugar, ela fornece uma muleta à memória, de fácil decifração (tradução

material das *pictures in our heads*) e, potencialmente, estável e replicada como um estereótipo (Moro, 2004); em segundo, para o objecto representado ser reconhecível e acompanhar com eficácia o texto, a ilustração precisa de conter alguns elementos estereotipados, sob pena de não ser facilmente reconhecível (Campe, 2012). Com efeito, no acto de produção e de «leitura» da ilustração deverão intervir elementos familiares ao público-alvo, retirados do seu património cultural e imagético. No entanto, estes elementos poderão ser reinterpretados e combinados com informação nova, de modo a oferecer um olhar «livre» de discriminação racial.

1.3.2. Literatura para a infância e juventude

"To many readers, children´s books are a matter of private delight, which means, perhaps, that they are real literature – if "literature" consists of texts which engage, change, and provoque intense responses in readers" (Hunt, 2005, p. 1).

1.3.2.1 Literatura para a infância e ideologia

Definimos literatura para a infância e juventude como i) o conjunto de textos e obras literárias intencionalmente produzidos para o público infanto-juvenil; ii) os textos e as obras que, originalmente concebidas para um público adulto, foram adoptados pelas crianças e jovens e, posteriormente, inseridos no circuito literário dedicado aos pequenos leitores (Rodrigues, 2007; Bastos, 1999).

Apresentando a singularidade de se definir a partir do seu destinatário (Hunt, 1994, Azevedo, 2011), a literatura para a infância e juventude pode ser de pendor didáctico, recreativo, poético, etc e engloba diversos modos narrativos, entre os quais, o conto, a fábula, a novela e a peça de teatro.

Enquanto fenómeno literário, a literatura para a infância e juventude apresenta uma dupla dimensão – comunicativa e estética (Bastos, 1999), pressupondo, na sua recepção, a liberdade necessária à fruição estética (assim como à recreação, acrescenta-se), uma vez que a sua leitura transcende os objectivos moralizantes ou educacionais, historicamente associados.

Como Rui Vitorino Santos sublinha na sua tese dedicada ao álbum ilustrado, a Literatura para a Infância e Juventude é hoje entendida como manifestação literária

e artística (Nodelman, 1988, 2002; Hunt, 2005; Santos, 2015), apresentando na sua estrutura comunicacional a recorrente articulação entre texto e imagem (Santos, 2015), cujas significações vão sendo negociadas com o pequeno leitor.

1.3.2.2 Literatura para a infância, ideologia e sociedade

A teoria produzida nos últimos anos nas áreas dos estudos literários e estudos culturais tem sido unânime em afirmar que o livro de literatura para a infância reflecte, inevitavelmente, a ideologia respeitante ao contexto no qual é produzido e circula (Hollindale, 1992; Hunt, 2005 e 1994; Nodelman, 2005). Acerca desta questão, Peter Hunt afirma:

"Most adults, and almost certainly the vast majority of those in positions of power and influence, read children´s books as children, and it is inconceivable that the ideologies permeating those books had no influence on their development." (Hunt, 2005, p. 1)

O contexto ditatorial desta investigação reclama uma particular atenção a essa dimensão ideológica, por motivos já expostos.

A infância é a fase em que o indivíduo constrói mais intensamente uma imagem do mundo e da sociedade. A constatação da importância da literatura – como vimos, marcada ideologicamente – nesse processo (Blockeel, 2001; Santos, 2015) tem motivado produção teórica centrada em questões como multiculturalidade e alteridade, por vezes abordando obras literárias produzidas em contexto colonial.

Em *Literatura infantil e educação multicultural*, Maria da Natividade Pires (1996) problematiza o papel dos livros destinados à infância na integração social e na compreensão da diversidade cultural e étnica. José António Gomes, no texto *Literatura para crianças: um mundo sem fronteiras. Os livros para crianças na sociedade multicultural* (1997) sublinha a importância da compreensão da cultura do Outro, designadamente através da literatura para a infância e juventude, como modo de impedir clivagens entre crianças de diferentes grupos étnicos. Depois de identificar alguns exemplos de obras marcadas por visões colonialistas e racistas, datando do período do Estado Novo, o autor aponta alguns exemplos positivos, identificando obras instrutivas acerca de outros países, livros de autores estrangeiros e ainda as obras bilingues, como potencialmente capazes de gerar interesse, curiosidade, conhecimento e aceitação da diferença.

Em *"Somos todos irmãos, somos todos diferentes" – A narrativa infanto-juvenil como meio de promover uma educação multicultural*, analisam-se três narrativas para a infância (duas das quais com a discriminação racial como tema) demonstrando a sua potencialidade na formação de um leitor multicultural, "acostumado a reconhecer e posicionar-se no lugar alheio" (Balça, 2003, p. 421).

Francesca Blockeel tem-se dedicado à questão da alteridade na literatura para a infância e juventude portuguesa, não só a produzida durante o Estado Novo, como a de períodos posteriores. No texto *Colonial and postcolonial portuguese children´s literature* (1996), a autora aponta os estereótipos raciais presentes em obras de literatura colonial para os mais novos nos anos 30. Aponta ainda a inexistência de personagens negros na literatura para a infância de 1974 até 1990, e ainda a ausência de referencia às ex--colónias no período pós-revolução dos cravos, até 1994. No livro *Literatura juvenil portuguesa contemporânea: identidade e alteridade* (2001) Blockeel demonstrou a existência de um certo etnocentrismo ou resistência ao Outro em textos para a juventude publicados entre 1974 e 1994. Em *Self-images and hetero-images in Portuguese youth literature* (2016), a autora chega a conclusões semelhantes, a partir da análise de algumas obras editadas até 2003.

Na literatura internacional, são vários os autores centrados na questão da representação de culturas não-ocidentais, designadamente, no contexto colonial.

Em *Imagens do negro na literatura infantil brasileira: uma análise historiográfica,* Cristina Gouvêa (2005) tece uma análise acerca dos modos de representar personagens negros em textos brasileiros dirigidos à infância das primeiras três décadas do século XX, concluindo que esses textos inferiorizam (infantilizam ou bestializam) o Negro, o que, segundo a autora, se deve, em grande parte, a estereótipos fixados durante a era esclavagista.

Em *Empire´s Children. Empire and Imperialism in Classic British Children´s books,* Daphne Kutzer (2001) analisa textos de clássicos editados entre a segunda metade do séc. XIX e a primeira metade do séc. XX (até ao final da II Guerra Mundial), constatando que mostravam o Imperialismo como um sistema aceitável, louvável e, em alguns casos, entusiasmante, encorajando os pequenos leitores a aceitar os seus valores hegemónicos. O império Britânico é também o tema central de *Colonial India in Children's Literature,* de Supryia Goswami (2012). A autora analisa as respostas – de apoio ou resistência – da literatura para a infância (britânica e indiana) a alguns momentos-chave da história da Índia Colonial, designadamente no que à representação da criança diz respeito.

Sublinha-se ainda o texto de Mariella Colin (2012) *Des colonies à l'Empire fasciste.*

La conquête de l'Afrique racontée aux enfants italiens, especialmente interessante por tratar o caso do colonialismo italiano sob o regime fascista, análogo ao do Estado Novo. As obras analisadas por Colin evidenciam a clivagem entre criança branca e criança negra (considerando a criança negra inferior à branca e «beneficiária» da acção colonizadora italiana).

Os textos deste autores constituem importantes contributos para a nossa investigação, sendo pontualmente convocados ao longo da tese. No entanto, acrescenta-se que, centrando-se no conteúdo textual, pouco ou nada esclarecem sobre a importância das ilustrações nestas questões.

1.3.3 Colonialismo

1.3.3.1 Principais autores e obras convocadas

Este trabalho foi realizado sob a perspectiva da teoria pós-colonial, que desconstrói as ideologias do poder colonial que privilegiam práticas culturais ocidentais, desafia as representações históricas dos grupos colonizados e dá voz àqueles que se situam nas margens (Giroux, 1992; Adam & Tiffin, 1990 citados em Agbaw, 2008)[11].

Neste trabalho de questionamento da representação do Negro nas ilustrações do *corpus,* a revisão de Edward Said (1935-2003) revelou-se fundamental. Em *Culture and Imperialism* (1994) o autor problematiza a importância da literatura ocidental na construção dos impérios coloniais, para além de fornecer uma definição de conceitos -- chave da teoria pós-colonial – como colonialismo e imperialismo.

Outro conceito empregue na nossa investigação – Orientalismo – foi por Said popularizado numa obra anterior – *Orientalismo* (2013[1978]) – na qual o autor analisa os processos segundo os quais o «Oriente» é maioritariamente construído no pensamento europeu (Ashcroft, Grifith & Tiffin, 2009).

"O orientalismo pode ser debatido e analisado como uma instituição corporativa que lida com o Oriente – que se relaciona com ele emitindo juízos sobre ele, autorizando visões dele, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, governando-o: em suma, o orientalismo é um estilo ocidental para dominar, reestruturar e exercer autoridade sobre o Oriente." (Said, 2013, p.3)

[11] Tradução da autora a partir da definição seguinte: "Post colonial theory deconstructs colonial ideologies of power that privilegie western cultural practices [...], challenges the historical representations of colonized groups [...] and gives voice to those at the margin."(Agbaw, 2008, p.4)

Este discurso hegemónico ocidental estabelece o Oriente como um Outro, construindo e fixando estereótipos, alguns dos quais inferiorizantes (Said, 2013 [1978]). Estas construções manifestam-se em vários campos do saber e da cultura, entre os quais as artes plásticas, reflectindo-se igualmente na ilustração – como veremos em algumas figuras do *corpus*.

A ideia de discurso dominador sobre o Outro é extensível ao imperialismo europeu em África, tal como o são os elementos apontados por Said como estruturantes do orientalismo moderno. Entre eles, é especialmente relevante o desígnio de classificação científica, designadamente, pela sua afinidade com o conceito de estereótipo.

"O quarto elemento que preparou o caminho para as estruturas orientalistas modernas foi todo um movimento de classificação da natureza e do homem por tipos. Os maiores nomes são, claro está, Lineu e Buffon, mas os processos intelectuais pelos quais a extensão corporal (e logo moral, intelectual e espiritual) – a típica materialidade de um objecto – podia passar de mero espectáculo a uma medida precisa de elementos característicos, estavam muito divulgados. Lineu afirmou que cada nota escrita sobre um tipo natural "deveria ser um produto do número, da forma, da proporção, da situação", e, de facto, se pensarmos em Kant, Diderot ou Johnson, encontramos por todo o lado uma tendência para dramatizar os traços gerais, para reduzir vastos números de objectos a um número menor de *tipos* passíveis de ser ordenados e descritos. Na história natural, na antropologia, na generalização cultural, um tipo tinha um *carácter* particular, que dava ao observador uma designação e, como diz Foucault, "uma derivação controlada". Esses tipos e esses caracteres pertenciam a um sistema, uma rede de generalizações afins." (Said, 2013, p. 138).

Stuart Hall constitui um outro autor de referência na nossa investigação. Em *Representation: Cultural Representations and signifying practices* (1997) Hall analisa diferentes modos de representação do Outro que, inclusivamente, participam na construção desse Outro. Com efeito, a acepção de discurso de Foucault é nesta obra convocada definindo-se como o conjunto de afirmações que facultam uma linguagem para se discutir determinado tópico, construindo-o, sendo, por sua vez, construído, pelo enquadramento ideológico de um grupo ou instituição social. Portanto, os discursos não só reflectem a realidade como também a produzem, em contextos específicos e de acordo com determinadas relações de poder (Hall, 1997; Foucault, 2014 [1966]).

Para além de abordar formatos e modos de exibir populações colonizadas (como espectáculos e exposições), Hall percorre algumas figuras do que ele designa por "gramática de representação racial", elucidando acerca da caracterização e alcance de estereótipos do Negro afro-americano, designadamente os emergentes durante a era esclavagista.

A crítica anti-colonial do psiquiatra Frantz Fanon (1925-1961) é igualmente importante no trabalho que se apresenta. Em *Pele negra, máscaras brancas*, Fanon (D.L. 1972 [1952]) estuda a influência do colonialismo antilhano e de representações do Negro pelo Branco na auto-imagem daquele. Fanon adapta o conceito jungiano de consciente colectivo (Jung, 2014 [1936]), propondo-o como uma estrutura cultural adquirida, que se traduz como "conjunto de preconceitos, mitos, atitudes colectivas de um grupo determinado"(Fanon, D.L. 1972[1952], p. 216). Ao longo da obra, o autor constata o peso histórico de diversos estereótipos do Negro – entre os quais o «antropófago» e o «selvagem», presentes nas nossas ilustrações. Em adição, Fanon destaca a importância da literatura para a infância na construção desses estereótipos, e consequentemente, na auto-imagem do Negro.

"As histórias do Tarzan, de exploradores de 12 anos, do Mickey, e de todas as revistas ilustradas, tendem a uma verdadeira libertação colectiva de agressividade. São revistas escritas por brancos, destinadas a pequenos brancos. Ora é aqui que se situa o drama. Nas Antilhas, e temos razões para pensar que a situação é análoga nas outras colónias, são essas mesmas revistas que o jovens indígenas devoram. E o Lobo, o Diabo, o Génio Mau, o Mal, o Selvagem são sempre representados por um preto ou um índio e, como há sempre identificação com o vencedor, o negrinho faz-se, tão facilmente como o pequeno Branco, explorador, aventureiro, missionário «que se arrisca a ser comido pelos pretos maus»" (Fanon, D.L. 1972[1952], p. 181)

Em *Os condenados da terra*, Fanon (D.L. 1965 [1961]) expõe a sua visão do mundo colonial, evidenciando a clivagem entre colono e colonizado, para além de fenómenos como o da desumanização do Negro através do discurso verbal do colono – útil para problematizarmos algumas ilustrações do *corpus*.

Destaca-se ainda a obra do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (1900-1987), e do seu conceito de *luso-tropicalismo*, em particular, por ter servido de suporte «científico» ao discurso oficial do Estado Novo relativamente às colónias, a partir da década de 50, como demonstra Cláudia Castelo (1996) em *O modo português de estar no mundo*. A teoria luso-tropicalista, cujos fundamentos são lançados em *Casa-Grande & Senzala* (1933), atribui o sucesso da sociedade multicultural brasileira à presença dos ameríndios e africanos que a constituem e também a características que identificou nos conquistadores portugueses, como a ausência de preconceito racial, apetência pela miscigenação e o cristianismo fraternal. Em *O Mundo que o Português criou (Aspectos das Relações Sociais e de Cultura do Brasil com Portugal e as Colónias Portuguesas)* (1940), Freyre estende a todas as colónias portuguesas as características anteriormente

identificadas no caso do Brasil (como é exemplo a ausência de preconceito racial – mito ainda hoje subsiste na sociedade portuguesa). O termo *luso-tropicalismo* e a explicitação da legitimação da política colonial portuguesa surgiria, por fim, em *Um Brasileiro em Terras Portuguesas (Introdução a uma possível luso-tropicologia, acompanhada de conferências e discursos proferidos em Portugal e em terras lusitanas e ex-lusitanas da Ásia, África e do Atlântico)* (1953), publicada na sequência de uma longa viagem do sociólogo a Portugal e às colónias portuguesas, a convite do ministro do ultramar português Sarmento Rodrigues (1950-1955) (Castelo, 1996).

1.3.2.2 As imagens do colonialismo português

Em Portugal, a análise e crítica das imagens produzidas em contexto colonial no período do Estado Novo é recente[12]. Nos últimos cinco anos assistiu-se a uma explosão da temática colonial no campo téorico e na produção literária, cinematográfica, artística e em design, pretexto para conferências, *workshops*, livros, exposições, filmes, entre outros registos[13].

Esta actividade tem enriquecido o debate sobre a imagem no contexto colonial português. A título de exemplo, em *Azuis Ultramarinos: Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo*, Maria do Carmo Piçarra (2015) explora as ligações entre o cinema e o contexto colonial do Estado Novo, não só através da análise de filmes apoiados pelo regime, como também daqueles que foram censurados[14]. Esta obra trouxe informação muito relevante relativamente à imagem colonial e à propaganda colonial do Estado Novo.

Na obra *O Império da Visão. Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, de Filipa Lowndes Vicente org. (2014) diversos investigadores problematizam o meio fotográfico na era colonial (no contexto jurídico, médico, antropológico, literário, propagandístico, lúdico, etc) cruzando-o, por vezes com meios análogos[15]. Esta imersão na fotografia colonial (meio simultaneamente semelhante e distinto da ilustração), foi

---

[12] A falta de crítica, até anos recentes, junta-se à crença da ausência de racismo em Portugal e nas então colónias, promovida, nomeadamente, pelas teorias lusotropicalistas do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (1933) que sustentaram por largos anos esse mito da fraterna convivência entre etnias no nosso país e nas colónias.

[13] Na literatura publicou-se *Caderno de Memórias Coloniais* (2009) de Isabela Figueiredo e *O Retorno* (2012) de Dulce Maria Cardoso; no cinema, dá-se como exemplo *Tabu* (2012) de Miguel Gomes; nas artes plásticas, destacam-se as exposições *Debret* (Lisboa, 2010) e *Botânica* (Lisboa, 2014) de Vasco Araújo; no campo do design, sublinha-se a exposição *Unmapping the World* (Lisboa, 2013) patente no âmbito da Exprimenta Design, que teve como curadores Annelys de Vet e Nuno Coelho.

[14] Para além de diversas publicações acerca do tema, a autora tem desenvolvido, designadamente, junto da Cinemateca Portuguesa, iniciativas no sentido de mostrar e discutir o cinema realizado em contexto colonial.

[15] O livro resultou de um curso e de um congresso sobre fotografia colonial, também organizados por Filipa Lowndes Vicente, em 2013, nos quais a autora participou.

importante para pensar o meio ilustrativo no contexto colonial, designadamente pelo exercício comparativo, e por ter agilizado o acesso a autores e bibliografia sobre fotografia neste contexto (ainda muito escassa no que concerne à ilustração).

Em *Um Império de Papel,* Martins (2014) analisa fotografias, gravuras (realizadas a partir de fotografia e a partir de desenho) e ainda alguns exemplos de ilustração satírica em periódicos. A obra constitui um estimulante objecto de reflexão sobre imagem colonial, fornecendo ainda informação relevante acerca de aspectos relativos à produção das gravuras (atrás mencionadas) e relativos também à sua circulação (tais como a sucessiva reutilização da mesma gravura em contextos diferentes).

Acerca das exposições coloniais, destacamos o trabalho de Patrícia Ferraz de Matos (2012) *As cores do Império. Representações raciais no Império Colonial Português.* Neste, é particularmente interessante a constatação, por parte da autora, de uma contradição ou tensão na exibição das populações colonizadas em eventos como as grandes exposições.

> "Por um lado, queria-se evidenciar a diferença entre os «civilizados» e os não civilizados", a diversidade das «raças», e, acreditando na existência destas, procurar destacar uma hierarquia civilizacional entre elas, assim como a distância dos portugueses relativamente aos povos ultramarinos. Por outro, enaltecer a adopção por parte dos povos colonizados dos modelos portugueses: língua, vestes ou religião cristã." (Matos, 2012, p.243)

Esta tensão é inerente ao sistema colonial (paradoxal e contraditório), pelo que sugere estender-se a outros modos de imaginar o nativo.

Muitos destes estudos reconhecem a participação da imagem na construção da ideia de um império colonial "uno e indestrutível" (ou de um Portugal «ultramarino») na realidade frágil, pobre e vulnerável a pressões internacionais. Segundo os autores que citámos, esta ideia está patente em retratos de «progresso» e de «modernidade» (nos quais os nativos entram pontualmente, como «peças» dessa «máquina colonial»), ou na «ruralização à portuguesa» da paisagem, citando apenas duas das fórmulas mais frequentes. Da revisão de alguns destes autores fica também a ideia de que a imagem e as suas significações não se limitam à realidade política na qual circulam, implicando outras questões, designadamente a material/objectual e a autoral.

1.4 Questões da investigação

. Como é caracterizado o Negro nas ilustrações de literatura para a infância e juventude em Portugal no período que vai das vésperas da ditadura militar conducente ao regime do Estado Novo, até ao prelúdio da eclosão da guerra colonial?

. Quais são os principais factores que influenciam/condicionam esses modos de representar o Negro?

1.5 Objectivos da investigação

Objectivos gerais

. Contribuir para a erradicação de estereótipos raciais na ilustração para a infância e juventude, considerando a sua importância para a construção de uma sociedade mais justa;

. Contribuir para a história e crítica da Ilustração em Portugal, que carece ainda de um corpo teórico consistente.

Objectivos específicos

. Caracterizar os modos de representação do Negro na ilustração de literatura para a infância durante o Estado Novo;

. Identificar os principais factores que influenciaram essas representações;

. Identificar os autores da ilustração na literatura para a infância e juventude no período em questão;

. Recolher, interpretar e divulgar ilustrações que integram o património gráfico português, mas que se encontram dispersas.

1.6 Hipótese

O discurso predominantemente inferiorizante que caracteriza as figuras e os registos gráficos presentes nos modos de ilustrar o Negro na literatura de infância e juventude em Portugal (1925-1960), decorre dos textos, dos ilustradores, do contexto político e artístico/gráfico do Estado Novo e ainda de uma longa herança cultural do Ocidente, que reforçou e legitimou a exploração do Negro.

1.7 Metodologia

Este estudo inscreve-se na acepção de História da Escola dos *Annales*, pela natureza do objecto (ilustração) – ligado ao quotidiano e à cultura popular – incluindo-se, assim, no âmbito da História Social; e também por se assumir – ao contrário da abordagem positivista à disciplina – como um acto interpretativo, de construção subjectiva. Esta investigação seguiu uma abordagem não-intervencionista de base mista, predominantemente qualitativa, com a contribuição pontual de um método de análise de imagens de base quantitativa. Sendo um trabalho de História do Design, utiliza as metodologias próprias da História, em particular da História de Arte, porque a História do Design não tem autonomia metodológica (Dilnot, 1989 [1984]a; 1989 [1984]b).

O trabalho assenta na revisão de literatura e na análise documental (ilustrações). O tema da representação do Negro na ilustração de literatura para a infância e juventude convoca diferentes temas e áreas do conhecimento, reflectindo-se na revisão de literatura nacional e estrangeira ao longo da investigação, em três campos temáticos – Ilustração, Literatura para a Infância e Juventude, e Colonialismo –, e ainda versando tópicos como desenho do rosto, fisiognomonia, cor preta, modernismo português, racismo, história de África, entre outros. Pela natureza do objecto – ilustrações literárias – incluem-se, na revisão da literatura, os textos das 91 obras que integram o *corpus*, constituído por 391 ilustrações.

Menciona-se ainda a importância de informações facultadas em conversas com especialistas – como Jorge Silva, especialista em ilustração portuguesa – e com Martim Lapa, designer e filho do ilustrador do corpus Manuel Lapa.

A análise das ilustrações foi desenvolvida na esteira do estudo fundamental de Erwin Panowsky (1986 [1939]). Os três níveis de interpretação da imagem que este autor apresenta no seu método iconológico guiaram a análise do *corpus*. No nível pré--iconográfico ou primário, identificam-se significações mais imediatas da imagem ou

o seu conteúdo denotativo (Barthes, 1995) e exploram-se os seus elementos materiais, técnicos, formais, cromáticos e composicionais; no segundo nível, acede-se a conteúdos simbólicos da imagem, equivalentes ao seu conteúdo conotativo; no terceiro nível, acede-se ao significado cultural da imagem, ligando-a ao contexto de produção e de circulação, e à interpretação intertextual (relacionando a ilustração com outras análogas)[16].

Foi utilizada, ainda que pontualmente, a análise de conteúdo (Krippendorff, 1980), método eminentemente quantitativo empregue com o intuito de extrair significado a partir da frequência de determinados elementos/ modos de representar nas ilustrações que constituem as figuras do *corpus*.

A componente empírica da investigação iniciou-se com um trabalho exaustivo de levantamento de ilustrações representando o Negro em livros de literatura para a infância e juventude, em diversos arquivos, bibliotecas, colecções particulares, alfarrabistas e blogs, a saber: Biblioteca Nacional de Portugal (BNP); Biblioteca Municipal de S. Lázaro; Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian; colecção privada de ilustração portuguesa de Jorge Silva (designer e especialista em ilustração portuguesa), assim como algumas livrarias alfarrabistas no Porto e em Lisboa e ainda arquivos em linha, como Memórias de África e do Oriente (http://memoria-africa.ua.pt) e o blogue Almanaque Silva (https://almanaquesilva.wordpress.com). Fizeram-se sondagens na Biblioteca Pública Municipal do Porto (BPMP), que não produziu resultados, e no Arquivo Histórico Ultramarino (AHU), Lisboa, em cujo espólio se encontra iconografia colonial relevante para o tema.

Paralelamente, recolheram-se ilustrações representando o Negro em manuais escolares e em periódicos para a infância e juventude, úteis para a reflexão sobre os livros que integram o *corpus*, e que são convocados pontualmente na dissertação. Identificou-se a relevância de outros objectos da cultura popular da infância, como os brinquedos, pelo que se executou um pequeno inquérito informal a algumas pessoas cuja infância ou juventude se situa no período em estudo, para além de visitas ao Museu do Brinquedo (Sintra) e ao Museu do Hospital das Bonecas (Lisboa), iniciativas que produziram alguns resultados.

Dado tratar-se de um estudo pioneiro (na temática proposta), foi necessário passar em revista todas as obras de literatura para a infância e juventude dentro do arco temporal proposto para, em seguida, proceder à digitalização sistemática de todas as

[16] Desenvolvemos o trabalho com a consciência de que as significações potenciadas pelas ilustrações não se esgotam nesta análise, uma vez que, enquanto imagem, a ilustração é polissémica, oferecendo-se à subjectividade do leitor/observador.

capas e ilustrações com representações do Negro. Procedeu-se, então, à análise prévia do *corpus*, – concomitante com o processo de levantamento de novas obras – de modo a captar informação relevante sobre as ilustrações e as obras que as incluem, nomeadamente, agenciando diversas dimensões como forma, cor, autores (escritor e ilustrador), intertextualidade, contexto ou materialidade. Relativamente aos livros, os parâmetros são os seguintes:

. título;
. autores (escritor e ilustrador);
. data de edição;
. editora/editor;
. colecção e respectivo nº;
. número de edições;
. averbamentos de carácter oficial (Censura, Mocidade Portuguesa, etc);
. prémios atribuídos;
. texto–sinopse;
. número de páginas;
. formato e dimensões;
. apreciação gráfica e objectual do livro;
. capa (mole, cartonada, ilustrada);
. cores de impressão;
. nº total de ilustrações;
. nº de ilustrações com representação do Negro;
. componente adicional (jogos, brinquedo de montar, etc).

Acrescenta-se que a tiragem das obras teria sido relevante para esta análise. No entanto, não foi possível aceder a essa informação porque é, sistematicamente, omissa nas fichas técnicas (por vezes, nem ocorrem as menções autorais relativas aos ilustradores).

A análise preliminar das ilustrações com representação do Negro contemplou os seguintes parâmetros:

. conteúdo denotativo;
. tom geral/ conteúdo expressivo;
. modo de representar o Negro;
. inserção no *layout* da página/livro (ilustração intercalada com texto, extratexto, vinheta de fim de capítulo, etc);
. escala relativa (área que a ilustração ocupa relativamente à área útil da página);

. estilo/linguagem de representação (naturalista, modernista, caricatural, etc);
. composição;
. técnica;
. cor;
. moldura;
. legenda.

Nesta fase do trabalho investiu-se algum tempo a procurar compulsar informação sobre os ilustradores – 43, ao todo, 39 dos quais identificados – (entre diversas actividades, visitámos o atelier de Manuel Lapa em Lisboa e a Casa Roque Gameiro, na Amadora), assim como a pesquisar iconografia referente às personalidades e episódios históricos representados em algumas ilustrações do *corpus*.

Resta constatar uma omissão importante no nosso trabalho, que decorre da falta de informação disponível sobre os editores e o respectivo envolvimento na escolha dos escritores e ilustradores, fruto, em parte, da ausência de preservação de arquivos das editoras que encerraram ou que foram adquiridas por outras. Uma excepção que se revelou muito útil neste trabalho, é o arquivo histórico on-line da editora Romano Torres, projecto da Universidade Nova (http://fcsh.unl.pt/chc/romanotorres/).

Este trabalho prévio de descrição e análise, realizado para cada uma das obras e respectivas ilustrações do *corpus*, apresenta-se no anexo B. Para além de permitir fazer uma apreciação geral das obras e ilustrações que integram o *corpus,* levantou uma série de questões relativamente à nossa problemática.

Procedeu-se, então, à concretização da análise da representação do Negro. Classificaram-se e descreveram-se as 55 figuras históricas ou fictícias, distribuindo-se segundo o género, o grupo etário, a actividade, o estatuto social ou situação em que surgem na imagem. Esta descrição centrou-se na indumentária e na representação da figura humana – o que implicou descartar outras dimensões ou aspectos importantes na análise interpretativa das ilustrações (como a composição, fundos, cor); de facto, a extensão do *corpus* exigiu a escolha dos conteúdos mais relevantes para o entendimento da representação do Negro na ilustração para a infância e juventude em Portugal no período proposto.

Na impossibilidade de esgotar todos os aspectos agenciados, optou-se por estudar dois modos de representação caricatural recorrentes no *corpus*: a abordagem caricatural em Alfredo Morais (o ilustrador mais presente no *corpus*) e a fórmula sintética estilo *Minstrel*, presente no trabalho de diversos ilustradores, em todo o arco temporal.

Os resultados da investigação resultam dos vários momentos e métodos expostos.

1.8 estrutura da dissertação

A dissertação é composta por cinco capítulos, sendo que os dois primeiros se referem ao enquadramento teórico e histórico do tema da investigação; o terceiro capítulo introduz e descreve o *corpus* e os dois últimos concretizam a análise da representação do Negro nas ilustrações de literatura para a infância e juventude.

O primeiro capítulo consiste na introdução. Para além de identificar elementos definidores da investigação, como as motivações, objecto e arco temporal, questões, objectivos, hipótese e metodologia, o capítulo inclui a exposição da problemática, através de uma incursão a três campos temáticos: ilustração, literatura para a infância e juventude e colonialismo. Após uma breve justificação da integração da ilustração no campo do design, define-se o termo ilustração, relacionando-a, em seguida, com o conceito de estereótipo e apontando ainda as suas potencialidades no contexto colonial. Na secção dedicada à literatura para a infância e juventude começa-se por definir o termo, para depois se abordar a sua dimensão social e ideológica, designadamente através da exposição de estudos centrados em questões como multiculturalidade e alteridade na literatura para os mais novos – tomando, em alguns casos, como exemplo, obras de literatura colonial para a infância e juventude. A problematização termina com uma secção dedicada ao colonialismo. Inicialmente, introduzem-se os autores e também os conceitos ligados a esta temática que são utilizados no trabalho – tais como colonialismo, imperialismo, orientalismo e lusotropicalismo. Segue-se uma passagem por algumas obras e projectos que têm a imagem colonial portuguesa como seu objecto de estudo ou tema principal.

O segundo capítulo descreve, em traços gerais, o quadro social, cultural e político em Portugal e nas ex-colónias no arco temporal em apreço (1925-1960). O capítulo começa com uma descrição, em traços gerais, da vida na «metrópole» e nas «colónias», inicialmente condicionada pela Ditadura Militar e, depois, pelo Estado Novo. Uma secção do texto debruça-se sobre a presença dos negros africanos (e descendentes) na sociedade portuguesa, justificando uma incursão à escravatura, dado que durante largos anos preponderou nas relações entre negros e brancos em Portugal. Segue-se uma parte dedicada à ideologia e propaganda do regime. A partir de Fernando Rosas (2001), descrevem-se os mitos fundadores da ideologia do Estado Novo. No texto acerca da propaganda do regime e cenário cultural distinguem-se duas fases distintas: uma que aponta os grandes eventos e acções da "Política do Espírito" entre 1933 e o pós- Guerra, sensivelmente; e uma segunda fase, de maior contenção no que concerne a acções de propaganda e que se faz acompanhar de mutações no próprio tecido artístico português. A última secção deste capítulo é dedicada à infância ao ensino e à literatura para

crianças e jovens em Portugal. Depois de uma caracterização da infância no arco temporal em questão e da sua envolvência cultural, descreve-se a inculcação ideológica dirigida às crianças e jovens através da Escola e de órgãos geradores de uma acção complementar, como a Obra das Mães para a Educação Nacional (OMEN), a Mocidade Portuguesa e a Mocidade Portuguesa Feminina. Por fim, caracterizam-se as mudanças e continuidades nos livros para a infância e juventude ao longo do intervalo temporal (1925-1960), no que concerne aos textos e também à componente gráfica e ilustrativa. É também explanada a directiva *Instruções Sobre Literatura Infantil,* da Direcção dos Serviços de Censura (1950), que condicionaria a produção literária para os mais novos, em diversos aspectos, designadamente, gráficos.

Findo o enquadramento teórico e histórico, no terceiro capítulo apresentam-se e caracterizam-se as obras que integram o *corpus* e respectivas ilustrações, tendo em conta a dimensão editorial, literária, autoral, gráfica, técnica e formal. Primeiramente, descrevem-se os quatro grupos temáticos dos textos, à luz do quadro cultural e político exposto no capítulo anterior, e identificam-se as obras mais relevantes de cada um desses grupos. Analisa-se igualmente a distribuição das obras ao longo do arco temporal, no sentido de averiguar ligações entre determinados períodos e grupos temáticos. A secção seguinte é dedicada aos ilustradores do *corpus*, constatando-se, na maior parte dos casos, a combinação de diversas actividades ligadas à ilustração, ao design gráfico, às artes plásticas e à decoração. Sublinha-se, neste âmbito a assídua colaboração de muitos destes nomes com eventos e publicações do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN).

Segue-se breve caracterização gráfica, formal, cromática e técnica das obras do *corpus* e das respectivas ilustrações. Esta apreciação decorre de uma análise preliminar e sistemático registo de dados, tendo em conta uma série de parâmetros. Apontam-se continuidades e mudanças no formato e escala dos livros, assim como no *layout* de página e na respectiva inserção da ilustração; nomeiam-se as técnicas mais presentes; identificam-se as linguagens gráficas utilizadas nas ilustrações – e respectivas mutações – nomeadamente no desenho de figura humana; e ainda, os pontuais contrastes entre as ilustrações que povoam as capas dos livros e aquelas que habitam o seu interior (ou miolo).

Nos dois capítulos seguintes, concretiza-se a análise da representação do Negro nas ilustrações do *corpus*.

O quarto capítulo é dedicado à análise interpretativa de diversas figuras que representam o Negro e que se acham nas ilustrações do *corpus*. Para além de se identificar e quantificar as figuras (agrupadas em 14 temas diferentes), escrutina-se

o modo como estão representadas, sempre em relação com o texto com o qual dialogam ou operam, valorizando aspectos como a indumentária, o tratamento do rosto e do corpo, aflorando-se a linguagem corporal.

No quinto capítulo examinam-se duas fórmulas caricaturais de ilustrar o Negro, dominantes no *corpus*. Trata-se de uma análise formal, autoral, contextual e intertextual (esta no sentido em que estabelece pontos de contacto com outras representações suas contemporâneas ou anteriores), exposta em dois subcapítulos. O primeiro subcapítulo refere-se ao modo de representar o Negro por Alfredo Morais, recorrente nas obras que ilustrou nas décadas de 20 e 30: caracteriza-se por um estilo descritivo, distorcendo a cabeça (em acentuada compressão, segundo o eixo vertical) e o rosto (no qual se destaca a saliência da arcada supraciliar), em evidente associação ao estereótipo de Negro «selvagem». O segundo subcapítulo debruça-se sobre a caricatura sintética, de cariz comicizante, que se manifesta pela hiperbolização dos olhos e da boca, em contraste com a negritude da pele. Esta fórmula está presente em todo o arco temporal da investigação.

Seguem-se as considerações finais, que incluem as recomendações para futuras investigações.

Referências bibliográficas

Agbaw, V. Y. (2008). *Representing Africa in Children´s Literature. Old and New Ways of Seing.* Nova Iorque: Routledge.

Alexandre V. (2000). *Velho Brasil, Novas Áfricas. Portugal e o Império (1808-1975).* Porto: Afrontamento.

Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H. (2009). *Post-Colonial Studies: The Key Concepts.* Londres, Nova Iorque: Routledge.

Azevedo, F. (2011). *Poder, Desejo ,Utopia. Estudos em Literatura Infantil e Juvenil.* Braga: CIFPEC- Universidade do Minho.

Balça, Â. (2003). "Somos todos irmãos, somos todos diferentes" - A narrativa infanto-juvenil como meio de promover uma educação multicultural. In F. F. Azevedo: *Actas do I Encontro Internacional A criança, a língua e o texto literário: da investigação às práticas,* Braga, 3-4 Out. 2013 (421-428).

Barthes, R. (1995). *Image, Music, Text*. Londres: Fontana Press.

Bastos, G. (1999). *Literatura infantil e juvenil.* Lisboa: Universidade Aberta.

Bloch, M. (1961 [1944]). *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien.* Paris: Armand Colin.

Blockeel, F. (1996). Colonial and postcolonial portuguese children´s literature. *Bookbird*, 34, (4), 12-17.

– (2001). *Literatura juvenil portuguesa contemporânea: identidade e alteridade*. Lisboa: Caminho.

– (2016). Self-images and hetero-images in Portuguese youth literature. In C. Domínguez, A. B. González & E. Sapega (Eds), *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula.* (Vol. 2, pp. 87-99) . (no prelo). Amesterdão: John Benjamins.

Cabecinhas, R. (2007). *Preto e Branco: A naturalização da discriminação racial*. Porto: Campo das Letras.

Cabecinhas, R., & Cunha, L. (2003). Colonialismo, identidade nacional e representações do "negro". *Estudos do Século XX.* 3, 157-184.

Campe, C. (2012). *Why not think about illustration. Contemporary Illustration from a Visual Studies Perspective*. (Dissertação de mestrado). School of the Art Institute, E.U.A.

Cardoso, D.M. (2012). *O Retorno.* Lisboa: Tinta-da-China.

Carvalho, R. (2013). *Vumbi.* Porto: Plana.

– (2014). Fotografia e ilustração na literatura colonial do Estado Novo. In F.L. Vicente (org.), *O Império da Visão: fotografia no contexto colonial português (1860- 1960)* (pp. 305-317). Lisboa: Edições 70.

Castelo, C. (1996). *O modo português de estar no mundo: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

Colin, M. (2012). Des colonies à l'Empire fasciste. La conquête de l'Afrique racontée aux enfants italiens. *Strenæ*, 3 | 2012. *Enfance et colonies: fictions et représentations*. Disponível em : http://strenae.revues.org/322.

Dilnot, C. (1989 [1984]a). The state of Design History, Part I: Mapping the Field. In V. Margolin (Ed.), *Design Discourse, History, Theory and Criticism* (pp. 213-232). Chicago: The University Chicago Press.

– (1989 [1984]b). The state of Design History, Part II: Problems and Possibilities. In V. Margolin (Ed.), *Design Discourse, History, Theory and Criticism* (pp. 233-250). Chicago: The University Chicago Press.

Erlhoff, M., & Marshall, T. (Eds.). (2008). *Design Dictionary*. *Perspectives on Design Terminology*. Basileia, Boston, Berlim: Birkhauser.

Falcão, G. (2015). *Criação Livre e Criação Dedicada: A Encomenda e o Projecto em Design de Comunicação* (Tese de Doutoramento). Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Portugal.

Fanon, F. (D.L. 1965 [1961]). *Os condenados da terra.* Lisboa: Ulisseia.

– (D.L. 1972 [1952]). *Pele negra, máscaras brancas.* Porto: A. Ferreira.

Ferreira, A.G. (1983). *Dicionário de Latim-Português.* Porto: Porto Editora.

Figueiredo, I. (2009). *Caderno de Memórias Coloniais.* Lisboa: Caminho.

Foucault, M. (2014 [1966]). *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa: Edições 70.

Freyre, G. (1933). *Casa-Grande & Senzala.* Rio de Janeiro: Maia & Schmidt.

– (1940). *O Mundo que o Português criou (Aspectos das Relações Sociais e de Cultura do Brasil com Portugal e as Colónias Portuguesas)* Rio de Janeiro: José Olympio.

– (1953). *Um Brasileiro em Terras Portuguesas (Introdução a uma possível luso-tropicologia, acompanhada de conferências e discursos proferidos em Portugal e em terras lusitanas e ex-lusitanas da Ásia, África e do Atlântico).* Rio de Janeiro: José Olympio.

Gomes, J. A. (1997): Literatura para crianças: um mundo sem fronteiras. Os livros para crianças na sociedade multicultural. *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, 17, 38-46.

Goswami, S. (2012). *Colonial India in Children's Literature*. Nova Iorque: Routledge.

Gouvêa, M.C. (2005). Imagens do negro na literatura infantil brasileira: uma análise historiográfica*. Educação e Pesquisa,* 31 (1), 77-89. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ep/v31n1/a06v31n1.pdf

Hall, S. (ed.) (1997). *Representation: Cultural Representations and signifying practices.* Londres: Sage.

Henriques, J. G. (2016, Fevereiro 20). Queixas de racismo e discriminação em manuais escolares. *Público*. Disponível em: https://www.publico.pt/sociedade/noticia/denuncias-de-racismo-e-discriminacao-em-manuais-escolares-1723843

Hollindale, P. (1992). Ideology and the children´s book. In P. Hunt, *Literature for children: contemporary criticism* (19-40). Londres, Nova Iorque: Routledge.

Hunt, P. (1994). *An introduction to children´s literature*. Oxford, Nova Iorque: Oxford

University Press.

– (2005). *Understanding Children´s Literature.* (2ºed.). Londres: Routledge.

Jung, C. G. (2014 [1936]). *The Archetypes and the Collective Unconscious.* (2ª ed.). Londres: Routledge.

Kress, G., & Van Leewen, T. (1996). *Reading Images: The Grammar of Visual Design.* Londres: Routledge.

Krippendorff, K. (1980). *Content Analysis: An Introduction to its methodologies.* Londres: Sage.

Kutzer, D. (2000). *Empire´s Children. Empire and Imperialism in Classic British Children´s books.* Londres e Nova Iorque: Garland.

Lippmann, W. (1922). *Public Opinion.* Nova Iorque: Harcourt, Brace and Company.

Male, A. (2007). *Illustration: A Theoretical and Contextual Perspective.* Lausanne: Ava.

Martins, L.P. (2014). *Um Império de Papel: Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940).* Lisboa: Edições 70.

Matos, F. P. (2012). *As cores do Império. Representações raciais no Império Colonial Português* (2ª ed.). Lisboa: ICS.

McCLoud, S. (2000). *Understanding Comics: The Invisible Art.* Nova Iorque: Paradox Press.

McDermott, C. (2008). *Design: The Key Concepts.* Londres, Nova Iorque: Routledge.

Miranda, M. A. (2001). *A iluminura no Portugal medieval.* Coimbra: Câmara Municipal, INATEL, ADDA.

Moro, J. M. (2004). *La ilustración como categoría. Una teoria unificada sobre arte y conocimiento*. Gijón: Ediciones Trea.

Noble, I. (2003). *Commercial illustration. Mixing traditional approaches and new techniques*. Mies: Rotovision.

Nodelman, P. (2005). Decoding the images: how picture books work. In P. Hunt, *Understanding Children´s Literature* (2ºed.) (pp. 28-139). Londres: Routledge.

Nogueira da Silva, C. (2014). O registo da diferença: fotografia e classificação jurídica das populações coloniais (Moçambique, primeira metade do século XX). In F.L. Vicente (org.), *O Império da Visão: fotografia no contexto colonial português (1860- 1960)* (pp. 67-84). Lisboa: Edições 70.

Panofsky, E. (1986 [1939]). *Estudos de Iconologia: Temas Humanísticos na Arte do Renascimento.* Lisboa: Estampa.

Piçarra, M. C. (2015). *Azuis Ultramarinos: Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo.* Lisboa: Edições 70.

Pieterse, J.N. (1996). *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture* (3ª ed.). New Haven e Londres: Yale University Press.

Pinney, C. (2012). The Trouble with Photography. In C. Pinney, *Photography and Anthropology* (pp.89-94). Londres: Reaktion Books.

Pires, M. N. (1996). Literatura infantil e educação multicultural. *Inovação*. 9, 99-105.

Quental, J. (2009). *A ilustração enquanto processo e pensamento. Autoria e interpretação.* (Tese de Doutoramento). Universidade de Aveiro, Portugal.

Rodrigues, C. (2007). Literatura para a infância em Portugal: conceptualização e contextualização histórica. *Visão Global*, 10, (2), 161-184.

Rosas, F. (2001). O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social.* 35 (157), 1031-1054.

Said, E. (2013 [1978]). *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*. (3ª ed.) Lisboa: Livros Cotovia.

– (1994). *Culture and Imperialism.* Londres: Vintage.

Santos, R.V. (2015). *O influxo da mudança no álbum ilustrado. A influência da gramática digital.* (Tese de Doutoramento). Universidade do Porto, Portugal.

Vicente, F.L. (org.) (2014). *O Império da Visão. Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960).* Lisboa: Edições 70.

2.

Imagens do Estado Novo

2. Imagens do Estado Novo

Ao longo do arco temporal do nosso estudo (1925-1960) ocorreram algumas transformações significativas nos domínios social e cultural do país, mantendo-se, no essencial, a situação política. Portugal continuou a ser um país repartido entre a metrópole e as colónias e Salazar um ditador (menos louco do que Hitler ou Estaline, mas um ditador). O segundo pós- guerra trouxe algumas dificuldades ao regime, que ficou muito mais exposto à censura internacional e, obviamente, mais isolado, embora "bem acompanhado" pela Espanha, com quem fez bloco para resistir à mudança. No entanto, esta alteração da conjuntura externa teve consequências políticas que se reflectiram na inculcação ideológica e na propaganda do regime, pelo que optámos por caracterizá-la, em traços gerais, em dois períodos, o primeiro entre 1925 e 1945 e o segundo entre 1945 e 1960.

O nosso tema reclama uma incursão à questão da presença dos africanos (e descendentes) na sociedade portuguesa, obrigando-nos a recuar à era esclavagista, que durante séculos dominou as relações entre negros e brancos em Portugal.

A última secção deste capítulo dedica-se exclusivamente à infância, juventude e respectiva literatura em Portugal no período em apreço, o que encontra justificação na temática principal da presente investigação.

2.1 Na «metrópole» e nas «colónias»

A publicação de *Mariazinha em África* – obra que dita o início do nosso arco temporal (1925-1960) – dá-se nas vésperas do golpe de estado que em 1926 instaurou a Ditadura Militar conducente ao regime do Estado Novo (1933-1974). O livro foi submetido ao primeiro Concurso de Literatura Colonial, promovido pela Agência Geral das Colónias, em 1926, integrando-se assim no contexto da ditadura que então se inaugurava, mas que há muito se preparava, em virtude da instabilidade política, social e da grave crise financeira e económica – António de Oliveira Salazar encontraria nesta conjuntura (e na complexa conjuntura externa) os argumentos para gizar e implementar a sua ideia de nação.

Em 1928 Salazar, professor na Universidade de Coimbra, ocupou a pasta das Finanças, ascendendo quatro anos depois a Presidente do Conselho, cargo que ocuparia

até 1968[1]. Cultivando a imagem de ascetismo, abnegação e profunda convicção católica, Salazar foi, pois, o duradouro «Chefe» de um regime de inspiração fascista – – corporativista, nacionalista, autoritário – acompanhando a tendência europeia da época (Ramos, 2015 b; Rosas, 2013)[2].

Em 1930 foi fundada a União Nacional, organização de apoio à Ditadura Militar e o único partido do Estado Novo, a partir de 1933 (Rosas & Brito, 1996b). Como estratégia preventiva de agitação social, nesse mesmo ano foram abolidos os sindicatos livres, assim como o direito à greve. O governo passou a "coordenar as corporações, federações económicas de carácter patronal ou operário, formadas espontaneamente ou por impulso do Poder."[3], o que, para além de prevenir insurreições, se prestava a regular a vida económica (Rosas, 2013, pp. 292-293). Ordem era o novo mote. Demonstrava-o, nas ruas, a polícia política – PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado), cuja designação mudaria no pós guerra para PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado).

O aparelho da censura foi central neste controlo total sobre a população. A censura prévia à imprensa foi introduzida nos primórdios da Ditadura Militar, em Junho de 1926[4]. O livro constituiu igualmente objecto de censura, intensificada a partir de 1934. Ficavam assim vedadas ao leitor português as publicações que a Direcção Geral de Censura à Imprensa considerasse "inconvenientes à segurança geral, administração do Estado e valorização moral da Nação (...)"[5]. O lápis azul estendeu-se à rádio, ao cinema, ao teatro e a outros espectáculos e, mais tarde, à televisão (Azevedo, 1997). Ao longo dos anos, o braço da censura foi crescendo, em eficácia e extensão. Para além da censura operada pela máquina do regime, pode dizer-se que existia também uma atmosfera geral de autocensura, que durante décadas condicionou o trabalho e as expectativas dos editores, escritores, artistas e leitores.

---

[1] Em 1930 Salazar ocupou ainda (interinamente) a pasta das Colónias. Em 1968, no seguimento da conhecida queda da cadeira, Salazar foi afastado e substituído por Marcelo Caetano.

[2] Sobre esse panorama europeu, Fernando Rosas comenta: "Em 1922 e nos anos posteriores, o fascismo italiano tornara-se o paradigma pioneiro da época dos fascismos e o padrão das soluções a encontrar pelas direitas políticas e dos interesses através da superação autoritária dos sistemas liberais. Atraídas pela «eficácia» do regime mussoliniano, as direitas «fascistizam-se», unem-se em torno de plataformas políticas e ideológicas que esbatem ou arbitram as suas diferenças históricas ou os seus distintos interesses sectoriais de classe sob a hegemonia do «modelo» fascista, naturalmente adaptado ao caldo da cultura económico-social e mental de cada país. Desse processo também nascerá (...) o Estado Novo". (Rosas, 2013, p. 26)

[3] Texto da Constituição de 1933, artigo 34º.

[4] Acerca desta questão, Cândido de Azevedo comenta: "Desde logo foram constituídas Comissões de Censura em Lisboa, Coimbra e Porto, funcionando a de Lisboa como comissão central, e organizadas Delegações em todos os distritos do país, que funcionavam junto dos Governadores Civis. (Azevedo, 1997, p. 54).

[5] Circular da Direcção Geral dos Serviços de Censura à Imprensa, de 21 de Fevereiro de 1934, dirigida "Aos: Exmºs Proprietários e gerentes de Livrarias, Depósitos e Postos de venda de livros" em (Azevedo, 1997, p. 54).

Apesar de estancado o extremo desequilíbrio nas finanças, o cenário permaneceria o de um país pobre, ignorante, e, até à década de 50, rural[6] (Garrido, 2014). A maioria da população vivia em condições muito precárias (entre as quais uma alimentação deficiente e habitação insalubre), levando a sucessivas vagas de emigração (a pobreza, mais do que a dissidência política, que só tocou uma elite instruída e essencialmente urbana, foi o grande argumento para abandonar o país).

Em 1930 a taxa de analfabetismo ascendia a 60%; sendo de 52% em 1940, de 42% em 1950 e de 33% em 1960[7] (Candeias, 2007), números muito superiores aos de outros países europeus. Se é justo afirmar-se que o analfabetismo foi combatido com mais eficácia do que no tempo da I República (saber ler era condição essencial para a assimilação dos valores do Estado Novo), também é justo acrescentar que a qualidade do ensino desceu substancialmente. O Estado Novo desvalorizou o conhecimento, o sentido crítico e a ambição. Com efeito, Salazar advogava que o português estava destinado a «viver habitualmente», resignando-se a uma existência «pobre mas honrada».

A ilustração do cartaz da série "A lição de Salazar", de 1938 (fig. 4), assim como a célebre divisa que o acompanha – *Deus, Pátria, Família* – mostram a doutrinação paternalista dos valores conservadores, nacionalistas e católicos do regime (neste caso, dirigidos aos mais novos)[8]. Para além do elogio à pobreza, esses valores morais estão presentes na fervorosa apologia da família[9] e na promoção de profundas assimetrias entre os papéis feminino e masculino no seu seio. Com efeito, enquanto que do homem se esperavam funções de chefe de família (liderando tomada de decisões e trabalhando para prover sustento); a mulher era remetida para esfera do lar e da invisibilidade, destinada unicamente a gerar e a cuidar dos filhos e da casa (o que incluía a gestão dos magros recursos financeiros disponíveis)[10]. A sua dependência e inferiorização em relação ao homem assumia mesmo contornos legais[11].

[6] A industrialização e urbanização do país arrancaria na década de 50 (Garrido, 2014).
[7] Valores a partir da taxa de alfabetização da população portuguesa com idade igual ou superior a dez anos (Candeias, 2007, p. 40).
[8] Os cartazes foram afixados nas paredes das salas de aula.
[9] Apologia essa com tradução na abolição do divórcio nos casamentos católicos, a partir de 1940 (Cid, 2014), aquando da Concordata entre a República Portuguesa e a Santa Sé.
[10] A este respeito, acrescenta-se que o Estado Novo encetou verdadeiras campanhas de diabolização do trabalho feminino (Vieira, 1999b).
[11] A impossibilidade da mulher casada viajar para o exterior do país sem a autorização expressa do marido ilustra bem a condição feminina durante o Estado Novo.

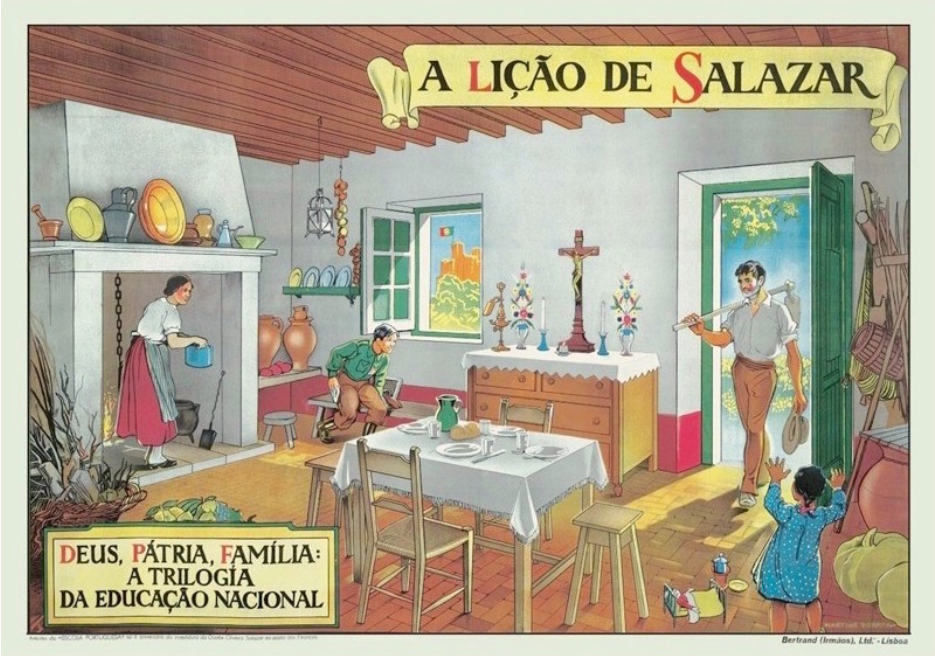


Fig. 4- J. Martins Barata. *Deus, Pátria, Família*. *A Lição de Salazar*, 1938. Cartaz. *Portugal no século XX: crónica em imagens, (1930-1940),* p. 74

Esta realidade contrastava com a postura livre e sofisticada das mulheres estrangeiras em passagem por Portugal, em fuga de uma Europa em guerra (1939-1945) (Vieira, 1999c). Assumindo oficialmente uma posição neutra no conflito[12], Portugal sentiria os efeitos colaterais da guerra, designadamente através da escassez de bens que justificava o racionamento de víveres, especialmente nos centros urbanos (Cardoso, 2014).

A derrota do nazismo alemão no desfecho da II Guerra Mundial fragilizou o Estado Novo, favorecendo a emergência de movimentos oposicionistas que agitaram o regime (Ramos, 2015c). Assistia-se a uma crescente politização da população[13], nomeadamente em dois grupos: os estudantes e os artistas.

Registam-se, nessa altura, algumas greves e revoltas militares (em 1946 e em 1947). As candidaturas à presidência da república de Norton de Matos (1949), e mais tarde, de Humberto Delgado[14] (1958) constituiriam igualmente momentos desestabilizadores, pela mobilização de milhares de pessoas, em manifestação a favor de uma alternativa ao regime de Salazar.

[12] Conjugando a venda de volfrâmio aos alemães com a cedência da Base Aérea das Lajes, nos Açores, aos americanos.
[13] Em 1945 foi criado o Movimento de Unidade Democrática (MUD) que se juntou ao Movimento de Unidade Nacional Antifascista (MUNAF) e ao Partido Comunista Português (PCP), liderado por Álvaro Cunhal.
[14] Assassinado pela PIDE em 1965, em Espanha.

Em adição, os horrores do Holocausto haviam abalado o Ocidente, operando uma drástica transformação nas mentalidades. Em 1945 foi fundada a ONU que, defendendo a autodeterminação como um direito humano fundamental, exerceria uma pressão crescente sobre as potências coloniais para concederem independência às suas colónias. Apesar do panorama geral de descolonização, o Estado Novo insistia em não abdicar das suas colónias, prestando-se a um contínuo e difícil exercício retórico que se fez acompanhar da substituição de designações embaraçosas: as «colónias» passaram a designar-se «províncias ultramarinas» e o termo «império» saiu do discurso oficial (mas a ideia de império como uma espécie de cimento de ligação entre territórios tão distintos e distantes manteve-se muito presente). Acerca desta questão, Cláudia Castelo diz-nos o seguinte:

> Em Dezembro de 1955, Portugal é aceite na ONU. Em julho do ano seguinte, o secretariado-geral daquela organização, em nota remetida ao governo de Lisboa, indaga se Portugal administra territórios (...). A resposta portuguesa, negando a existência de "territórios não autónomos" sob soberania lusitana, é fortemente criticada pelos países da Europa de Leste e pelo bloco afro-asiático. (...) multiplicam-se, a partir daí [1957] os ataques ao colonialismo português. A cada nova moção, os diplomatas portugueses argumentam que Portugal é constituído por províncias metropolitanas e por províncias ultramarinas, todas profundamente integradas na Pátria comum. (Castelo, 1996, p. 81).

Segundo a autora, este discurso tinha frequentemente uma ancoragem «científica» no luso-tropicalismo do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (1933), que, como vimos, se referia inicialmente à sociedade multicultural brasileira – justificando o seu sucesso pela presença dos ameríndios, dos africanos e dos portugueses (estes com características como apetência pela miscigenação e a ausência de preconceito racial) – tendo, posteriormente estendido o seu âmbito a todas as colónias portuguesas.

A estas mudanças no discurso do regime não corresponderam alterações significativas na política colonial, que só ocorreriam em 1961, como veremos posteriormente.

Nesta fase do pós-guerra, mais precisamente nos finais da década de 50, é digna de registo a emergência, na Guiné, Angola e em Moçambique, dos primeiros movimentos de libertação das colónias, mais tarde envolvidos na Guerra Colonial (1961-1974).

2.1.1 A presença africana em Portugal

Se observarmos fotografias de Portugal da década de 30, constata-se que a presença do Negro não era significativamente expressiva. Mas isso deve-se àquilo que Tinhorão

descreve como "branqueamento pela mestiçagem" (Tinhorão, 1997, p.354), fenómeno decorrente de um longo processo que, no que toca a populações oriundas da áfrica subsariana, ocorreu de uma forma mais acentuada a partir do período da expansão.

Com efeito, a expansão henriquina marca o início da chegada maciça de negros africanos a Portugal[15]. O cronista Gomes Eanes de Zurara (1410-1474) dá conta da chegada a Lagos, em 1444, de 235 negros capturados na costa ocidental de África para servirem como escravos, 46 destinados ao Infante D. Henrique – este "considerando com grande prazer a salvação daquela almas, que antes eram perdidas" (Zurara, 1453, como referido em Henriques, 2009, p.29). Nessa altura, Portugal deu início ao lucrativo comércio de escravos africanos, actividade cuja extrema violência se justificava moralmente pela possibilidade que oferecia ao africano de adquirir uma alma, salvando-se através do baptismo, e do próprio trabalho (Walvin, 2015), mas também da adopção de outras normas da Europa cristã, como o corpo vestido.

Inicialmente raros e dispendiosos, os escravos eram propriedade da Corte, da nobreza, do alto clero e de mercadores e lavradores mais abastados, funcionando como afirmação de poder e riqueza dos seus proprietários, para além de executantes de trabalhos do quotidiano.

Rapidamente, o fenómeno intensificou-se e estendeu-se a outras classes sociais, pelo que no séc. XVI, cerca de 10% da população algarvia seria negra ou mestiça, escravos na sua maioria. O mesmo é dito sobre Lisboa e, mais tarde, sobre outros lugares do país, como Macedo de Cavaleiros (distrito de Bragança) (Henriques, 2009). Até à abolição da escravatura em todos os domínios portugueses (1869) os escravos africanos assumiram um papel vital no desempenho de diversas tarefas designadamente, as mais duras, no quadro doméstico e não só: nas localidades rurais, eram empregues na agro-pecuária, que carecia de mão-de-obra, entre outras actividades.

Em Lisboa, os negros forros e homens livres, mas também os escravos que procuravam reunir dinheiro para a alforria, dedicavam-se a trabalhos diversos, nos quais merecem destaque os associados à manutenção dos espaços públicos, como os varredores, os caiadores e as calhandreiras – mulheres encarregues de transportar os dejectos da casa até ao Tejo, onde eram despejados.

Os negros e os mestiços não se encontravam apenas nas classe sociais mais baixas e iletradas. Para além dos homens negros livres, são dignos de nota diversos mestiços – – muitas vezes nascidos da intimidade entre patrão e escrava – que recebiam a alforria e

[15] Segundo Isabel Castro Henriques, a presença de negros africanos não foi significativa nem na era romana, nem durante a presença dos árabes em Portugal, estes responsáveis pela importação dos primeiros escravos africanos. Durante a Idade Média, continuaram a existir escravos, mas igualmente sem evidência de preponderância de negros africanos (Henriques, 2009).

eram enviados para colégios religiosos, integrando mais tarde a sociedade como intelectuais ou membros do clero (não raras vezes vítimas de discriminação racial). Isabel Castro Henriques dá alguns exemplos de homens ilustres (negros ou mestiços) dos quais sublinhamos o dramaturgo Afonso Álvares (séc. XVI), o pintor Domingos Lourenço Pardo (séc. XVII) e, já no séc. XVIII, o padre, poeta e músico Domingos Caldas Barbosa (fig. 5), cuja condição de mestiço serviu de tema para um feroz soneto de Manuel Maria Barbosa du Bocage (Henriques, 2009).



Fig. 5- s.a. Domingos Caldas Barbosa. Gravura. Fonte: BNP.

Apesar de um esforço geral dos proprietários para a substituição total das referências culturais africanas e pagãs dos escravos pelos rituais e princípios europeus e cristãos, estes, tal como muitos africanos livres, souberam conservar traços culturais identitários, com os quais enriqueceram a vida cultural portuguesa, particularmente a lisboeta, muitas vezes em processos de miscigenação. Essa influência fez-se e faz-se sentir em fenómenos de cariz religioso, linguístico e artístico/ lúdico. A avaliar pelos comentários do séc. XVIII e XIX transcritos em Henriques (2009), danças africanas como a *fofa* e o *lundum* gozavam de considerável popularidade entre a população branca portuguesa. Salienta-se igualmente a raíz afro-brasileira do Fado. Segundo Rui Vieira Nery (2012) este género musical radica numa dança cantada (aparentada com o *lundum*), praticada no Brasil por negros e mestiços, escravos, libertos e homens livres. Terá sido trazida para Lisboa aquando da independência do Brasil, instalando-se nas zonas portuárias[16] e nos bairros mais modestos, fundindo-se gradualmente "com outras tradições de carácter mais dolente", depois perdendo a componente da dança (Nery, 2012, p. 30)[17]. Outro fenómeno interessante é a incorporação em procissões do calendário cristão de danças

[16] Com populações directamente implicadas em actividades marítimas (pescadores, marinheiros, carpinteiros navais, varinas).
[17] A dança fez parte do fado em Lisboa quase até ao final do séc. XIX, como denota a expressão oitocentista de «bater o fado» (Nery, 2012).

africanas e também da música, como é o caso, em Lisboa, dos músicos negros exuberantemente vestidos que integravam o cortejo de S. Jorge, durante a procissão do Corpo de Deus (Henriques, 2009). Os «pretos de S. Jorge», seriam figuras populares na cidade até inícios do século XX.

Nesse despontar do século seria ainda algo expressiva, em Lisboa, a presença de africanos, a maior parte sobrevivendo através de ocupações servis e mal remuneradas, segundo José Ramos Tinhorão.

"A verdade é que, apesar desse recalcado sentimento de culpa e frustração do português médio em relação aos descendentes dos séculos, ainda eram muitos os pretos que continuavam a servir como mão-de-obra barata aos brancos de Lisboa. Inclusive, já agora, na qualidade de empregados dos modernos armazéns que, pelo início do novo século davam o tom da elegância e da actualização da cidade em relação aos modelos europeus mais desenvolvidos." (Tinhorão, 1997, p. 352)

O autor refere-se à Casa Africana, armazém com lojas (hoje extintas) em Lisboa e no Porto que tinha à porta empregados negros garbosamente fardados, cuja principal função era carregar as compras das senhoras.[18] Inclusivamente, o "Preto da Casa Africana" era o motivo da imagem de identidade do Armazém, figurando assiduamente nos anúncios da marca (fig. 6).



Fig. 6- s.a. Anúncio à Casa Africana. *A Paródia*, nº 76, 1904, p. 3

[18] Em Lisboa ainda se diz que alguém parece "o preto da Casa Africana" quando carrega muito peso ou volumes, o que demonstra a popularidade da figura.

Acrescenta-se que, à semelhança do que acontecia nos séculos anteriores, a presença dos negros e mestiços na «metrópole» do séc. XX não se circunscrevia às camadas sociais mais baixas.

Se no início da década de 20 a presença de pessoas de cor preta em Lisboa justificava ainda perguntas sobre composição étnica pelo serviço de estatística populacional da cidade (Tinhorão, 1997), o mesmo não sucederia na década de 30, em virtude, segundo este autor, do já mencionado processo de "branqueamento pela mestiçagem".

Começavam então a chegar à metrópole africanos oriundo das colónias para ingressarem nas universidades. Em 1943 foi fundada em Lisboa a Casa de Estudantes de Angola, seguida pela criação de organizações análogas de outros lugares do ultramar, que se fundiram, no ano seguinte, na Casa dos Estudantes do Império (CEI). Apesar do controlo exercido pelo regime, a CEI (que teve também delegação em Coimbra e no Porto) conseguiu, ao longo de vários anos, ter um papel activo na denúncia do facto colonial e na politização dos estudantes de origem africana (e também europeia) através da sua actividade recreativa, cultural e editorial (designadamente, o seu boletim *Mensagem* fez circular textos anti-colonialistas) (Rosas, 1996a). Pela CEI passaram diversos activistas dos movimentos de libertação como Amílcar Cabral, Agostinho Neto e Mário Pinto de Andrade, entre muitos outros (Castro Henriques, 2009).



Fig. 7- s.a. *Confraternização na Casa dos Estudantes do Império,* s.d.

A partir dos anos 60 começaram a chegar a Portugal trabalhadores africanos, em particular cabo-verdianos, que, apesar do quadro geral de censura, também contribuíram para o questionamento do colonialismo português.

2.1.2 A «África portuguesa»

A fragilidade e a pobreza da «metrópole» estendia-se à «África Portuguesa», constituída pelos actuais países de Angola, Guiné e Moçambique, e pelos arquipélagos de Cabo Verde e de S. Tomé e Príncipe. Ao contrário de outros países europeus, Portugal não tinha capacidade financeira para investir significativamente nas suas colónias, território que somava mais de dois milhões de quilómetros quadrados.

A falta de emprego nas colónias em África (designadamente na década de 30[19]) contribuiu para um fraco povoamento pela população branca da «metrópole» – que nunca se equiparou à emigração para o estrangeiro, nem mesmo na década de 60, o apogeu da emigração para as colónias (Ramos, 2015 c; Castelo, 2007)[20].

No entanto, a manutenção de um sistema colonial impôs-se, ao longo do regime, como essencial ao país, por constituir "a preservação da herança histórica e a garantia da existência da nação" (fig. 8), ideia que marcara já o pensamento das elites políticas da I República e do século anterior (Alexandre, 2000, p. 181)[21].

[19] Face à crise de desemprego, Armindo Monteiro, ministro das Colónias (1931-1935) empenhado na criação de uma «mística imperial» – isto é, de fazer interiorizar no português o espírito do império no contexto de afirmação do Estado Novo – restringiu a emigração para as colónias, contradição que se explica pela preocupação em evitar despesa do Estado e uma indesejada aproximação entre o nível de vida do colono e do colonizado. Acerca desta questão, Castelo comenta: "Apesar de todo o empolamento retórico em torno do império, no que respeita especificamente à colonização branca, este período foi marcado pela ausência de auxílio aos colonos já fixados, que enfrentavam a miséria e a doença, e pela imposição de restrições à entrada de colonos." (Castelo, 2007, p. 86)

[20] Todavia, foram cerca de 500 mil as pessoas regressadas a Portugal vindas da antiga «África portuguesa» (Castelo, 2007).

[21] A desagregação do império do Brasil em 1822 tornara urgente a criação de um "novo Brasil" em África, uma vez que se temia a absorção de Portugal – agora sem Império – pela vizinha Espanha (Alexandre, 2000, p. 181). Assim, na segunda metade do século XIX, levaram-se a cabo uma série de medidas no sentido de explorar e ocupar terras no continente africano, com base nos territórios que aí se mantinham. Em 1875, fundou-se a Sociedade de Geografia de Lisboa (SGL), responsável pela organização das grandes expedições de exploração científico-geográfica, entre as quais a expedição de Serpa Pinto, Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens ao interior de África que iniciou em 1877 – tendo originado duas expedições distintas, uma protagonizada por Serpa Pinto e a outra por Capelo e Ivens, sobejamente divulgadas na imprensa portuguesa (Martins, 2014). Depois da Conferência de Berlim (1885) as fronteiras coloniais portuguesas ficam definidas, ao que se seguiram campanhas de «pacificação» que se estenderiam ao século seguinte. Durante a I República, a defesa das colónias em África (algumas da quais contíguas à Alemanha) justificou a participação de Portugal na I Guerra Mundial (1914-1918). No entanto, segundo Rui Ramos, a entrada dos portugueses no conflito deveu-se mais a questões diplomáticas (oportunidade de reforçar aliança com Inglaterra, de quem se pretendia o apoio à República) do que à questão colonial (Ramos, 2015 a).



Fig. 8 – Henrique Galvão. *Portugal não é um país pequeno,* 1934

Assim, em 1930 foi publicado o Acto Colonial – decreto de reafirmação da soberania portuguesa no ultramar, ancorada na sua "função histórica e essencial de possuir, civilizar e colonizar domínios ultramarinos" (*Acto Colonial, decreto nº 18570 de 8 de Julho do Ministério das Colónias,*1930, art. 2º). O documento inaugura a designação "Império Colonial Português", definindo o seu regime político, administrativo e financeiro[22].

Na relação do Estado com as populações colonizadas, regida "pelos mais altos princípios da civilização cristã" o documento assegurava a "protecção e defesa dos indígenas das colónias" (art. 15º), o estabelecimento de instituições para a sua valorização (art. 16º) e a permissão "do livre exercício de diversos cultos"(art. 23º) (embora com algumas restrições). Menos «filantropo» é o artigo 20º no qual se lê "O Estado somente pode compelir os indígenas ao trabalho em obras públicas de interesse geral da colectividade, em ocupações cujos resultados lhes pertençam, em execuções de decisões judiciárias de carácter penal, ou para cumprimento de obrigações fiscais" (art. 20). Reiterava-se, deste modo, o direito do Estado a submeter as populações colonizadas ao trabalho forçado – já consagrado num diploma de 1899 (Alexandre, 2000) – e que, embora com alterações, seria uma realidade até 1961, aquando do conjunto de reformas do Ministro do Ultramar Adriano Moreira (Cabecinhas e Cunha, 2003).

[22] Esta seria a "lei padrão da colonização portuguesa até aos anos cinquenta" (Rosas & Brito 1996a, p. 90).

Nesse conjunto de reformas conta-se também a revogação do Estatuto do Indigenato que durante décadas inferiorizara juridicamente, face aos europeus, os nativos africanos de Angola, Moçambique, e, mais tarde, da Guiné (Nogueira da Silva, 2014). O Estatuto vigorou desde 1926, aquando da sua primeira versão, a qual firmou o conceito de «indígena»[23], designando os "indivíduos de raça negra ou dela descendentes que, pela sua ilustração e costumes, se não distingam do comum daquela raça" (*Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas de Angola e Moçambique,* decreto nº 12533 *de 23 de Outubro do Ministério das Colónias,* 1926, art. 3º). O conceito é descrito por Cristina Nogueira da Silva do seguinte modo:

> Categoria jurídica das pessoas para as quais foram pensadas formas de governo distintas das que se aplicavam ao europeu: respeitava-se, com algumas restrições, os seus *usos e costumes* e eram submetidas a um direito penal especial, a um direito de trabalho que favorecia a prática do trabalho forçado, a autoridades e processos judiciais diferentes e a normas disciplinares especiais. Além disso, eram afastadas das instituições e dos direitos civis e políticos garantidos aos cidadãos metropolitanos, por se achar que não os podiam compreender. (Nogueira da Silva, 2014, p. 72)

Embora a reformulação do Estatuto, datando de 1929, tenha introduzido a ideia dos «não-indígenas» – "os indivíduos de qualquer raça que não estejam nestas condições [as dos indígenas]"[24] – o estatuto de «assimilado» e as condições para o alcançar só seriam decretados em 1954[25]. O conceito de «assimilado», cuja existência demonstrava juridicamente a «missão civilizadora» dos portugueses na «África portuguesa» conciliava, teoricamente, os conceitos dicotómicos de «cidadão europeu» e de «indígena» (ou não-cidadão). Com efeito, o «assimilado» referia-se ao nativo que, pela integração dos princípios da civilização europeia se «libertava» da condição de «indígena», adquirindo a cidadania. O Estatuto definia como condições: "Ter mais de 18 anos; falar correctamente a língua portuguesa; exercer profissão, arte ou ofício de que aufira rendimento necessário para o sustento próprio e das pessoas de família a seu cargo, ou possuir bens suficientes para o mesmo fim; ter bom comportamento e ter adquirido a ilustração e os hábitos pressupostos para a integral aplicação do direito público e privado dos cidadãos portugueses; não ter sido notado como refractário ao serviço militar nem dado como desertor" (*Estatuto dos Indígenas Portugueses das*

[23] Conceito jurídico que radica, segundo Nogueira da Silva (2014), na Lei Orgânica decretada para as colónias durante a I República, em 1914.
[24] *Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas, decreto nº 16473 de 6 de Fevereiro do Ministério das Colónias*, 1929, art. 2º.

Províncias da Guiné, Angola e Moçambique, decreto nº 39666 de 20 de Maio do Ministério do Ultramar, 1954, art. 56º).

A satisfação destes requisitos (dispensados aos brancos, cuja cor de pele bastava para ter o estatuto de «civilizado»), era dificultada pelo Estado, pelo que o número de nativos que adquiriram o estatuto de cidadão é residual (Castelo, 2007)[26].

Para além desta forma de segregação racial e do já mencionado trabalho forçado, os nativos eram ainda sujeitos a outras práticas abusivas, como a ocupação indevida de terras e as culturas obrigatórias (Castelo, 2007; M´Bokolo, 2007) – nas quais se destacaram o algodão e o arroz – cuja produção era mal paga aos nativos, potenciando situações de fome, uma vez que assim se privavam da agricultura de subsistência (Castelo, 2007).

Nos centros urbanos ocorria, frequentemente, a segregação dos nativos, remetidos para as periferias, longe da sofisticação e cosmopolitismo que iam surgindo em cidades como Luanda ou Lourenço Marques, hoje Maputo (M´Bokolo, 2007)[27].

Em suma, apesar de alterações expressas numa sucessão de diplomas legais, a actuação do regime relativamente ao indivíduo colonizado evidencia grande unidade de 1926 a 1961, o que cobre a quase totalidade do período em estudo (1925- 1961). Pese embora a diversidade de situações existentes nas colónias da «África portuguesa» neste período (que transcendem o aqui exposto), sublinha-se a discriminação e abusos vivenciados pelos nativos.

[26] Sobre as razões que dificultavam a passagem do «indígena» ao estatuto de «assimilado», Cláudia Castelo diz o seguinte: "(...) o número diminuto de escolas primárias oficiais constituía outro sério entrave à assimilação dos indígenas, pois o acesso à educação e ao conhecimento da língua portuguesa estava apenas à disposição de uma ínfima minoria da população em idade escolar. A cláusula que impunha o exercício de uma profissão, arte ou ofício que proporcionasse ao indígena um rendimento necessário à sua subsistência e dos familiares a seu cargo era bastante falaciosa, uma vez que os salários pagos aos indígenas eram sempre muito inferiores aos auferidos pelos europeus e não permitiam muitas vezes cobrir as necessidades de uma família. Finalmente, o conceito de bom comportamento permitia interpretações arbitrárias, em função das simpatias dos funcionários do quadro administrativo, e dava margem a casos de corrupção." (Castelo, 2007, p. 294)

[27] Acerca desta questão, Elikia M´Bokolo comenta: "Em Luanda, Lourenço Marques (Maputo) e Uagadugu, a regulamentação, o lançamento de novos impostos e a especulação fundiária permitiram relegar os africanos para a periferia. (…) Ao aproximar-se a II GM, numerosas cidades africanas tinham assumido o aspecto geral que ainda hoje têm, com um forte contraste entre os bairros ricos e as zonas onde reinava uma grande pobreza." (M´Bokolo, 2007, p.437)

2.2 Ideologia, cultura e propaganda

Para além de mecanismos repressivos, a ditadura salazarista apoiou-se numa contínua inculcação ideológica entre a população adulta, jovem e infantil, com vista à fabricação de um «homem novo», reeducado nos valores do Estado Novo. Essa nova ordem assentava numa reformulação purificada e auto-legitimante da memória histórica, articulada com uma ideia integradora e unificante de cultura popular, no sentido de incutir na população a "ideia mítica de essencialidade portuguesa", e de uma nação "regenerada e reencontrada consigo própria, com a sua essência eterna e com o seu destino providencial." (Rosas, 2001, p. 1034).

Fernando Rosas (2001) identifica sete mitos fundadores da ideologia do Estado Novo:

1. Mito palingenético – a ideia de uma regeneração introduzida pelo Estado Novo, substituindo a decadência dos anteriores regimes;
2. Mito do novo nacionalismo – a quimera do "retomar do verdadeiro e genuíno curso da história pátria" em oposição ao período quase a-histórico do liberalismo (p. 1034);
3. Mito imperial – a ideia (consagrada no Acto Colonial, mas que vem na continuidade do regimes anteriores) da histórica vocação dos portugueses para colonizar e evangelizar os «indígenas»;
4. Mito da ruralidade – a acepção de Portugal como um país de essência rural, sendo a ruralidade entendida como uma virtude e vocação a louvar e preservar;
5. Mito da pobreza honrada – a valorização da resignação do indivíduo à pobreza, associada ao já mencionado desígnio salazarista de «viver habitualmente» – que se opunha à desestabilizadora ambição;
6. Mito da ordem corporativa – a ideia da imutável e «natural» hierarquização da sociedade, na qual o povo português era infantilizado e destituído de capacidade empreendedora, por conseguinte necessitando da figura paternal e autoritária do Estado;
7. Mito da essência católica da identidade nacional – a ideia de que o Deus cristão é uma verdade inquestionável, e de que que a religião é uma necessidade do Estado e dele indissociável.

As décadas de 30 e 40 foram um período de grande afirmação destes princípios ideológicos, em oposição ao período do pós-guerra, de maior contenção, em virtude das profundas transformações então ocorridas no contexto internacional, entre outros factores a enunciar posteriormente.

2.2.1 Os grandes eventos e acções da "Política do Espírito" entre 1933 e 1949

Em 1933 foi criado o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), que em 1944 mudaria a sua designação para Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). O órgão foi dirigido, desde a sua génese, por António Ferro (1933-1949), escritor e jornalista que fizera parte da primeira geração de modernistas e que, anos volvidos, se declarava entusiasta das ditaduras fascistas.

Mais do que divulgar (no país e no exterior) aquilo que ia sendo introduzido e construído na «metrópole» e nas «colónias», o SPN tinha como objectivo fazer aceitar essa «nova portugalidade», tarefa exequível, na óptica de Ferro, através da sua "Política do Espírito". Esta expressão surgira primeiramente num artigo publicado no Diário de Notícias, em 1932. No texto, Ferro alertava para a benéfica participação das artes e da literatura nos regimes fascistas da Europa, apelando ao envolvimento destas na "obra" que em Portugal se impunha, dado que a Beleza e o espírito eram "uma presença necessária, como uma arma indispensável para o nosso ressurgimento" (Ferro, 1932, p. 1).

António Ferro conseguiu pôr em marcha essa "necessária" instrumentalização das artes, captando grande parte dos nomes da vanguarda artística portuguesa (e também do design e da arquitectura), que integraram a miríade de objectos e iniciativas culturais então realizados.

Em 1934 o SPN/SNI criou na sua sede um estúdio e também uma galeria onde estiveram patentes, até 1947, 170 exposições (Ó, 1999). Em adição, foram criados os prémios de pintura Columbano, que entre 1935 e 1951 galardoou António Soares, Eduardo Malta, Dórdio Gomes, Carlos Botelho (fig. 9), Almada Negreiros, Estrela Faria e Milly Possoz, entre outros; e o prémio Amadeu Sousa Cardoso, atribuído, no mesmo intervalo, a Mário Eloy, Paulo Ferreira, Ofélia Marques, Maria Keil e Sarah Affonso, citando apenas alguns. O fenómeno estendeu-se a outras áreas artísticas como o desenho, a cerâmica e a escultura, sublinhando-se a criação do prémio Mestre Manuel Pereira, em 1940, que premiou nomes como Canto da Maia, Barata Feyo e Maria Amélia Carvalheira da Silva.

A esta dinamização das artes correspondia o controle sobre a produção que moldaria um modernismo contido, mitigado. Com efeito, e segundo palavras do seu director, o SPN acolhia obras dotadas de um "indispensável equilíbrio", que evitassem a "loucura das formas", e, acrescentamos, cujos temas estivessem também alinhados com o conservadorismo e tradicionalismo do ideário salazarista (Ferro, 1935 citado em França, 1991, p. 88).



Fig. 9 – Carlos Botelho. *Lisboa*, 1936

Neste quadro nacionalista, não tardaram, no SPN, os eventos de índole «etnográfica» dedicados à «nação». Datam de 1936 uma exposição de arte popular (tema central no ideário do regime, como vimos) e uma exposição de «arte gentílica», que dava visibilidade ao império colonial português[28] através dos objectos artísticos das populações colonizadas (França, 1991).

Em 1942, o estúdio do S.P.N. acolheu a *Primeira Exposição dos Ilustradores Modernos*, no âmbito da qual 29 ilustradores mostraram o seu trabalho através de originais e de cerca de 50 livros ilustrados. Entre esses autores incluíam-se Almada Negreiros, Bernardo Marques, Carlos Carneiro, Cottinelli Telmo, Emmerico Nunes, Fred Kradolfer, José de Lemos, Manuel Lapa, Maria Keil, Maria H. V. Silva, Martins Barata, Milly Possoz, Ofélia Marques, Olavo de Eça Leal e Raquel Gameiro Ottolini.

Integrada no projecto de design gráfico, a ilustração era um elemento central no gosto decorativo moderno, tão apreciado pelo SPN (o que explica, em parte, a importância atribuída à ilustração por este órgão do regime). Este gosto marcaria diferentes objectos/suportes gráficos identificados como relevantes veículos de propaganda, entre os quais o cartaz – suporte de diversas campanhas, e objecto de concursos

[28] Esta não foi a primeira mostra de arte africana em Portugal. José-Augusto França dá-nos conta da *Exposição de Arte Decorativa Indígena*, na Sociedade de Geografia de Lisboa, em 1929, para além da mostra de arte «indígena», no âmbito da Primeira Exposição Colonial Portuguesa (Porto, 1934) (França, 1991).

do SPN/SNI, em 1940 e em 1945 – e a revista.

Neste campo das publicações periódicas editadas pelo SPN/SNI destaca-se a *Panorama: Revista Portuguesa de Arte e Turismo* (1941- 1973), cuja primeira série (1941-1949) teve direcção artística de Bernardo Marques (fig. 10). A revista tinha o duplo desígnio de divulgar a obra do Estado Novo e modelar o «bom gosto» oficial (Pires, 2010). Com efeito, na rubrica *A Campanha do Bom Gosto* pretendia-se – através da demonstração de «bons» exemplos – aumentar a qualidade artística e gráfica em campos como a arquitectura, o design gráfico (então designado de artes gráficas) e o design de interiores[29].



Fig. 10 – Bernardo Marques (capa). *Panorama*, nº 8, 1942

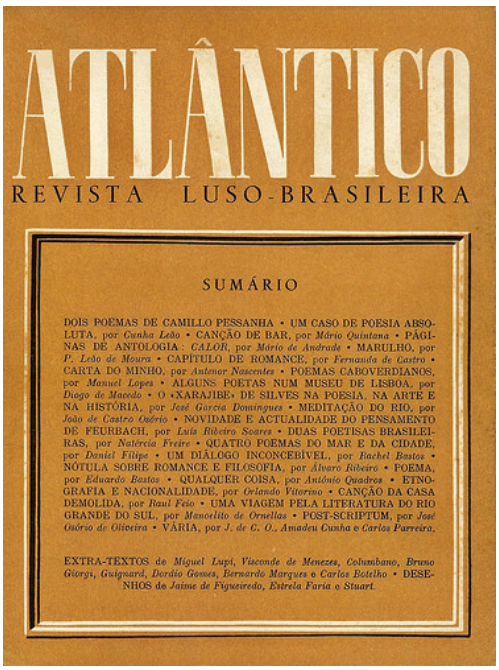


Fig. 11 – Manuel Lapa (capa). *Atlântico,* nº 4 (nova série), 1947

Somaram-se outras publicações periódicas, como a *Atlântico: Revista Luso-Brasileira* (1942-1950), que teve cuidada direcção artística de Manuel Lapa (fig. 11) e boletins como *Portugal* e *Informações* (Fragoso, 2008). Deve dizer-se que nesta época, os objectos e eventos produzidos pelo SPN/SNI se pautavam por uma excepcional qualidade gráfica. A este propósito, José-Augusto França comenta:

[29] No primeiro número da revista podia ler-se "Por bom gosto entende-se determinado estilo, determinada graça, determinado toque de originalidade que faz com que a fachada ou uma simples janela de uma casa, a montra de uma loja, um cartaz, o recanto de uma sala de espera, a mesa de um restaurante, etc., nos atraiam discretamente os sentidos e, carinhosamente, os afaguem. A nota justa do conforto e da simpatia é-nos dada, assim, pela conjugação harmónica dos elementos plásticos (volumes e cores), em lógica e estrita obediência aos fins a que se destinam." (*Campanha do Bom Gosto*, 1941, citada em Pires, 2010, pp. 147-148).

Decoradores, cenógrafos, cartazistas, capistas, ilustradores (e alguns deles com obra pictural importante), estes artistas, empenhados na famosa "campanha do bom gosto" do SNI, marcaram, ao longo dos anos 40, uma posição nacional e internacional de alto nível, que lhes valeu disputados e valiosos prémios no estrangeiro (França, 1982, p. 146)

Muitos desses decoradores, ilustradores e artistas (Tom, Fred Kradolfer, Emmerico Nunes, José Rocha, Bernardo Marques, Manuel Lapa, Estrela Faria, entre outros) haviam já participado em diversas exposições oficiais, inclusivamente, naquela que constituiu o maior evento de propaganda do SPN: a *Exposição do Mundo Português* (Lisboa, 1940) (fig. 12). Tendo como pretexto as comemorações da Fundação do Estado Português (1140) e da Restauração da Independência (1640), a *Exposição do Mundo Português* levou a cabo uma grandiosa encenação dessa «nova portugalidade», expressa plasticamente na já mencionada articulação entre um modernismo moderado e os temas regionalistas e historicistas do regime.

O evento cobriu uma área de cerca de 560 mil metros quadrados para a qual se desenhou um percurso pontuado por diversos edifícios e monumentos, com direcção arquitectónica de Cottinelli Telmo[30]. Entre os diversos edifícios dedicados à História de Portugal, destaca-se, no Pavilhão da Fundação (que marcava o início da exposição) a decoração da Sala D. Afonso Henriques, com excelentes adaptações da iluminura românica portuguesa, por Manuel Lapa e Frederico George (fig. 13). As mencionadas efemérides foram mote para o Pavilhão da Formação e da Conquista e para o Pavilhão da Independência. Os «Descobrimentos» (versão idealizada da Expansão Portuguesa, legitimante do colonialismo português) foram amplamente celebrados em monumentos e edifícios (entre os quais o Pavilhão do Brasil e o Pavilhão dos Descobrimentos).

[30] Uma vasta equipa de arquitectos participaram na exposição, entre os quais Cristino da Silva, Pardal Monteiro, Carlos Ramos, Jorge Segurado, António Lino e Keil do Amaral (Acciaiuoli, 1998).



Fig. 12 – Mário Novais (foto). *Exposição do Mundo Português* (Lisboa, 1940)



Fig. 13 – Manuel Lapa e Frederico George. Pavilhão da Fundação. Sala D. Afonso Henriques. *Exposição do Mundo Português* (Lisboa, 1940)

O tema das colónias marcou, inevitavelmente, presença. Para além do Pavilhão da Colonização, a exposição incluía uma *Secção Etnográfica Colonial*, dirigida pelo capitão Henrique Galvão, que havia já dirigido a *Primeira Exposição Colonial Portuguesa* (Porto, 1934). Na secção colonial, o visitante dispunha de pavilhões dedicados a cada uma das colónias, e edifícios diversos sobre «Caça e turismo do Império» e também «Arte Indígena» citando apenas alguns. Destaca-se ainda as «Aldeias e Habitações dos Povos Indígenas – Documentário de Usos e Costumes» que incluíam simulacros de aldeias «habitadas» por mais de uma centena de homens, mulheres e crianças africanos provenientes das diversas colónias, que mostravam os seus costumes, ocupações e ofícios, numa simultânea demonstração da sua condição «primitiva»[31] e da possibilidade da sua «evolução civilizacional» (assim o atestavam os reis do Congo, convertidos ao catolicismo que integraram esta secção)(Matos, 2012)[32] .

A cultura popular era, como vimos, central na «nova nacionalidade» a afirmar pelo regime. No *Centro Regional* o visitante podia percorrer as Aldeias Portuguesas para depois visitar os Pavilhões da Vida Popular, expositivos de diversas "artes e indústrias" do país.

A Emissora Nacional transmitia à população da «metrópole» informação relativa aos vários eventos que decorriam no âmbito da exposição (inaugurações, desfiles, etc). Acrescenta-se que a radiodifusão foi amplamente utilizada como instrumento de

[31] "De acordo com estes eventos, os portugueses estavam a trazer para o presente e para a modernidade os povos colonizados, que ainda estavam no passado." (Matos, 2012, p. 241).

[32] Esta estratégia expositiva havia já sido utilizada na Primeira Exposição Colonial (Porto, 1934), na qual a nudez das mulheres guineenses causou grande sensação entre o público.
A prática da mostra de seres humanos oriundos das colónias correspondia, por sua vez ao modelo europeu da viragem do século.

propaganda pelo regime, que cedo intuiu o potencial deste meio, criando logo em 1933 a Emissora Nacional (EN), que pouco anos depois começou a emitir para as colónias.

O cinema foi outro meio explorado pelo SPN/SNI para a veiculação do ideário do Estado Novo, que promoveu, inclusivamente, a itinerância pelos meios rurais. *A Revolução de Maio* (1937), com realização de António Lopes Ribeiro, exaltava os valores salazaristas, contrapostos aos do comunismo. O cinema histórico foi também impulsionado nesta época, dada a participação deste tema na retórica nacionalista do regime. Assim, data de 1945 *Inês de Castro*, com direcção de Leitão de Barros, que, na linha da política do espírito de Ferro realizou dois filmes dedicados aos "heróis literários" *Bocage* (1936) e *Camões*, premiado em 1946 pelo SNI (Vieira, 2011, p. 52) (fig. 14).

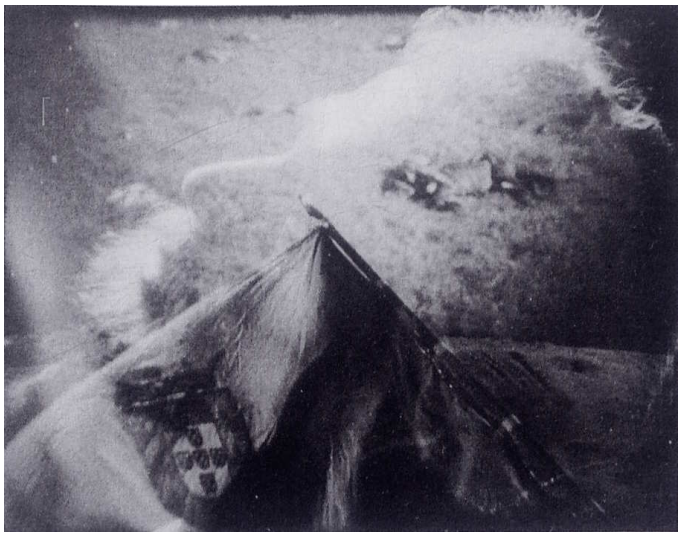


Fig. 14 – J. Leitão de Barros. Sobreposição da bandeira nacional ao perfil de Camões (fotograma). *Camões*, 1946



Fig. 15 – s.a. *O Feitiço do Império* (cartaz), 1940

A propaganda colonial foi endereçada por filmes – alguns dos quais do mesmo realizador – como *Feitiço do Império* (1940) (fig. 15), ou o filme documental *Angola, a nova Lusitânia* (1944) – este co-produzido pela Agência Geral das Colónias e filmado durante a Missão Cinegráfica às Colónias de África, criada pelo Ministério das Colónias em 1937. Esta missão tinha como objectivo a produção de filmes de propaganda que expressassem o alcance da «obra civilizadora» dos portugueses em África (Piçarra, 2015)[33].

[33] "Durante a missão, além do registo da visita presidencial às colónias de 1938 filmam-se os exteriores para *Feitiço do Império.* Da missão resultarão vários documentários que foram sendo estreados ao longo da década de 40: *Guiné, berço do império* (1940); *Aspectos de Moçambique* e *S. Tomé e Príncipe* (1941); *Angola, uma nova Lusitânia*; *Gentes que nós civilizamos* (1944); *As ilhas crioulas de Cabo Verde* (1945); e *Guiné portuguesa* (1946)." (Piçarra, 2015, p. 68).

O público português acedia ainda a filmes alheios a esta inculcação ideológica, desde que isentos de matéria «subversiva». É o caso de *Aniki-Bobó* (1942) de Manoel de Oliveira, e também do cinema de comédia[34] (este, aliás, em consonância com os valores conservadores e ruralistas do regime) inaugurado com o primeiro filme sonoro de fundo[35] – *A Canção de Lisboa* (1933), de Cottinelli Telmo. Nas salas de cinema dos centros urbanos, os portugueses podiam ainda assistir a filmes estrangeiros, previamente submetidos à censura.

A acção do SPN estendeu-se ao campo da dança, com a criação da *Companhia de Bailados Portugueses Verde Gaio*, que estreou em 1940, aquando das comemorações do duplo centenário. A companhia correspondia ao desígnio de Ferro da criação de um «*Ballet* Português», nos moldes da acepção nacionalista de «cultura popular» (que se anuncia no próprio nome da companhia que cita uma dança tradicional do Ribatejo e Estremadura). Nos espectáculos (muitos dos quais coreografados por Francis Graça) assistia-se a uma combinação do *ballet* clássico com danças de diversas regiões, sendo esta identidade popular reforçada pelos figurinos e cenografia (com participação de Estrela Faria, Bernardo Marques e Paulo Ferreira, entre outros).

No que concerne à literatura, o SPN não conseguiu uma adesão dos escritores comparável à ocorrida no campo artístico, do design e da arquitectura, falhando a constituição de um corpo literário nacionalista consistente (Melo, 2014). Regista-se, no entanto, a selecção, nas escolas e nas bibliotecas, dos autores cujas obras não colidissem com os valores do regime, sublinhando-se ainda a edição de obras com a chancela do SPN, assim como a criação de diversos prémios literários, designadamente um dedicado à categoria de literatura para a infância, de que falaremos posteriormente. Acrescenta-se que estes prémios se seguiram ao Prémio de Literatura Colonial, que havia sido criado em 1926 pela Agência Geral das Colónias (AGC) com o propósito de fomentar uma vigorosa produção literatura colonial portuguesa, capaz de divulgar e exaltar o império.

[34] Este cinema apresentava afinidades com o teatro de revista, popular desde os finais do séc. XIX (Melo, 2014).
[35] Em 1932 foi fundada a Tobis Portuguesa, facto importante para o desenvolvimento do cinema em Portugal, dado que pela primeira vez, uma produtora dispunha de laboratório de revelação. Foi aqui revelado *A Canção de Lisboa,* ao qual se seguiram outros filmes, a maior parte dos quais, de comédia (Estrela, 2004).

2.2.2 Cultura e propaganda em Portugal no pós-guerra

A falência dos fascismos europeus e a mudança de mentalidades decorrente do Holocausto reflectiram-se também no regime, obrigando-o a uma reformulação do seu discurso. Como vimos essa reformulação traduz-se, entre outras coisas, na suavização de nomenclatura. Em 1944 o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) passa a designar--se Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), suprimindo o termo propaganda, de conotação fascista. Nesta fase, este órgão restringe as acções de propaganda, dirigindo a sua acção para a censura que, nesta época se expande e intensifica, como já mencionado.

A colaboração entre os artistas e o SNI diminuiu substancialmente, pela crescente politização daqueles, à qual acresce a saída de António Ferro da direcção deste órgão, em 1949. O neo-realismo, enquanto expressão de valores anti-fascistas (na pintura e na literatura), tem, nesta época, algum protagonismo (fig. 16). A esta corrente juntam-se os surrealistas, que numa exposição desse ano, apoiaram explicitamente a candidatura à presidência de Norton de Matos (Rolo, 2015).



Fig. 16 – José Viana Dionísio. *Ordem*, 1946

Apesar deste clima geral, surgem obras, que apoiadas pelo SNI, funcionam como objectos de propaganda. É o caso de *Chaimite* (1953), longa metragem de Jorge Brum do Canto que narra, em tom nacionalista, o episódio da «captura» do imperador vátua Gungunhana, por Mouzinho de Albuquerque (Vieira, 2011) (fig. 17).



Fig. 17 – António Lopes Ribeiro. *Chaimite,* 1953

A grande novidade da década de 50 é a televisão, que em Portugal começa a emitir regularmente em 1957, embora com muitas falhas técnicas e programação irregular. Este órgão de comunicação era, à semelhança da radiodifusão, controlado e instrumentalizado pelo regime (Cádima, 1996)[36].

2.3 *Portugal dos Pequenitos*: infância, ensino e literatura para crianças e jovens

2.3.1 Infância e juventude em Portugal

Na década de 30, Portugal estava rejuvenescido: cerca de um terço da população tinha menos de 14 anos de idade. Porém, factores como uma alimentação desadequadada e más condições sanitárias, associadas ao baixo rendimento das famílias portuguesas juntavam-se à incapacidade financeira do estado para fazer face às necessidades de tantos recém-nascidos e crianças, resultando numa taxa de mortalidade infantil que, embora em queda, era ainda muito elevada[37] (Cascão, 2011). A infância era para muitos,

[36] Aparelhos dispendiosos, registaram-se, nos dois primeiros anos de emissão, apenas 17569 televisores (Cádima, 1996).

[37] Acerca da questão, Cascão comenta: "No período de 1926 a 1937, a taxa de mortalidade infantil em Portugal andava entre 140‰ e 150‰, notando-se um ligeiro decréscimo a partir de 1938. Valores que, no contexto europeu, só eram ultrapassados por países da Europa Oriental (como a Roménia) e Central (a Hungria, por exemplo) e acima dos verificados em Espanha (cerca de 20 a 30 pontos mais baixos), para

uma fase dura e abreviada pela mendicidade ou pelo ingresso no mundo do trabalho. Em 1934 a idade mínima fixada era de 12 anos, mas não era difícil encontrar crianças de 8 anos trabalhando nos campos ou nas cidades, como operários, engraxadores, ardinas, entre outras actividades (Vieira, 1999b).

Regista-se, no entanto, um aumento na atenção prestada à infância, decorrente do mencionado rejuvenescimento do país. Na década de 30, a Maternidade Alfredo da Costa, em Lisboa e a Maternidade Júlio Dinis, no Porto, juntaram-se às já existentes em Coimbra e em Angra do Heroísmo, trazendo uma substancial melhoria aos cuidados médicos prestados à puérpera e ao bebé (Vieira, 1999b).

Outras iniciativas revelam esse aumento nos cuidados dedicados aos mais novos: as colónias balneares destinadas aos filhos de famílias carenciadas, patrocinadas por jornais como *O Século* e o *Diário de Notícias* são disso exemplo.

Ao mesmo tempo, a criança e o jovem eram encarados (já na década de 20) como um consumidor/público-alvo, ávido de objectos e eventos culturais.

É nessa altura que proliferam as secções infanto-juvenis nos jornais (os acima mencionados, entre outros), assim como os periódicos para a infância e juventude (Ferreira, 1990)[38]. Vibrantes, profusamente ilustrados e substancialmente mais económicos do que os livros, estes periódicos gozavam de grande popularidade entre as crianças e os jovens. Com eles estabelecia uma relação de proximidade, conseguida através do tom informal e humorístico que povoava texto, grafismo e ilustrações; e também através das construções de montar, dos concursos e eventos que apelavam à participação dos leitores.

Destacam-se alguns títulos, entre os quais *O Carlitos* (1922-1926), com textos posteriormente editados em livros do nosso *corpus* e ilustrações de Alfredo Morais, Stuart Carvalhais e Alfredo Cândido, entre outros (Ferreira, 1990).

O *ABCzinho: histórias, bonecos, construções* (1921-1932) é um periódico infantil de referência (fig. 18). Muito popular entre os mais novos, este jornal pautou-se por uma extraordinária inventividade e qualidade gráfica, tendo constituído (à semelhança de alguns outros) um lugar de experimentação modernista. Foi, numa primeira fase, dirigido por Cottinelli Telmo e contou com textos, ilustrações, bandas desenhadas e construções de montar deste autor e de muitos outros nomes consagrados da arte e

não falar de estados como a Suécia, que tinha taxas da ordem dos 50‰, ou seja, 1/3 da nossa." (Cascão, 2011, p. 85)

[38] Os periódicos para a infância já existiam em Portugal, mas em quantidade reduzida e com uma participação mais contida da ilustração e da cor (em parte decorrente de limitações das tecnologias de impressão). Dão-se como exemplo o *Amigo da Infância* (1874-1940), o primeiro jornal infantil ilustrado, segundo Ferreira (1990, p. 7), destacando-se os contributos de Alfredo Roque Gameiro e Alfredo de Morais; e *O Gafanhoto* (1903-1904), com ilustrações de Manuel Gustavo Bordallo Pinheiro e Francisco Valença.

ilustração portuguesa, como Emmerico Nunes, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Raquel Roque Gameiro, Alfredo Rocha Vieira e Jaime Martins Barata e Ilberino dos Santos, citando apenas alguns. Nos textos encontram-se nomes de relevo da literatura para a infância e juventude portuguesa da época, como M. Emília de Sousa Costa, Henriques Marques Júnior, Fernanda de Castro e Teresa Leitão de Barros, e ainda nomes estrangeiros como Oscar Wilde, Jonathan Swift e Lewis Carrol. Este periódico foi prolífico na organização de concursos, eventos e acções publicitárias (fig. 19).



Fig. 18 – Carlos Botelho. *Zé Carequinha, o cábula* (capa). *Abczinho* nº 17, 1926

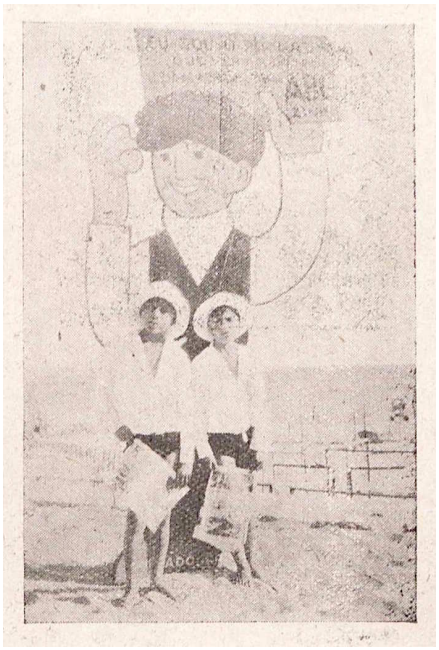


Fig. 19 – s.a. Vítor Palla e seu irmão José junto a um "boneco-reclame", na praia do Estoril. *Abczinho* nº 303, 1931, p.2

O senhor doutor (um amigo que diverte, educa e instrui) (1933-1944) era também muito activo na promoção de eventos e concursos e pautava-se igualmente pela qualidade. Contou com textos de José Gomes Ferreira, Ana de Castro Osório e Odette de Saint –Maurice, para além de muitos dos nomes acima citados. No campo da ilustração, teve participação de Carlos Ribeiro, Stuart Carvalhais, Jorge Barradas, Ofélia Marques, Emmerico Nunes, Carlos Botelho, Olavo D´Eça Leal, Tom, Oskar (fig. 20), Vasco Lopes de Mendonça, Rudy, e outros ainda (Ferreira, 1990).

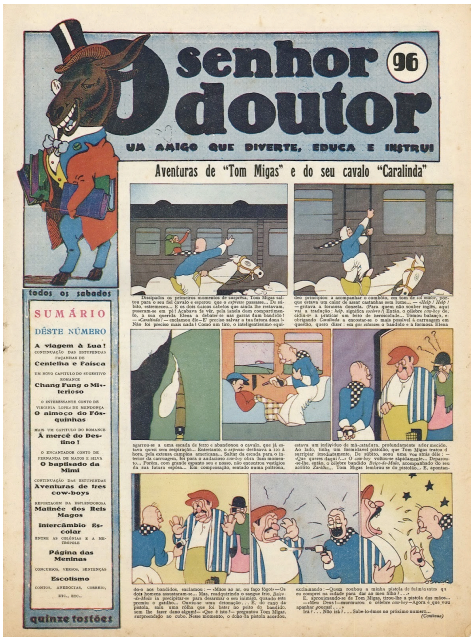


Fig. 20 – Oskar. "Aventuras de Tom Migas e do seu cavalo Caralinda" (capa). *O senhor doutor* nº 96, 1934



Fig. 21 – Tom. (capa). *O Papagaio* nº1 , 1935

É também digno de menção *o* jornal católico *O Papagaio* (1935-1951), com direção e textos de Adolfo Simões Müller (1935-1941), a quem se juntaram muitos dos nomes acima citados, para além de Armando Ferreira, Alice Ogando, Maria Lamas e Esther de Lemos. Durante vários anos, a revista exibiu capas e grafismo modernistas da autoria de Thomás de Melo (Tom) (fig. 21), e ilustrações deste e de Stuart Carvalhais, José de Lemos, Júlio Resende, Arcindo Madeira, Vasco Lopes de Mendonça, Ilberino dos Santos, Fernando Lanhas e José Viana, entre outros. Em 1936, começou a publicar histórias de *Tintim*, de Hergé.

Outro grande êxito foi *O Mosquito* (1936-1953)[39]. Numa primeira fase, tinha arranjo gráfico de António Cardoso Lopes (Tiotónio) e as ilustrações eram importadas, inglesas ou espanholas. A partir dos anos 40, o desenhador Eduardo Teixeira Coelho integrou o jornal, alterando o grafismo e inaugurando a colaboração de diversos nomes da ilustração e banda-desenhada (BD) portuguesa, como Vítor Peón, Fernando Bento, José Garcês e José Ruy. Estes ilustradores participaram num outro jornal infantil muito popular: *O Cavaleiro Andante* (1952-1962), que teve por director Adolfo Simões Müller (fig. 22).

Nesta fase, constata-se igualmente a importação de histórias e ilustrações americanas.

[39] Em 2016, celebrando os 80 anos de *O Mosquito,* a BNP levou a cabo uma série de iniciativas, entre as quais uma exposição e conferências dedicadas ao periódico.



Fig. 22 – Fernando Bento (capa). *Cavaleiro Andante,* nº1 , 1952

Tal como os jornais e as revistas de banda desenhada, um meio de informação e entretenimento muito apreciado por este público – especialmente até ao aparecimento da televisão – era a radiodifusão. A partir de 1934 o Rádio Clube Português introduziu programas para a infância que cedo se revelaram um grande sucesso, alguns dos quais da responsabilidade de periódicos como *O Senhor Doutor.* Rapidamente, a Emissora Nacional (EN) e a Rádio Renascença (RR) iniciaram também programas para a infância, designadamente da responsabilidade do jornal *O Papagaio* (Estrela, 2004; Ferreira, 1990) – cujo cariz católico se coadunava com os princípios morais do regime. Um outro exemplo desta ligação entre meios de comunicação nos conteúdos para a infância é a passagem de emissões radiofónicas para o formato livro.[40] Sobre a popularidade dos programas infantis desta época, Rui Estrela comenta:

As lições do menino Tonecas, programa escrito por Oliveira Cosme, director de programas, transforma as crianças (e não só) no ouvinte mais fiel do novo meio. Também é nesta emissora que se inicia a moda das "vedetas pré-adolescentes, à semelhança de Shirley Temple nos EUA. A sua primeira grande

[40] O livro *História extraordinária de Iratam e Iracema, os meninos mais malcriados do mundo* (1939) da autoria do radialista Olavo d´Eça Leal, teve como origem trinta e oito fragmentos lidos pelo autor ao microfone da Emissora Nacional, em programas para crianças. A obra recebeu o Prémio de Literatura Infantil Maria Amália Vaz de Carvalho, atribuído pelo SPN, em 1939.

vedeta foi a jovem cantora Mimi e, rapidamente outras estações criaram as suas jovens vedetas. (Estrela, 2004, p. 88)

Nas cidades, os espectáculos de teatro infantil, alguns dos quais produzidos por grandes jornais (como o *Diário de Notícias*) ou por periódicos para a infância (como o *Tic-Tac* ou *O Senhor Doutor*) animavam, de tempos a tempos, as *matinées* dos mais novos. Também nos centros urbanos, os mais favorecidos acediam à experiência do cinema. Em 1938 estreou no cinema Tivoli, em Lisboa, o filme de animação *A Branca de Neve e os Sete Anões*, de Walt Disney[41].

Com o surgimento da televisão, em 1957, um novo universo de entretenimento abriu-se às crianças e jovens portugueses. Destacam-se, nesta fase, programas como *Passatempo Infantil* ou *Riscos e Gatafunhos* (1958) apresentado pelo ilustrador, pintor e actor José Viana (1922-2003) (Teves, 2007). Como já mencionado, todos estes meios e respectivos programas e espectáculos estavam sujeitos ao apertado controlo da censura.

2.3.2 *O [en] canto da mocidade [portuguesa]*[42]

Parece desejável que as crianças portuguesas sejam cultivadas, não como cidadãos do Mundo, em preparação, mas como crianças portuguesas que mais tarde já não serão crianças, mas continuarão a ser portugueses. (Direcção dos Serviços de Censura, 1950, p.5)

No exposto contexto ditatorial, a infância e a juventude eram vigiadas e orientadas ideologicamente com vista à continuidade e renovação geracional do regime.

A escola desempenhava um papel central neste processo inculcador. Abolidas as referências republicanas, instituiu-se um ensino veiculador do ideário do Estado Novo e respectiva doutrina moral. Esse "esforço modelador das consciências" (Rosas, 2013, p. 338) traduzia-se, designadamente, no espaço da sala de aula (povoada com cartazes, como os da já referida série *A lição de Salazar*, para além do crucifixo e dos retratos do Presidente do Conselho e do Presidente da República) (fig. 23); na prática de certos rituais (como a entoação do hino nacional); no estilo de ensino (que valorizava a «ordem» e a resignação em detrimento do espírito crítico da criança) e, por fim, nos

[41] A produção nacional de cinema de animação é reduzida, no intervalo temporal da nossa investigação (Gaio, 2002).
[42] *O canto da mocidade* (1938) é o título de um livro escrito por Odette de Saint-Maurice, que abordaremos posteriormente.

manuais escolares (fig. 24), plenos de alusões ao «líder», regime e respectivos valores e temas, em sacrifício dos anteriores conteúdos programáticos (Matos, 2012).



Fig. 23 – s.a. Sala de aula, década de 30. *Portugal no século XX: crónica em imagens, (1930-1940),* p. 74



Fig. 24 – Raquel Roque Gameiro. *O livro da primeira classe,* 1948, p. 34

Essa desvalorização do conhecimento, para além de medidas como a nomeação de regentes escolares não diplomados para o ensino primário e a redução do tempo escolar obrigatório de 4 para 3 anos[43], imprimiram um expressivo decréscimo na qualidade e alcance do ensino da época, que seria algo atenuado a partir de 1947, com o ministério de Fernando Pires de Lima (1947-1955) e, particularmente com o ministério seguinte, de Francisco Leite Pinto (1955-1961) – durante o qual os 4 anos de ensino obrigatório foram gradualmente repostos.

Em 1927, instituiu-se o regime de separação de sexos nas escolas (*Decreto n.º 13619 de 17 de Maio do Ministério da Instrução Pública*, 1927), que corresponderia a alguma diferenciação no que respeita à natureza das aprendizagens. Com efeito, para além dos conteúdos programáticos comuns aos dois sexos, as meninas, futuros «esteios da família e da ordem social» tinham, desde a 1ª classe, "trabalhos manuais para o sexo feminino" que incluíam fazer malha, croché, "meias, e seu conserto"; costurar "toucas, babadouros e camisinhas" e construir flores em papel (*Decreto nº 16730 de 13 Abril do Ministério da Instrução Pública*, 1929).

[43] *Decreto nº 18140 de 28 de Março do Ministério da Instrução Pública,* 1930. Os 4 anos de ensino obrigatório seriam repostos, para os rapazes, em 1956 e só em 1960, para as raparigas.

Isto seria, em 1936, reforçado pela Obra das Mães para a Educação Nacional (OMEN) – que incluía nos seus objectivos a preparação das gerações femininas para os seus futuros deveres, num quadro de defesa dos "bons costumes, designadamente no que respeita ao vestuário, à leitura e aos divertimentos." (*Estatuto da Obra das Mães pela Educação Nacional, decreto nº 26893 de 15 de Agosto do Ministério da Educação Nacional,* 1936, art. 1º).

A moral cristã enquadrava estes "bons costumes", marcando uma forte presença na educação do Estado Novo – que assim retribuía o forte apoio das elites católicas do país (Vieira, 1999b).

"A escola e a Mocidade Portuguesa terão também uma finalidade interior, dirigida à energia moral, para formarem, e em caso algum desfazerem, a estrutura cristalina de almas guiadas pela elevada preocupação do seu destino. Integrar-se-ão ambas na orientação espiritual que o Estado Novo, em nobre fidelidade ao passado e com larga visão do futuro, constitucionalmente definiu: contra o paganismo e pela moral cristã." (Carneiro Pacheco, 1936, citado por Vieira, 2008, p. 205)

Logo a partir de 1936, aquando da reforma criadora da *Educação Nacional* pelo ministro Carneiro Pacheco (1936-1940), ficou definido que a pretendida «moldagem das almas» (Rosas & Brito, 1996a) seria complementada por actividades extracurriculares organizadas pela Mocidade Portuguesa (MP). Este enquadramento ideológico da infância e juventude masculina e o próprio modelo de militarização inspiravam-se em órgãos congéneres pertencentes a outras ditaduras europeias, tais como a Juventude Hitleriana na Alemanha ou *a Operazione nazionale Balilla* da Itália de Mussolini.

Inicialmente, a filiação era obrigatória entre os 7 e os 14 anos e voluntária nas idades seguintes que precediam a do serviço militar. Aos sábados, crianças e jovens de todo o país recebiam a instrução de filiado, desfilando com um uniforme verde e castanho que continha o emblema da MP (de motivo histórico-nacionalista), para além do cinto com a letra «S» gravada (calcula-se que, de «Salazar»). Sobre estes desfiles na via pública, com os quais a MP adquiriu, rapidamente, visibilidade, Joaquim Vieira diz-nos o seguinte:

"Não se tratava de mera encenação mas, mas da tradução de uma ideia de disciplina, obediência, força e dominação que estava no centro do sistema autoritário e conservador, de pensamento único e hegemónico, característico da ditadura saída do golpe militar de 28 de maio de 1926." (Vieira, 2008a, p. 16)

Nas actividades (pontuadas regularmente por acampamentos) pretendia-se

fomentar a combatividade, resistência e iniciativa, reforçando, simultaneamente, a inquestionabilidade dos valores do regime e do respectivo «Líder».

Em 1937 foi fundado o *Jornal da M.P.*, órgão de informação e propaganda dirigido aos filiados, mas também aos potenciais aderentes[44]. O jornal dava conta de efemérides centrais na ideologia salazarista, para além de relatar, em tom laudatório, as diversas iniciativas criadas pela MP. No início, o grafismo era altamente convencional e conservador, destacando-se o *lettering* em letra gótica que evocava a tipografia oficial da Alemanha nazi (fig. 25). Combinava fotografia e ilustração, tendo contado com a colaboração pontual de nomes como Almada Negreiros, para além da assídua participação de Paulo Guilherme e Júlio Gil. Estes dois ilustradores deram um forte contributo numa segunda fase do periódico, mais lúdica e apelativa. Outros periódicos sucederam-no, entre os quais o *Guião* e o *Camarada*, este com forte presença da banda desenhada, designadamente da autoria de José Garcês que, como vimos, colaborava com outras publicações periódicas como *O Mosquito.*

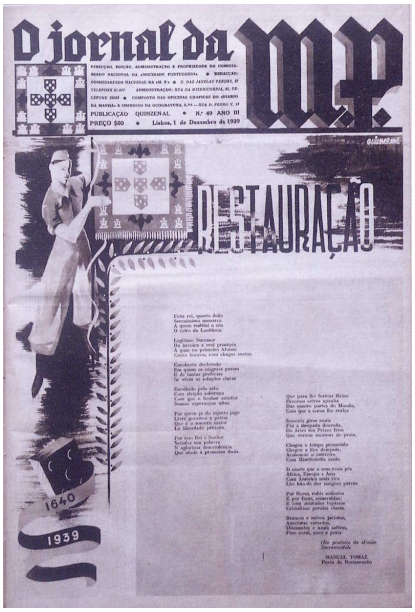


Fig. 25 – Paulo Guilherme. *O jornal da M.P.* (capa) nº 49, 1939



Fig. 26 – s.a. Caixa de lápis da Viarco. s.d

As imagens da MP estendiam-se a outros objetos para a infância e juventude, entre os quais material escolar – cadernos e caixas de lápis (fig. 26) – e brinquedos ao estilo dos soldadinhos de chumbo, que consistiam em miniaturas de filiados, de uniforme.

[44] A rádio e os jornais de parede desempenhavam funções similares.

Em 1937 foi criada a Mocidade Portuguesa Feminina (MPF) que, para além de pretender arregimentar as crianças e jovens do sexo feminino, tinha como finalidade formar a mulher «nova» através de uma educação moral (católica), cívica, social e física, direcionada para o futuro papel de zeladora do bem-estar do lar e da família e de prestadora de cuidados às camadas mais carenciadas da sociedade. Assim, as atividades da MPF, tutelada pela Obra das Mães para a Educação Nacional (OMEN), combinava desfiles e atividade física (moderada, de modo a não militarizar ou «masculinizar» a futura mulher) com participações nas Semanas da Mãe e nas iniciativas de carácter religioso e assistencial, entre outras (Pimentel, 2001).

As diferenças relativamente à MP reflectem-se, designadamente, nos periódicos oficiais: as revistas *Lusitas* (1943-1957) (fig. 27) e *Fagulha* (1958-1974). Com efeito, para além de informação acerca dos eventos da MPF, dos textos comemorativos do calendário nacionalista e religioso, e dos textos ficcionais de teor mais ou menos moralizante, estes periódicos incluíam rubricas dedicadas aos lavores, à culinária e a outras actividades cuja aprendizagem se considerava fulcral para o bom desempenho da mulher na sociedade (Quintela, 2004).

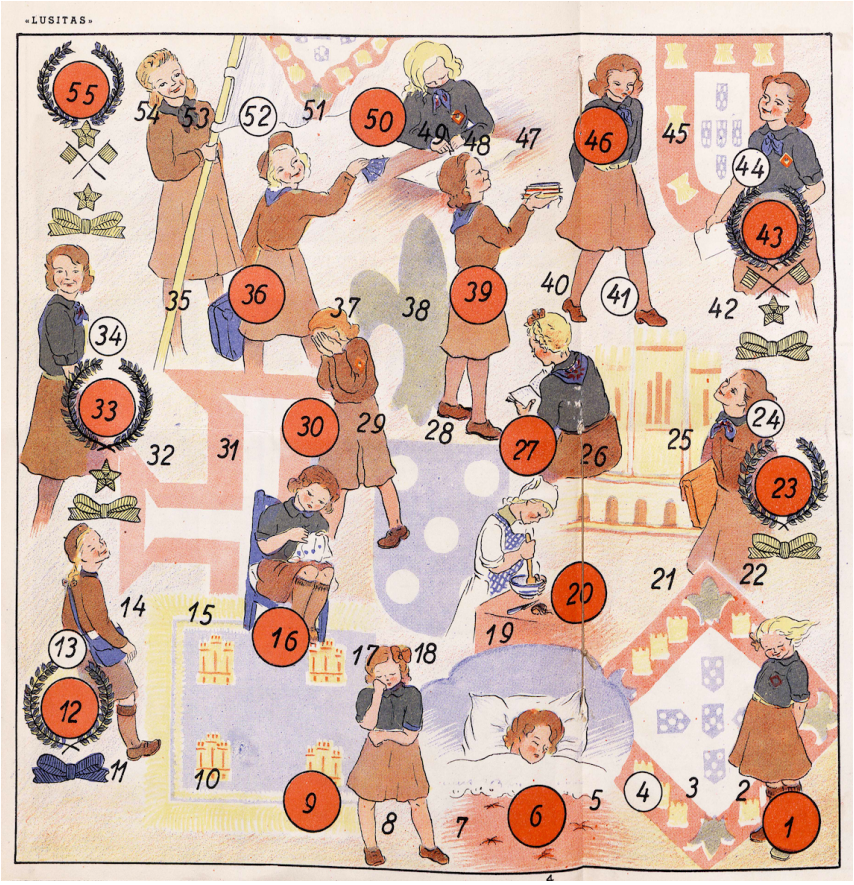


Fig. 27– Mitza. O Jogo das Graduadas. *Lusitas* nº23, 1945, pp. 4/5

Relativamente a este quadro de inculcação ideológica entre os mais novos, destaca-se ainda o *Portugal dos Pequenitos* (PP) em Coimbra, representação idealizada de Portugal dirigida às crianças e adaptada à sua escala. Da autoria do arquitecto Cassiano Branco, este espaço expositivo (visitável nos nossos dias) abriu ao público em 1940, o ano da *Exposição do Mundo Português* (Lisboa, 1940), e portanto, no clima de grande exaltação nacionalista e colonial que então se vivia (Matos, 2012).

O espaço compunha-se de cinco secções distintas: "Casa da Criança", "Coimbra", "Portugal Monumental", e, por fim, "Portugal Metropolitano" e "Portugal de Além-Mar", estas últimas particularmente interessantes para a nossa investigação.

"Portugal Metropolitano" apresentava (e apresenta) um conjunto de casas representativas das diferentes regiões da «metrópole», compondo uma aldeia portuguesa (fig. 28). A ideia de «casa portuguesa» não era uma novidade[45], mas a sua miniaturizada pode ser considerada um achado de grande alcance e eficácia. A valorização do ruralismo e da cultura popular expressa através da arquitectura, somava-se à doutrinação moral presente nas mensagens colocadas nas fachadas das pequenas casas (fig. 29).

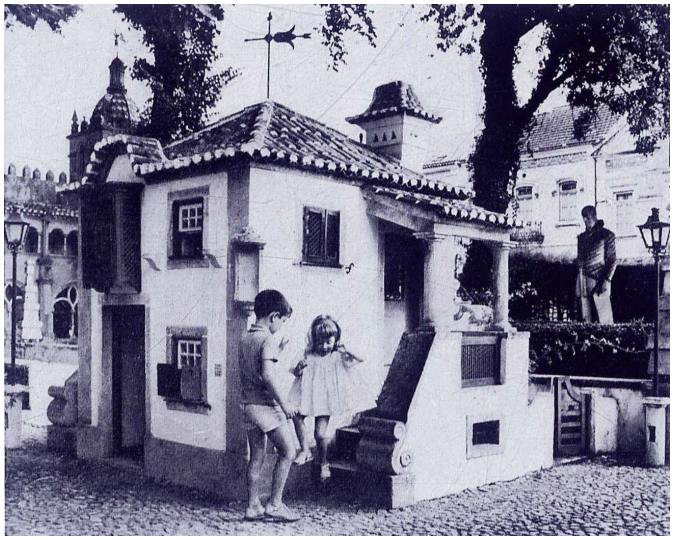


Fig. 28– s.a. Casa Minhota (Portugal dos Pequenitos), década de 60



Fig. 29– "Do homem a praça; da mulher, a casa." (Portugal dos Pequenitos), 2016

Em "Portugal de Além-Mar"[46] estavam representadas os arquipélagos dos Açores e da Madeira, para além das colónias da «África Portuguesa», e ainda de Macau, Índia, Timor

[45] Lino, R. (1933). *Casas Portuguesas: alguns apontamentos sobre a arquitectura das casas simples.* Lisboa: Valentim de Carvalho.
[46] Esta secção seria mais tarde dividida em "Portugal Insular" e "Países de Expressão Portuguesa".

e Brasil (apesar de há muito independente). Patrícia Ferraz de Matos alerta para as afinidades com a *Exposição do Mundo Português*, designadamente na intenção de mostrar a vastidão e unicidade do «império colonial português»[47] (Matos, 2012). Tal como no grande evento, o pequeno visitante tinha à disposição um conjunto de pavilhões (neste caso, em miniatura) relativos às diferentes colónias (fig. 30). Estes mostravam no seu interior informações e objetos delas provenientes, apresentando, no exterior, textos exaltando a coragem e a «obra civilizacional» dos portugueses, muitas vezes anulando ou inferiorizando as culturas das populações autóctones.

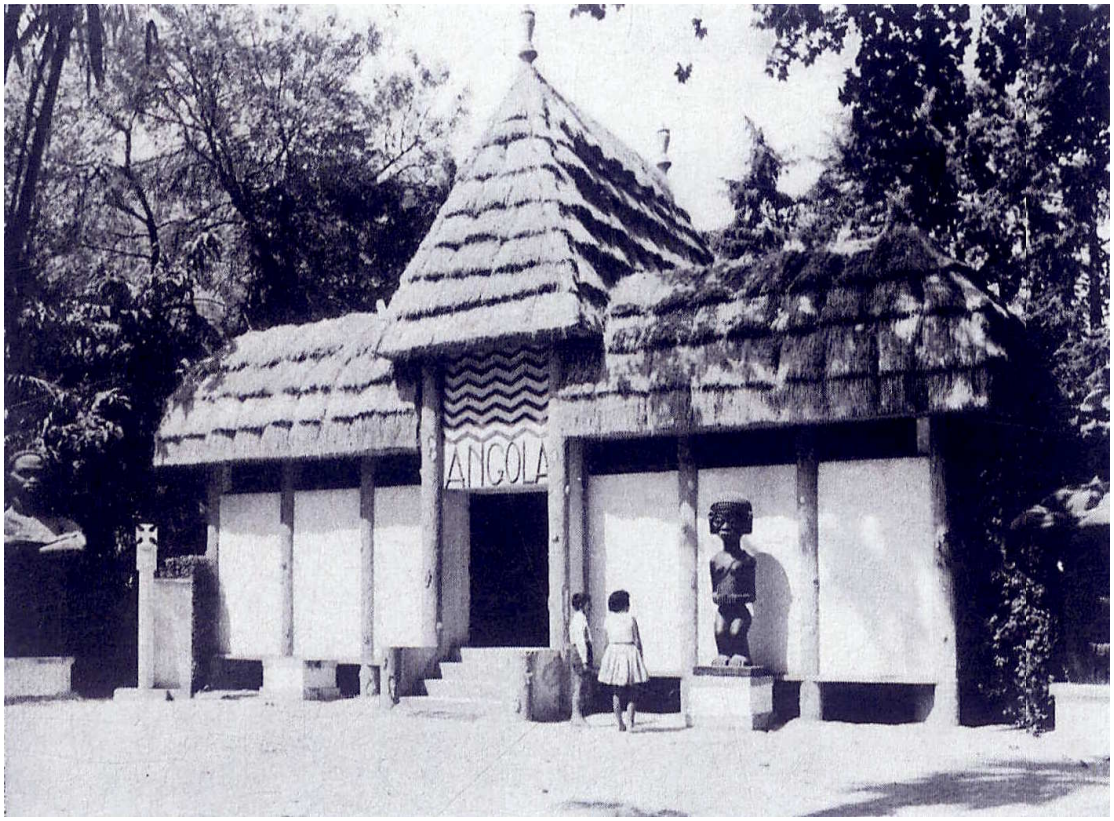


Fig. 30– s.a. Pavilhão de Angola (Portugal dos Pequenitos), década de 60

Contrastando com a pequena escala dos edifícios, estavam (e estão ainda) seis grandes bustos de homens negros em tronco nu, de postura e expressão cerrada, sugerindo «exotismo» e «primitivismo».

Tudo isto se fazia acompanhar do discurso historicista e heróico, remetendo para o período áureo da expansão portuguesa, tal como na grande exposição de Belém, de celebração dos dois centenários (Fundação de Portugal e Restauração da Independência).

[47] Inclusivamente, segundo a autora, algumas peças terão transitado da exposição de Belém para o Portugal dos Pequenitos.

2.3.3 Os livros para a infância e juventude

Entre 1925 e 1940, observam-se várias mudanças no panorama dos livros para a infância e juventude em Portugal (Patriarca, 2012; Barreto, 1998; Rocha, 1992). A primeira – identificada por Raquel Patriarca no estudo histórico realizado sobre literatura para a infância e juventude (1860 e 1940) – consiste no aumento do número de obras publicadas relativamente ao período da I República (Patriarca, 2012)[48].

Um provável factor para este acréscimo poderá ser a taxa de alfabetização da população jovem, que neste período aumentou substancialmente (embora acompanhada da já mencionada redução do tempo de escolaridade obrigatória e desvalorização do conhecimento, sentido crítico, ambição...). A autora aponta ainda como possíveis causas a evolução da imprensa em Portugal, a crescente consolidação do sistema literário infanto-juvenil português e, por fim, o contexto político da Ditadura Militar, seguido do Estado Novo – regime totalitário que teve consciência da importância do livro enquanto instrumento de inculcação ideológica e doutrinação moral das crianças e jovens, e que neste período viveu uma fase de grande afirmação (demonstrada, inclusivamente pelas constantes alusões escritas e iconográficas à «Pátria», ao «Estado Novo», ao seu «Líder» e efemérides) (fig. 31).



Fig. 31– J. Martins Barata. Ex-libris comemorativo do 10º aniversário da Revolução Nacional. *Episódios e anedotas da História de Portugal,* 1938.

Neste quadro de formatação moral e ideológica, o regime imprimiu outra mudança no panorama literário para os mais novos, que reside nos temas publicados[49]. Embora

[49] Esta subordinação dos temas ao ideário do regime leva alguns autores a constatarem uma estagnação na qualidade e inovação literária (Rocha, 1992; Gomes, 1997), quebrada por autores como António Sérgio (1883-1969) e Aquilino Ribeiro (1885-1963), que nesta fase continuam a obra de qualidade anteriormente editada como *Na Terra e No Mar* (1924) ou *Romance da Raposa* (1924), respectivamente. Aquilino escreveu

este período mantenha uma multiplicidade temática, constata-se uma diminuição na produção de textos de carácter didáctico com temas caros à República – tais como a natureza (o culto da árvore, em particular), as ciências ou a civilidade– em favor de textos nacionalistas, apologéticas do Estado Novo e/ou respectivos valores morais, conservadores e tradicionalistas. Com efeito, proliferaram, nesta altura, as adaptações e reedições de contos populares e tradicionais – de função edificante e cariz, frequentemente, cristão, elogiando a vida rural portuguesa e a pobreza – destacando-se as adaptações de Emília de Sousa Costa, muitos dos quais publicados na sua colecção "Biblioteca dos Pequeninos".

> Os contos servem de pretexto para se falar da família como instituição sagrada, da compostura e da oração, do trabalho honrado e saudável e do contentamento perante o papel que é dado a cada um a representar na vida. (Patriarca , 2012, p. 245)

Encontram-se também, neste período, contos realistas, narrando situações e lugares referentes à realidade da criança da época, dentro do quadro de valores morais dos autores, muitas vezes coincidentes com os do Estado Novo. Alguns destes contos (aos quais se somam pequenas novelas) têm como protagonistas crianças burguesas, pois, dado o cenário geral de pobreza, os pequenos leitores de livros eram, na sua maioria, "filhos da gente bem acomodada" – como nos dá conta Álvaro Marinha de Campos, num ácido artigo de opinião acerca da literatura para a infância em Portugal (Campos, 1937) – facto ao qual acresce uma certa tradição elitista no campo internacional. Damos como exemplos *El-Rei Bebé* (1928) de José Dias Sancho (1898-1929) ou *Presente de Natal* (1933) de Augusto de Santa-Rita (1888-1956) e Graciete Branco (1905-1980). Outros há que exaltam a pobreza do/a protagonista, associando-a a qualidades como dignidade, resignação e orgulho em ser português/a. Um exemplo particularmente comprometido com o regime e respectiva doutrinação moral é *O canto da mocidade* (1938) de Odette Saint-Maurice, cujo primeiro conto exalta a recém-criada Mocidade Portuguesa.

A presença do nacionalismo nos temas na literatura para os mais novos não se limitou ao exposto. Como é conhecido, o regime "reescreveu" a História de Portugal, tornando-a num instrumento laudatório dos feitos dos Portugueses e legitimador do seu destino, desde a génese da Nação até ao presente, permitindo a refundação do ideário que a tornou grande, coesa e inalienável. Esta concepção (deformada) de História foi

---

mais 3 obras de literatura infantil: *Arca de Noé – III classe* (1936), *O livro de Marianinha: lengalengas e toadilhas em prosa rimada* (1962) e *Peregrinação de Fernão Mendes Pinto – aventuras extraordinárias de um português no Oriente* (1933); e dois romances para jovens: *Cinco reis de gente* e *Uma luz ao longe* (ambos de 1948).

essencial na construção do "mito imperial", consistindo, como vimos, na ideia de uma "vocação histórico-providencial de colonizar e evangelizar" (Rosas, 2001, p. 1034), para todo o sempre e à revelia de qualquer força externa que ousasse interferir com o destino messiânico de Portugal.

Assim, não é surpreendente que nesta fase de exaltação da «nação» e respectivo «império», tenham proliferado as obras de temática histórica para a infância e juventude. Acerca do investimento oficial neste tema na literatura dirigida à infância, Jorge Ramos do Ó comenta: "a necessidade de lembrar exemplos concretos de «virtudes morais e patrióticas» remetia para uma reutilização da história, espaço da espiritualidade sacralizada" (Ó, p. 141).

Nesta linha inclui-se o livro de poesia *Meu Portugal, Meu Gigante...* (1931) por Adolfo Simões Müller (fig. 32) e as obras da colecção "Pátria" – escrita por Virgínia de Castro e Almeida e editada pelo SPN/SNI de 1938 a 1946 – às quais se somaram muitas outras, algumas do nosso *corpus*, como veremos posteriormente.

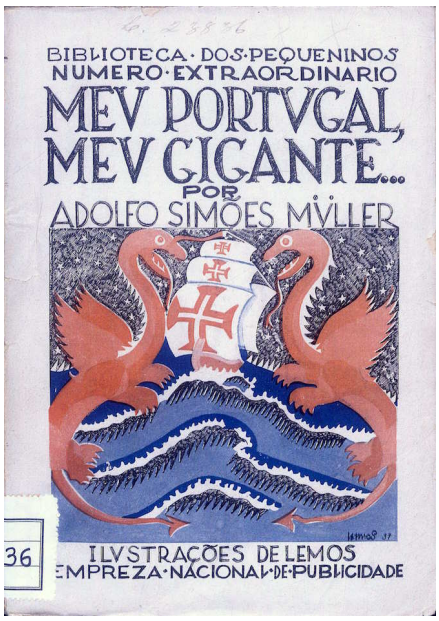


Fig. 32– Lemos. *Meu Portugal, Meu Gigante* (capa), 1931.

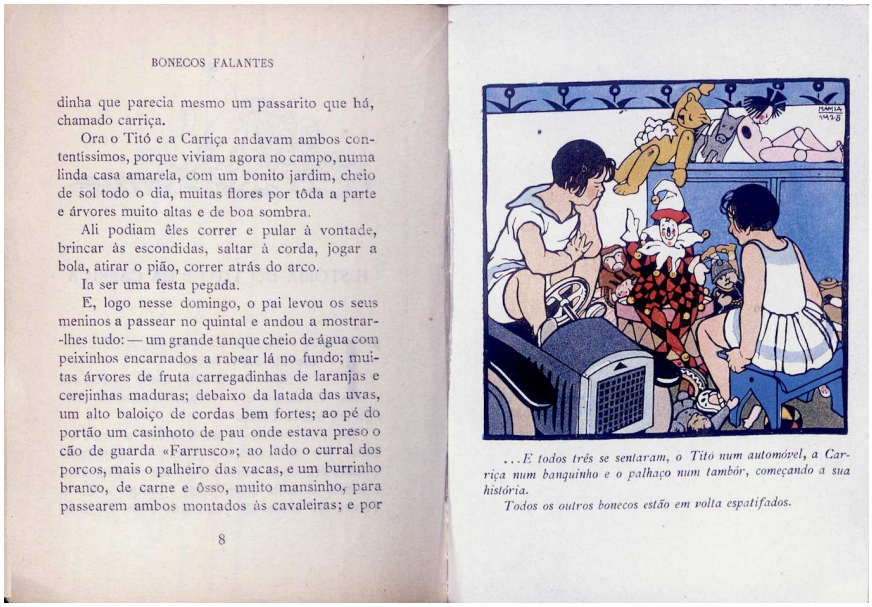
O «Império Colonial» (por vezes associado a episódios históricos dos «Descobrimentos») constitui outro tema nacionalista. Assim, e, especialmente até ao fim da 2ª Grande Guerra, assiste-se à publicação de livros de literatura colonial dirigidos à infância e juventude, muitos deles narrando viagens de crianças brancas da «metrópole» aos países da «África portuguesa». Para além de reflectirem o etnocentrismo dominante na época, estes livros acompanham, frequentemente, a

retórica oficial relativamente às colónias dominante na época[50].

O envolvimento do Estado Novo no campo da literatura para a infância evidencia-se também na criação, pelo SPN, do Prémio de Literatura Infantil Maria Amália Vaz de Carvalho – estratégia de controlo e incentivo a uma produção literária consentânea com os valores do regime. O prémio surgiu em 1937 e distinguiu obras anualmente (com algumas interrupções) até 1972, quatro das quais pertencentes ao nosso *corpus*. O nome de Adolfo Simões Müller destaca-se expressivamente com obras premiadas em 1937, 1941, 1942, 1945 e 1972. Seguem-se três nomes: Olavo d´Eça Leal (com obras distinguidas em 1939 e em 1943); José de Lemos (vencedor em 1944 e 1947) e Aurora Constança (cujos textos seriam vencedores em 1948 e em 1952)[51].

Ainda acerca deste período que vai até ao pós–guerra, sublinham-se as inovações respeitantes às qualidades visuais e objectuais do livro. Aqui destacam-se a diminuição do volume do objecto e o aumento do número de cores (muitas vezes, na capa), que se fazem sentir a partir dos anos 20 (Patriarca, 2012). Esta mudança diz também respeito à valorização da ilustração enquanto elemento significante[52] e gráfico, fenómeno que já se vinha afirmando, mantendo-se nas décadas seguintes (Patriarca, 2012; Barreto, 1998). Com efeito, livros como *Bonecos Falantes* (1925) escrito por Carlos Selvagem (1890-1973) (fig. 33), ou o já mencionado *Na Terra e No Mar* (1924) de António Sérgio (co-edição Livrarias Aillaud e Bertrand) mostram, desde logo, um cuidado na escolha das ilustradoras de talento reconhecido – as irmãs Maria Emília (Mamia) e Raquel Roque Gameiro, respectivamente. Este cuidado mantém-se numa outra colecção, esta com forte presença no *corpus*: a "Biblioteca dos Pequeninos", da Empresa Nacional de Publicidade (embora estas sejam edições mais modestas, sem os extratextos policromáticos das edições supra citadas). A atenção agora dedicada às imagens para os mais novos reflecte-se também num certo aumento da frequência e da escala das ilustrações (ocupando não raras vezes, a página inteira).

[50] Este grupo temático é abordado com mais profundidade no capítulo seguinte (referente à apresentação e descrição do *corpus*) pelo facto da maior parte destas obras integrarem o *corpus* da investigação.
[51] A lista das obras e autores premiados encontra-se no anexo C.
[52] Na década anterior, a ilustração na literatura para a infância deixara de ser eminentemente decorativa para se constituir como um relevante elemento interpretativo (Patriarca, 2012).



BONECOS FALANTES

dinha que parecia mesmo um passarito que há, chamado carriça.

Ora o Titó e a Carriça andavam ambos contentíssimos, porque viviam agora no campo, numa linda casa amarela, com um bonito jardim, cheio de sol todo o dia, muitas flores por tôda a parte e árvores muito altas e de boa sombra.

Ali podiam êles correr e pular à vontade, brincar às escondidas, saltar à corda, jogar a bola, atirar o pião, correr atrás do arco.

Ia ser uma festa pegada.

E, logo nesse domingo, o pai levou os seus meninos a passear no quintal e andou a mostrar-lhes tudo: — um grande tanque cheio de água com peixinhos encarnados a rabear lá no fundo; muitas árvores de fruta carregadinhas de laranjas e cerejinhas maduras; debaixo da latada das uvas, um alto baloiço de cordas bem fortes; ao pé do portão um casinhoto de pau onde estava preso o cão de guarda «Farrusco»; ao lado o curral dos porcos, mais o palheiro das vacas, e um burrinho branco, de carne e ôsso, muito mansinho, para passearem ambos montados às cavaleiras; e por

8

...E todos três se sentaram, o Titó num automóvel, a Carriça num banquinho e o palhaço num tambôr, começando a sua história.

Todos os outros bonecos estão em volta espatifados.

Fig. 33– Mamia Roque Gameiro. *Bonecos Falantes,* 1925. Dupla página com extratexto.

Ao longo da década de 40, constata-se continuidade relativamente a alguns géneros e funções literários (os contos edificantes, por exemplo), mas também mudanças, como o crescente contributo da cultura popular americana (que se fez sentir também no campo dos periódicos, como mencionado) (Barreto, 1997). Assim, proliferam as aventuras de piratas, *cowboys*, assim como os personagens e respectiva linguagem gráfica do estúdio de Walt Disney. Essa influência é notória nos livros de aventuras de Gabriel Ferrão – que assina textos e ilustrações para a Editorial Majora, pontuando esse imaginário com algumas observações nacionalistas; e também nas ilustrações de Fernando Bento, em livros como *Aventuras do Coelho Kalulu* (Constança, 1948), distinguido com o Prémio de Literatura Infantil Maria Amália Vaz de Carvalho (fig. 34).



rinhos para comerem! Agora, nem ervas perfumadas, nem rebentos cheios de seiva, mas apenas a prisão! Para ali estavam, enoveladas uma na outra, sem se poderem mexer, tal a saudade da separação!

«Fagulhinha», sentia bem que elas pensavam assim. Olhou-as melhor. O seu coração estava enternecido da bondade que «Kálulu» tivera para com ele. Embora não soubesse muito bem o que iria fazer, foi junto delas, afagou docemente, com suas mãos fortes e morenas os pequeninos corpos felpudos, e sentiu bem como aqueles estômagozinhos estavam vasios e como os seus corações batiam alvoroçadamente! Só então viu como eram pequeninas! Uniam as patinhas da frente, como se, com as suas fracas forças, quisessem travar combate e defender as suas vidas!

As cabecitas agudas, muito aturdidas, inclinavam-se de olhos fechados! «Fagulhinha», compreendeu que podiam morrer. Resolveu salvá-las! Uma vez que, «Kálulu» salvara a sua vida, era justo que em recompensa fizesse alguma coisa por estas duas lindas Gazelas!

Vai junto delas, tira-lhes o laço que ainda as prendia. As Ga-

Fig. 34– Fernando Bento. *Aventuras do Coelho Kalulu*, 1948, p. 10

Sublinha-se, nesta década de 40, a criação do Serviço de Escolha de Livros para as Bibliotecas das Escolas Primárias, o que, dado o contexto ditatorial sumariamente apresentado, reforçava o sistema de selecção oficial dos livros destinados ao público infanto-juvenil, uma vez que esse Serviço seleccionava as obras consonantes com o ideário do regime e, por isso, privilegiava as que eram distinguidas pelo prémio Maria Amália Vaz de Carvalho (Rocha, 1992).

Ao longo do arco temporal do nosso estudo, a censura foi aumentando em alcance e em intensidade. Em 1950, a Direcção dos Serviços de Censura publicou *Instruções Sobre Literatura Infantil*, documento que, para além de introduzir a censura prévia nas publicações dirigidas à infância e juventude, instituía regras "destinadas a corrigir os desvios apontados e a integrar a literatura infantil e juvenil nas normas psicológicas, morais, higiénicas e artísticas convenientes, dentro do cunho nacional" (Direcção dos Serviços de Censura, 1950, p. 3). Essas normas, aplicáveis às publicações infantis (para os leitores até aos 12 anos de idade) e às publicações juvenis (para leitores com mais de 12 anos), diziam respeito a diversos aspectos, entre os quais o texto e as ilustrações. Destas normas faziam parte a omissão de elementos passíveis de aterrorizar a crianças/jovens, como actos de violência (com a excepção das narrativas históricas) ou monstros; mas também a descrição de actos «imorais» que pudessem provocar no leitor

o desejo de praticar o mal; e a exclusão do que se considerava matéria licenciosa. Os aspectos gráficos não foram esquecidos. Determinou-se o corpo de letra mínimo para o texto das publicações infantis (12) e para as publicações juvenis (10); a obrigatoriedade da impressão do texto a preto sobre papel creme ou branco e proibiu-se a sobreposição de texto às ilustrações, entre outras regras.

As normas estendiam-se às publicações estrangeiras traduzidas para o Português, o que atesta o volume destas obras à época. E de facto, durante a década de 50, a literatura para a infância e juventude continuaria a receber um forte contributo de títulos de autores estrangeiros, assim como da banda desenhada americana[53] (*Lucky Luke, Mortimer, Tarzan*, entre outros) e de um modo geral, da cultura popular internacional para os mais novos, que chegava inclusivamente, através do cinema.

Neste período, diversos escritores portugueses ou radicados no país editaram textos alheios aos valores do regime, muitos dos quais de pendor humanista, como *Um Fidalgo de Pernas Curtas* (1958) de Ilse Losa, com ilustrações de Júlio Resende; ou *A Galinha Verde* (1957) cujo texto, de Ricardo Alberty, aborda, de forma velada, a discriminação racial. As ilustrações são de Júlio Gil (fig. 35).

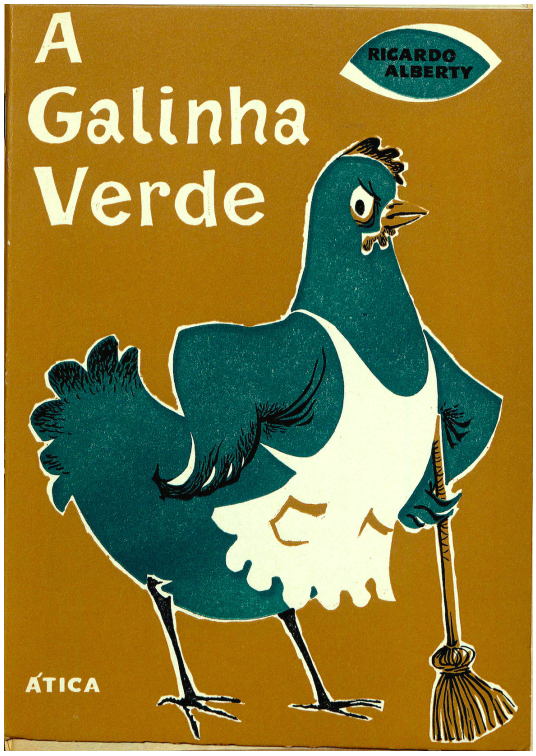


Fig. 35– Júlio Gil. *A Galinha Verde (capa),* 1959.

O aumento da escolaridade obrigatória – em 1956 para os rapazes e em 1960 para as

raparigas – abriu o leque de potenciais leitores. Em adição, o ano de 1958 marca o início das Bibliotecas Itinerantes da Fundação Gulbenkian, que levaram o livro a regiões desprovidas de bibliotecas públicas. Segundo José António Gomes, estes dois factores foram determinantes para o aumento dos leitores infanto-juvenis (Gomes, 1997).

Em suma: durante o período em apreço, existe pluralidade na escrita para a infância, sendo, no entanto, notória e preponderante a marca ideológica do regime, especialmente até ao fim da 2ª Grande Guerra. De facto, apesar da censura que se intensificou a partir de 1950 com as *Instruções Sobre Literatura Infantil,* a produção ostensivamente nacionalista começa a esbater-se, em virtude das pressões internacionais sobre o regime, por um lado, e pelo acesso progressivo a textos de autores estrangeiros e a filmes que o regime considerou inócuos, do ponto de vista dos seus valores, mas que mesmo assim permitiram a exposição de crianças e jovens portugueses à cultura anglo-saxónica (nomeadamente norte-americana), mas também à de outros países, como a Bélgica.

Referências bibliográficas

Acciaiuoli, M. (1998). *Exposições do Estado Novo.* Lisboa: Livros Horizonte.

Acto Colonial, decreto nº 18570, de 8 de Julho, do Ministério das Colónias. Diário da República: I série, nº 156 (1930). Disponível em: https://dre.pt/application/dir/pdfgratis/1930/07/15600.pdf

Alexandre, V. (2000). *Velho Brasil/ Novas Áfricas. Portugal e o Império (1808-1975).* Porto: Edições Afrontamento.

Azevedo, C. (1997). *Mutiladas e Proibidas. Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo.* Lisboa: Editorial Caminho.

Barreto, A. G. (1998). *Literatura para crianças e jovens em Portugal.* Porto: Campo das Letras.

Cabecinhas, R., & Cunha, L. (2003). Colonialismo, identidade nacional e representações do "negro". *Estudos do Século XX.* 3, 157-184.

Cádima, F.R. (1996). *Salazar, Caetano e a Televisão Portuguesa.* Lisboa: Editorial Presença.

Campos, A.M. (1937, Maio 9). A infância vítima da literatura. *O Diabo*, 2.

Candeias, A. (coord.) (2007). *Alfabetização e escola em Portugal nos séculos XIX e XX*. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Cardoso, J.L. (2014). *História contemporânea de Portugal – 1808-2010. Volume 4. Olhando para dentro – 1930-1960*. Lisboa: Objectiva.

Cascão, R. (2011). *À volta da mesa: sociabilidade e gastronomia.* In História da Vida Privada em Portugal: Época Contemporânea. Lisboa: Círculo de Leitores.

Castelo, C. (1996). *O modo português de estar no mundo: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

– (2007). *Passagens para África. O Povoamento de Angola e Moçambique com naturais da metrópole (1920-1974).* Porto: Afrontamento.

Cid, N. (2014). O divórcio em Portugal durante o Estado Novo. *Lex Familiae – Revista Portuguesa de Direito da Família* (17-18), 15-35.

Decreto nº 16730 de 13 de Abril do Ministério da Instrução Pública. Diário do Governo: I série, nº 83 (1929). Disponível em http://www.legislacao.org/diario-primeira-serie/1929-04-03/20.

Decreto nº 13619 de 17 de Maio do Ministério da Instrução Pública. Diário do Governo: I série, nº 100 (1927). Disponível em http://www.legislacao.org/diario-primeira-serie/1927-05-17.

Direcção dos Serviços de Censura (1950). *Instruções sobre Literatura Infantil.* Lisboa: Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade.

Estatuto da Obra das Mães pela Educação Nacional, decreto nº 26893 *de 15 de Agosto do Ministério da Educação Nacional.* Diário do Governo: I série, nº 191 (1936). Disponível em: http://www.legislacao.org/diario-primeira-serie/1936-08-05

Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas de Angola e Moçambique, decreto nº 12533 de 23 de Outubro do Ministério das Colónias. Boletim Oficial da Província de Moçambique: I série, nº 48 (1926). Disponível em: http://www.legislacao.org/diario-primeira-serie/1926-10-03/20

Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas, decreto nº 16473 de 6 de Fevereiro do Ministério das Colónias. Boletim Oficial da Colónia de Moçambique: I série, nº 11 (1929). Disponível em: http://www.legislacao.org/diario-primeira-serie/1929-02-06

Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique, decreto nº 39666 de 20 de Maio do Ministério do Ultramar. Diário do Governo: I série, nº 110 (1954). Disponível em: http://www.legislacao.org/diario-primeira-serie/1954-05-20

Estrela, R. (2004). *A Publicidade no Estado Novo (1932-1959)*. Vol. 1. Lisboa: Revistas.

Ferreira, A. J. (1990). *O jornal infantil português ilustrado.* Lisboa: s.n.

Ferro, A. (1932, Novembro 21). A Política do Espírito. *Diário de Notícias,* 1.

Fragoso, M. (2008). *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal: contributo para a cultura visual do século XX, através das publicações periódicas.* (Tese de doutoramento). Universidade de Lisboa, Portugal.

França, J-A. (1982). Artes Gráficas e Decorativas. In J-A. França, *Os anos 40 na arte portuguesa* (vol. I). (pp. 146-150). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

– (1991). *O Modernismo na Arte Portuguesa* (3ª ed.) Lisboa, Biblioteca Breve.

Freyre, G. (1933). *Casa-Grande & Senzala.* Rio de Janeiro: Maia & Schmidt.
Hall, S. (ed.) (1997). *Representation: Cultural Representations and signifying practices.* Londres: Sage.

Gaio, A. (2002). *History of Portuguese Animation Cinema.* Espinho: Nascente -
- Cooperativa Acção Cultural.

Garrido, A. (2014). População e sociedade. In J. L. Cardoso (coord.), *História contemporânea de Portugal – 1808-2010*. *Olhando para dentro – 1930-1960* (Vol.4) (145-175). Lisboa: Objectiva.

Gomes, J.A. (1997). *Para uma história da literatura portuguesa para a infância e a juventude.* Lisboa: Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

Henriques, I.C. (2009). *A Herança Africana em Portugal.* Lisboa: Correios de Portugal.

Martins, L.P. (2014). *Um Império de Papel: Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940).* Lisboa: Edições 70.

Matos, F. P. (2012). *As cores do Império. Representações raciais no Império Colonial Português* (2ª ed.). Lisboa: ICS.

M'Bokolo E. (2007). África Negra- História e Civilizações. Tomo II. Lisboa: Edições Colibri.

Melo, D. (2014). A cultura. In J. L. Cardoso (coord.), *História contemporânea de Portugal – 1808-2010*. *Olhando para dentro – 1930-1960* (Vol. 4). (177-220). Lisboa: Objectiva.

Nery, R.V. (2012). *Fado: Um património vivo.* Lisboa: Correios de Portugal.

Nogueira da Silva, C. (2014). O registo da diferença: fotografia e classificação jurídica das populações coloniais (Moçambique, primeira metade do século XX). In F.L. Vicente (org.), O Império da Visão: fotografia no contexto colonial português (1860- 1960) (67-84). Lisboa: Edições 70.

Ó, Jorge Ramos do (1999). *Os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a "Política do Espírito" 1933-1949*. Lisboa: Editorial Estampa.

Patriarca, R. (2012). *O livro infanto-juvenil em Portugal entre 1870 e 1940: uma perspectiva histórica.* (Tese de doutoramento). Universidade do Porto, Portugal.

Piçarra, M.C. (2015). *Azuis ultramarinos: Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo.* Lisboa: Edições 70.

Pimentel, I. (2001). *História das Organizações Femininas do Estado Novo.* Lisboa: Temas e Debates.

Pires, C. (2010). As artes gráficas na cultura nacionalista do Estado Novo português. Pensar, projectar, fazer (revista Panorama, primeira série, 1941-1949). (Tese de doutoramento). Universidade de Lisboa, Portugal.

Quintela, H. (2004). A Revista Lusitas e a ideologia do Estado Novo. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Lisboa, Portugal.

Ramos, R. (2015 a). A República durante e depois da Guerra (1917-1926). In. R. Ramos, B.V. Sousa e N.G. Monteiro, *História de Portugal* (8ª ed.). (605- 625). Lisboa: Esfera dos Livros.

– (2015 b). Salazar e a «Revolução Nacional» (1926-1945). In. R. Ramos, B.V. Sousa e N.G. Monteiro, *História de Portugal* (8ª ed.). (627- 665). Lisboa: Esfera dos Livros.

– (2015 c). O segundo salazarismo: a Guerra Fria, a industrialização e as guerras em África. In. R. Ramos, B.V. Sousa e N.G. Monteiro, *História de Portugal* (8ª ed.). (667-704). Lisboa: Esfera dos Livros.

Rocha, N. (1992). *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal* (2ª ed.) Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Rolo, E. (2015). *Olhar, Jogo, Espírito de serviço: Sebastião Rodrigues e o Design Gráfico em Portugal.* (Tese de doutoramento). Universidade de Lisboa.

Rosas, F. (1996). *O Estado Novo nos anos trinta, 1928-1939: elementos para o estudo da natureza económica e social do salazarismo.* Lisboa: Estampa.

– (2001). O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social.* vol. 35 (157), 1031-1054.

– (2013). *Salazar e o poder*: a arte de saber durar. Lisboa: Tinta da China

Rosas, F., & Brito, J.M. (1996a). *Dicionário de História do Estado Novo.* (vol. 1). Lisboa: Bertrand Editora.

Rosas, F., & Brito, J.M. (1996b). *Dicionário de História do Estado Novo.* (vol. 2). Lisboa: Bertrand Editora.

Teves, V.H. (2007). *RTP: 50 anos de história.* Lisboa: Rádio Televisão de Portugal.

Tinhorão, J.R. (1997). *Os Negros em Portugal. Uma presença silenciosa.* (2ª ed.). Lisboa: Editorial Caminho.

Vieira, J. (1999a). *Portugal no século XX: crónica em imagens.* vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores.

– (1999b). *Portugal no século XX: crónica em imagens.* vol. 4. Lisboa: Círculo de Leitores.

– (1999c). *Portugal no século XX: crónica em imagens.* vol. 5. Lisboa: Círculo de Leitores.

– (1999d). *Portugal no século XX: crónica em imagens.* vol. 6. Lisboa: Círculo de Leitores.

– (2008). *Mocidade Portuguesa*. Lisboa: Esfera dos Livros.

Vieira, P. (2011). *Cinema no Estado Novo: A encenação do regime.* Lisboa: Edições Colibri.

Walvin, J. (2015). *História da Escravatura.* Lisboa: Tinta-da-China.

3.

Apresentação e caracterização geral das obras do *corpus* e suas ilustrações

3. Apresentação e caracterização geral das obras do *corpus* e suas ilustrações

Neste capítulo apresentam-se e descrevem-se brevemente as obras que integram o *corpus* e respectivas ilustrações, considerando a dimensão editorial, literária, autoral, gráfica, técnica e formal.

O *corpus* consiste num conjunto de 391 ilustrações representando o Negro, imagens essas distribuídas em 91 livros de literatura para a infância e juventude editados de 1925 a 1960.

Tal como constatado no capítulo anterior relativamente à generalidade da literatura para a infância e juventude da época, muitos dos textos do nosso *corpus* espelham e explicitam os valores do Estado Novo, o que se entende à luz de um regime conservador e ditatorial, cuja filosofia de educação das crianças e dos jovens assentou na formatação ideológica de molde a aceitar, incondicionalmente, o regime. Há um recorrente apelo cristão à Pátria, à Família, idealizando a pobreza como um modo de ser honrado e feliz, i.e. incutindo a resignação. São também assíduas, especialmente até ao pós-guerra, as alusões ao regime e respectivo «chefe», e em alguns tipos temáticos, às «glórias» do império colonial português (acompanhadas de um olhar paternalista e etnocêntrico sobre o Negro africano). Nos livros do *corpus* editados a partir do final da 2ª Grande Guerra, deixam de predominar textos ostensivamente nacionalistas, encontrando-se, inclusivamente, textos que acusam um outro entendimento acerca do leitor infanto-juvenil e também um outro olhar sobre o mundo e o Outro – fruto das referidas mudanças internacionais, e da crescente influência de autores estrangeiros (predominantemente anglo-saxónicos) no panorama cultural infanto-juvenil.

3.1 Os temas dos textos

Dividimos, tematicamente, as obras em quatro grupos: 1) história de Portugal; 2) literatura colonial; 3) contos africanos/orientais; 4) ficção cuja acção decorre num lugar real e identificado (nomeadamente em Portugal) ou num lugar imaginado, como os reinos de contos de fadas.

Segue-se uma breve descrição destes quatro grupos temáticos.

3.1.1. História de Portugal

Titó – Então os portugueses descobriram o mundo todo?
O Velho Portugal – Quase todo; o que deixaram para os outros foi por falta de tempo...
(Armando Ferreira, *A Nau Catrineta*, 1931, p. 58)

Como vimos anteriormente, a História de Portugal constituiu um tema central na retórica nacionalista do Estado Novo[1]. Neste quadro de manipulação da história para fins de propaganda e de eternização do regime (e inclusivamente, de legitimação do império colonial), foram surgindo diversas obras de História de Portugal para a infância e juventude, assim como obras de ficção apresentando episódios históricos como o tema principal.

O *corpus* contém dez destas obras (tabela 1), com um total de 49 ilustrações representando o Negro. A idealização nacionalista da História transparece, desde logo, em títulos como *Lendas e milagres na história de Portugal* (D.L.1953) ou *A História linda de Portugal* (1957). Em adição, símbolos nacionais como a bandeira, o retrato de António de Oliveira Salazar ou representações da Mocidade Portuguesa (figs. 36 até 38) figuram assiduamente, reforçando a convocação do pequeno leitor (mais do que a pequena leitora) para o «dever patriótico» de leituras desta natureza, lembrando-o, simultaneamente, da autoridade omnipresente do regime e do seu líder.



Fig. 36- Manuel Lapa. *História de Portugal para meninos preguiçosos*, 1943, p. 265

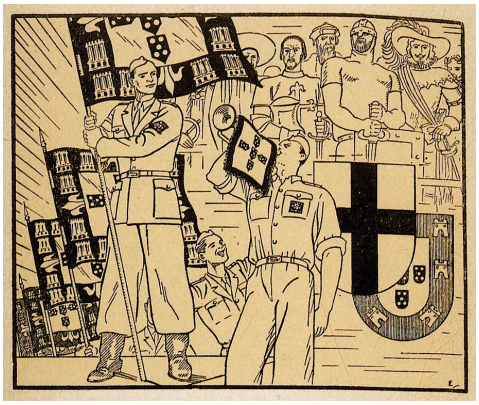


Fig. 37- Emmerico Nunes. *Historiazinha de Portugal*, 1943, p. 163



Fig. 38- Carlos Carneiro. *A História linda de Portugal*, 1957, p. 5

[1] Recorda-se que os episódios históricos e os seus protagonistas foram largamente citados e recuperados, através da introdução de efemérides, do restauro de monumentos, das artes plásticas, do cinema e da literatura – nomeadamente a publicada em periódicos editados por órgãos de propaganda – tendo ainda desempenhado um papel preponderante nas grandes exposições, como a *I Exposição Colonial Portuguesa* (Porto, 1934) e a *Exposição do Mundo Português* (Lisboa, 1940) (Acciaiuoli, 1998).

Apesar do exposto, apenas uma obra tem a chancela do regime: *Historiazinha de Portugal* (1943), editada pelo SPN, com texto de Adolfo Simões Müller (1909-1989) e ilustrações de Emmerico Nunes (1888-1968)[2]. No mesmo ano, o SPN atribuiu o Prémio de Literatura Infantil "Maria Amália Vaz de Carvalho" a uma outra obra do *corpus*: *História de Portugal para meninos preguiçosos* (1943), editada pela Livraria Tavares Martins, com texto do escritor, ilustrador e radialista Olavo d' Eça Leal (1908-1976) e ilustrações de Manuel Lapa (1914-1979). Em 1957, foi a vez de *A História linda de Portugal* (1957), escrito por Maurício Queirós e ilustrado por Carlos Carneiro (fig. 38), ser distinguido com o prémio.

Por fim, salienta-se *A Nau Catrineta ou Titó e Tatá nos reinos da História* (1931), da "Biblioteca dos Pequeninos", colecção da Empresa Nacional de Publicidade. O texto, da autoria de Armando Ferreira (1893-1968), é laudatório dos Descobrimentos e colonização dos Portugueses, fazendo-se acompanhar pelas numerosas e peculiares ilustrações de Alfredo de Morais (1872-1971), o ilustrador mais presente no nosso *corpus*.

Tabela 1 – Obras de História de Portugal. Fonte: a Investigadora, 2016

TÍTULO	ESCRITOR	ILUSTRADOR	EDITORA	COLECÇÃO	ANO
A Nau Catrineta ou Titó e Tatá nos reinos da História	Armando Ferreira	Alfredo de Morais e Carlos Botelho (capa)	Empresa Nacional de Publicidade	Biblioteca dos pequeninos	1931
Peregrinação de Fernão Mendes Pinto	Aquilino Ribeiro	Jaime Martins Barata	Livraria Sá da Costa	Os grandes livros da humanidade	1933
Episódios e anedotas da história de Portugal	Salvador Saboya	Alfredo Rocha Vieira	s.n.	-	1938
História de Portugal para meninos preguiçosos	Olavo d´Eça Leal	Manuel Lapa	Livraria Tavares Martins	-	1943
Historiazinha de Portugal	Adolfo Simões Müller	Emmerico Nunes	Secretariado de Propaganda Nacional (SPN)	-	1943
Cinco brancos e um preto	Alice Ogando	Fernando Bento	Editorial O Século	-	1948
Contos da História de Portugal (para os nossos filhos)	J. Estêvão Pinto	Ferreira Branco e José de Moura (capa)	Livraria Popular Francisco Franco	-	194-
Lendas e milagres na história de Portugal	J. Estêvão Pinto	Nuno San-payo e José de Moura (capa)	Livraria Popular Francisco Franco	-	D.L.1953
História Linda de Portugal	Maurício de Queirós	Carlos Carneiro	Livraria Figueirinhas	Verdades Maravilhosas	1957
Descobrimentos Henriquinos	Elaine Sanceau	Maria Helena Abreu	Livraria Civilização	-	1959

[2] O SPN/SNI editou outras publicações dedicadas à História de Portugal para a infância e juventude (exteriores ao *corpus* por não conterem representação de negros) como a *Colecção Grandes Portugueses* editada entre 1943 e 1951 com textos de Virgínia de Castro e Almeida e ilustrações de Pamela Boden.

3.1.2 Literatura colonial para a infância e juventude

Todos estes povos sabem o que devem à colonização portuguesa.
Se não fossemos nós, talvez a estas horas andassem ainda em luta
uns com os outros. Assim, têm recebido os benefícios da civilização.
(Adolfo Simões Müller, *O feiticeiro da cabana azul*, 1942, p. 63)

Segundo Leonor Pires Martins, no termo "literatura colonial" cabem diversos géneros e modos de escrita de "temática colonial", entre os quais o relato de viagem, a reportagem, o ensaio etnográfico e histórico, a poesia e, por fim, o romance e o conto – – destinados ao público geral e também ao público infanto-juvenil (Martins, 2002, pp. 29-30). No âmbito do nosso estudo, restringimos a temática colonial àquela que espelha o contexto colonial e as respectivas relações, geralmente assimétricas, entre brancos e negros. No nosso *corpus,* o protagonista é, na maior parte dos casos, uma criança portuguesa que faz uma viagem/incursão à «África Portuguesa» ou a um genérico e inóspito «sertão» africano. A visão paternalista do Branco/colono sobre o Negro/colonizado é comum neste tipo de textos, como aponta Francesca Blockeel no seu estudo sobre literatura colonial e pós-colonial para a infância em Portugal (1996). São frequentes os elogios ao papel civilizador dos portugueses, descritos como responsáveis pelo progresso nas colónias e pela erradicação de males como a antropofagia. Essa exaltação cumpre a dupla função de legitimação do Império e de captação de futuros colonos, confirmando o desígnio propagandístico deste tipo de obras. De facto, tal como os livros de História de Portugal, muitos destes textos de literatura colonial (e respectivas ilustrações) denotam elevado grau de comprometimento com a agenda de propaganda colonial do regime, recorrendo a diversos artifícios para aliciar futuros colonos, como a portugalização da paisagem africana (Blockeel, 1996), tornada familiar e inofensiva[3] (fig. 39) ou o elogio ao colono branco – belo, jovem, intrépido, leal (aos interesses e desígnios) da Nação e justo (fig. 40).

[3] Esse é um aspecto muito presente na propaganda colonial portuguesa, especialmente no cinema. Dois exemplos são o documentário *Angola, nova Lusitânia* (1944) de António Lopes Ribeiro – no qual o narrador faz constantes comparações entre as localidades angolanas e regiões da «metrópole»; e a ficção *Feitiço do Império* (1940) no qual personagens brancos portugueses e paisagens oferecem um retrato ruralizado «à portuguesa» de Moçambique.



Fig. 39- Raquel Roque Gameiro. "Parece que estamos em Sintra!" *Joanito Africanista*, 1932, p. 48



Fig. 40- Júlio Gil. "... o europeu pôs fim à barulheira...". *O rei do Barué,* 1946, p. 18

Este é, de resto, um fenómeno internacional. Com a emergência do fascismo em Itália e a criação de uma consciência colonial, as conquistas de territórios africanos foram, segundo Mariella Colin, apresentados às crianças como aventuras entusiasmantes, e a colonização como benéfica para as crianças «indígenas» (Colin, 2012). A autora dá como exemplos obras como *Un Balilla nell'Oltre-Giuba* (Ambrozi ,1933) por Enesto Ambrozi ou *Due Ragazzi in Abissinia* (Fabietti, 1935) de Alfredo Fabietti, entre outros. No caso do Reino Unido, o século XIX foi fértil em obras alusivas ao império britânico na Índia, dirigidas para os mais novos. É o caso de *The History of Little Henry and His Bearer* (Sherwood, 1814) de Mary Sherwood (obra sobejamente reeditada) e *The Jungle Book* (Kipling, 1894) de Rudyard Kipling. Segundo Goswami (2012), os livros destes autores propagavam a ideia de que o império britânico na Índia necessitava da intervenção da juventude britânica.

O nosso *corpus* inclui 22 obras com textos de literatura colonial para a infância e juventude (tabela 2), contendo um total de 148 ilustrações representando figuras negras. Para além de livros de temática exclusivamente colonial, incluíram-se textos de temática colonial inseridos em livros que contêm outros textos para a infância, de temática distinta. O total de obras contempla textos de ficção e também episódios históricos ligados ao «império colonial português» (também com o seu grau de ficcionalização).

O rei do Barué (1946), publicação da Editorial Logos, escrita por Rodrigues Matias e ilustrada por Júlio Gil (1924-2004) é um exemplo do exposto. A inscrição na folha de rosto "Publicação recomendada pelo SNI e pela MP [Mocidade Portuguesa]" anuncia a

natureza do texto, que exalta, em tom nacionalista, o papel de Manuel António de Sousa (1835-1892) na «pacificação» e ocupação de uma região moçambicana (fig. 40).

Salientamos ainda dois títulos, galardoados com o Prémio de Literatura Infantil "Maria Amália Vaz de Carvalho", atribuído pelo SPN em 1938 e em 1942. O primeiro é a *Viagem à roda de África* (1937) pela Editorial O Século, com texto de Maria Archer (1899-1981) e ilustrações de Irene Silva Pereira (1913-2001) e de Manuel Lapa – relata as aventuras de um grupo de crianças portuguesas em viagem por países africanos. O segundo título é *O feiticeiro da cabana azul - lições do Império,* editado em 1942 pela AGC, no rescaldo da Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940) e, portanto, num ambiente de exaltação colonial – neste texto, escrito por Adolfo Simões Müller, um avô mostra ao seu neto (cujo nome é Vasco da Gama) as glórias da colonização portuguesa. Este livro, ilustrado por Manuel Lapa, destaca-se pela qualidade gráfica.

Por fim, sublinham-se duas obras com várias reedições, o que evidencia a sua popularidade na época. Uma delas é *Mariazinha em África* (1925), escrita por Fernanda de Castro (1900-1994), cuja primeira edição, com ilustrações de Sarah Affonso (1899-1983) – um dos raros casos que evocam a arte africana – foi a concurso no primeiro "Concurso de Literatura Colonial", promovido pela AGC, em 1926. A obra foi consecutivamente reeditada, nomeadamente em 1947, com ilustrações de Ofélia Marques (1902-1952). O texto descreve a experiência de uma criança da «metrópole» (Mariazinha) na Guiné e reflecte as assimetrias entre brancos e negros, implícita no contexto colonial. A outra obra é *Joanito Africanista* (1932), com texto marcadamente nacionalista de Emília Sousa Costa (1877-1959) – escritora e pedagoga alinhada com o regime – e as ilustrações da virtuosa Raquel Roque Gameiro (1889-1970) (fig. 39). As reedições têm sobrecapa de Fernando Bento (1910-1996).

Tabela 2 – Obras de literatura colonial para a infância e juventude. Fonte: a Investigadora, 2016

TÍTULO	ESCRITOR	ILUSTRADOR	EDITORA	COLECÇÃO	ANO
Mariazinha em África	Fernanda de Castro	Sarah Affonso	Empresa Literária Fluminense	-	1925
O Pretinho de Angola	César Frias	Ilberino dos Santos	Empresa Nacional de Publicidade	Biblioteca dos Pequeninos	1930
Joanito Africanista	Emília de Sousa Costa	Raquel Roque Gameiro	Empresa Nacional de Publicidade	Biblioteca dos Pequeninos	1932
Viagem à roda de África	Maria Archer	Irene Silva Pereira e Manuel Lapa	Editorial O Século	-	1937
Volta ao mundo num cartucho	Silvano Ló	Rodrigues Alves	Sociedade Nacional de Tipografia	-	1940
No reino do Monomotapa (narrativa para crianças)	Maria da Soledade	Não identificado	Livraria Apostolado da Imprensa	-	1942

O feiticeiro da cabana azul (lições do Império)	Adolfo Simões Müller	Manuel Lapa	Agência Geral das Colónias (AGC)	-	1942
O Pretinho	Irene Patrocínio	António Cruz Caldas	Livraria Progredior	Era uma Vez	1945
A grande travessia africana de Capelo e Ivens	Rafael Ávila de Azevedo	Albano Neves e Sousa	Livraria Sá da Costa	Portugueses no mundo	1946
O rei do Barué	Rodrigues Matias	Júlio Gil	Editorial Logos	Grandes Aventuras Portuguesas	1946
A aventura de Mestre Afonso	Rodrigues Matias	Júlio Gil	Editorial Logos	Grandes Aventuras Portuguesas	194-
Mariazinha em África	Fernanda de Castro	Ofélia Marques	Ática	-	1947
Um livro para mim	J. Estêvão Pinto	Não identificado	Gomes e Rodrigues	-	1948
Os pequenos náufragos do Boa Viagem	Gabriel Ferrão	Gabriel Ferrão	Editorial Infantil Majora	Pequeno Detective	1949
Os gorilas da cidade perdida	Gabriel Ferrão	Gabriel Ferrão	Editorial Infantil Majora	Pequeno Detective	1949
O ídolo dos olhos de rubi	Gabriel Ferrão	Gabriel Ferrão	Editorial Infantil Majora	Pequeno Detective	1949
Perdidos no vale dos leões	Gabriel Ferrão	Gabriel Ferrão	Editorial Infantil Majora	Pequeno Detective	1949
O segredo do homem leão	Vick Strong	Gabriel Ferrão	Editorial Infantil Majora	Pequeno Detective	1949
O protegido do rei da selva	Lane White	Gabriel Ferrão	Editorial Infantil Majora	Pequeno Detective	1949
Aventuras do capitão Tormenta	Gabriel Ferrão	Gabriel Ferrão	Agência Portuguesa de Revistas	Anão Sabichão	D.L. 1955
Branquinho e Zé Carvão viajam pelo sertão	Gabriel Ferrão	Gabriel Ferrão	Agência Portuguesa de Revistas	Anão Sabichão	D.L. 1955
O verdadeiro tesouro e outros contos para crianças	M. Vitória Garcia Ferreira	Laura Costa	Editorial Infantil Majora	-	D.L. 1957

3.1.3 Contos africanos/orientais

Trata-se de 20 livros contendo contos identificados no texto como de origem africana ou oriental (tabela 3). Em alguns casos não se pode afirmar, com segurança, a sua origem. Noutros casos, como em oito livros da Colecção Varinha Mágica da Editorial Infantil Majora, identificámos tratarem-se de contos da literatura angolana de tradição oral, recolhidos e traduzidos para o inglês por Héli Chatelain (Chatelain, 1894) e posteriormente adaptados pelo etnógrafo, escritor e médico Fernando Pires de Lima (1908-1973). As obras datam, aproximadamente, de 1958 (data do depósito legal da BNL) e apresentam ilustrações de Laura Costa (1910-1992) (fig. 41). Acrescenta-se que o conto africano, particularmente o oriundo das colónias portuguesas não era desconhecido em Portugal, marcando presença em publicações de propaganda colonial, como a revista *O Mundo Português* (1934-1947)[4].

Destacam-se ainda as diversas adaptações dos contos orientais *As mil e uma noites*, tais como *A última história da Xerazade* (1944) com texto de Adolfo Simões Müller (que opera uma cristianização dos contos, opção em consonância com o regime e a sociedade da época) e ilustrações de Fernando Bento (fig. 42); e *As duas cadelas encantadas* (D.L. 1956), escrito por Costa Barreto (1914-1973) e ilustrado por César Abbott (1910-1977).



Fig. 41 – Laura Costa. "Aí encontrou a filha de um rei". *A caixa mágica,* D.L. 1958, p.4



Fig. 42– Fernando Bento. Capa. *A última história da Xerazade,* 1944

[4] Damos com exemplo *Conto popular colhido entre os indígenas Manjacos da Guiné,* adaptado por António Pereira Cardoso (Cardoso, 1935). In *O Mundo Português:* revista de cultura e propaganda arte e literatura coloniais. vol. 2, nº 17 (1935), pp. 179-181.

As 20 obras apresentam um total de 57 ilustrações com representação de figuras/figurantes/personagens negros. Não se encontrou, neste grupo temático, nenhuma obra premiada pelo SPN.

Tabela 3 - Obras de contos africanos/ orientais. Fonte: a Investigadora, 2016

TÍTULO	ESCRITOR	ILUSTRADOR	EDITORA	COLECÇÃO	ANO
No reino do Prodígio	Henrique Marques Júnior	Alfredo de Morais	Empresa Nacional de Publicidade	Biblioteca dos Pequeninos	1929
O leão e o rato	Henrique Marques Júnior	Alfredo de Morais	Empresa Nacional de Publicidade	Biblioteca dos Pequeninos	1931
Mestre Lobo e as três cabrinhas	Leonor de Campos	Vasco Lopes de Mendonça	Empresa Nacional de Publicidade	Biblioteca dos Pequeninos	1932
No Reino do Sol	Emília Sousa Costa	Raquel Roque Gameiro	Empresa Nacional de Publicidade	Biblioteca dos Pequeninos	1933
O Alfaiate de Bagdad	Anónimo	Alfredo de Morais	Livraria Progredior	Histórias para crianças	D.L. 1935
Contos da Belilinha	Emília Sousa Costa	Guida Ottolini	Livraria Civilização	-	193-
Páscoa Infantil	Henrique Marques Júnior	Maria Vasconcellos	Editora Educação Nacional	Biblioteca das crianças	1943
A última história da Xerazade	Adolfo Simões Müller	Fernando Bento	Empresa Nacional de Publicidade	-	1944
No Reino do Sol	Emília Sousa Costa	Ofélia Marques	Ática	-	1947
Aventuras de Kilimo	Anónimo	Não identificado	Editorial Missões-Cucujães	Colecção Missionária	1949
As duas cadelas encantadas	Costa Barreto	César Abbott	Editorial Infantil Majora	Contos das mil e uma noites	D.L. 1956
O filho do Sultão	Costa Barreto	César Abbott	Editorial Infantil Majora	Contos das mil e uma noites	D.L. 1956
A caixa mágica	Fernando Pires de Lima	Laura Costa	Editorial Infantil Majora	Varinha Mágica	D.L. 1958
A filha do rei turco	Fernando Pires de Lima	Laura Costa	Editorial Infantil Majora	Varinha Mágica	D.L. 1958
Maria Bonita	Fernando Pires de Lima	Laura Costa	Editorial Infantil Majora	Varinha Mágica	D.L. 1958
A menina e a águia	Fernando Pires de Lima	Laura Costa	Editorial Infantil Majora	Varinha Mágica	D.L. 1958
A princesa das pedras preciosas	Fernando Pires de Lima	Laura Costa	Editorial Infantil Majora	Varinha Mágica	D.L. 1958
Um homem que vale por sete	Fernando Pires de Lima	Laura Costa	Editorial Infantil Majora	Varinha Mágica	D.L. 1958
Maria sem ventura	Fernando Pires de Lima	Laura Costa	Editorial Infantil Majora	Varinha Mágica	D.L. 1958
A filha do mercador	Fernando Pires de Lima	Laura Costa	Editorial Infantil Majora	Varinha Mágica	D.L. 1958

3.1.4 Ficção com acção em lugar real ou de fantasia

Este grupo temático, muito abrangente, engloba todos os romances, contos, fábulas e peças de teatro que não se enquadram nas restantes três categorias. Trata-se de ficção cuja acção decorre num lugar real, predominantemente português, ou num lugar de fantasia, que pode corresponder a coisas tão distintas quanto um cenário de conto de fadas ou uma genérica ilha de antropófagos. Deste grupo fazem parte 39 obras (tabela 4), contendo um total de 137 ilustrações.

Destacamos *Pá-Tá-Pá* (1926) da "Biblioteca Pim Pam Pum!", colecção do jornal *O Século*, pela qualidade da dupla Pápim e Pápusse, heterónimos de Augusto de Santa Rita (1888-1956), autor dos textos, e de Eduardo Malta (1900-1967), autor das ilustrações (fig. 43). Sublinha-se também a "Biblioteca dos Pequeninos" – cujos livros foram ilustrados por grandes nomes da ilustração e arte portuguesa; as suas histórias incluem contos e fábulas, veiculando, frequentemente, uma moral em sintonia com os valores do regime. *História de Dona Redonda e da sua gente* (1942) e a sequela *Aventuras de Dona Redonda* (1943), várias vezes reeditadas, é digna de referência, pela originalidade e componente *non-sense* do texto de Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945) e pelas ilustrações modernistas de Tom e de Pamela Boden, respectivamente. *Histórias e bonecos* (1947), com texto e ilustrações de José de Lemos, destaca-se no *corpus* pelo arrojo gráfico e originalidade do texto e ilustrações (fig. 44). A obra venceu o Prémio de Literatura Infantil Maria Amália Vaz de Carvalho, em 1947.

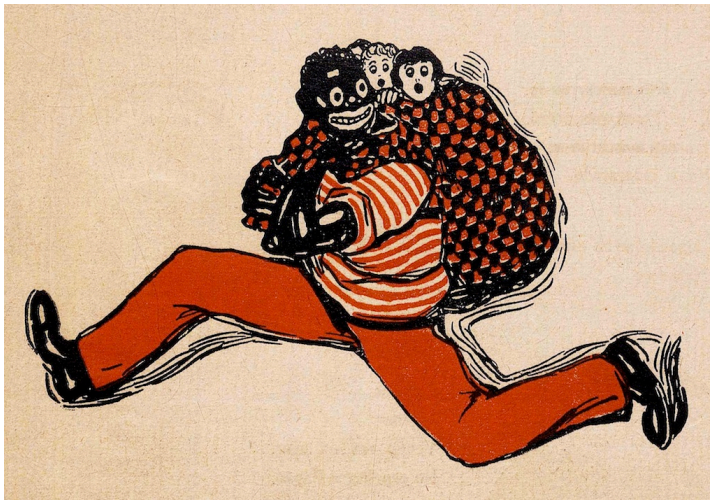


Fig. 43 – Eduardo Malta. O papão fugindo com as criancinhas. *Pá-tá-pá*, 1926, p. 28



Fig. 44– José de Lemos. *Histórias e bonecos,* 1947, p. 12

Tony: Episódios infantis (1949), com texto de Romeu Pimenta (1900-1961) e ilustrações de Maria Helena Abreu (1924-), vinhetas de Sampaio e capa de Fernando

Bento, é uma obra muito interessante na nossa investigação, designadamente por ser demonstrativa da inculcação da doutrina do Estado Novo no contexto da infância e da escola. Por fim, salienta-se, na década de 50 a Colecção Manecas da Editora Romano Torres, com as ilustrações de influência americana de Eugénio Silva (1937-), e ainda *Histórias de pretos e de brancos* (1960) Maria Cecília Correia (1919-1993), com ilustrações de Maria Keil (1914-2012).

Tabela 4- Obras de ficção com acção em lugar real/ficcional. Fonte: a Investigadora, 2016

TÍTULO	**ESCRITOR**	**ILUSTRADOR**	**EDITORA**	**COLECÇÃO**	**ANO**
Pá-Tá-Pá	Augusto de Santa-Rita	Eduardo Malta	Editorial O Século	Biblioteca Pim--Pam-Pum!	1926
O papagaio azul	Eduardo Malta	Eduardo Malta	Editorial O Século	Biblioteca Pim--Pam-Pum!	1926
El-Rei Bebé	José Dias Sancho	Emmerico Nunes	Empresa Nacional de Publicidade	Biblioteca dos Pequeninos	1928
Titó e Tatá nos jardins da fantasia	Armando Ferreira	Alfredo de Morais	Empresa Nacional de Publicidade	Biblioteca dos Pequeninos	1928
El-rei dos mil palácios	Celestino David	Mamia Roque Gameiro	Empresa Nacional de Publicidade	Biblioteca dos Pequeninos	1930
Caladinhos! Ora escutem!	Leonor de Campos	Alfredo de Morais	Empresa Nacional de Publicidade	Biblioteca dos Pequeninos	1931
As quintas-feiras de Berta	Amália e Maria Aragão	Carlos Carneiro	s.n. Tipografia S. José	-	1932
O tesouro da casa amarela	Fernanda de Castro	Sarah Affonso	Empresa Nacional de Publicidade	Biblioteca dos Pequeninos	1932
Tagaté- Ás do futebol	Emília Sousa Costa	Raquel Roque Gameiro	Empresa Nacional de Publicidade	Biblioteca dos Pequeninos	1933
O Pirata do Navio Dourado	Anónimo	Alfredo de Morais	Livraria Progredior	Histórias para Crianças	D.L.1934
Aventuras de D. Pimpão Trapalhão	Anónimo	Alfredo de Morais	Livraria Progredior	Histórias para Crianças	D.L.1934
O Gigante negro	Anónimo	Alfredo de Morais	Livraria Progredior	Histórias para Crianças	D.L.1935
O sapatinho do Natal	Leyguarda Ferreira	Alfredo de Morais e Júlio de Amorim (capa)	Romano Torres	Manecas	1934
Aventuras de Mariazinha, Vicente e Companhia	Fernanda de Castro	Sarah Affonso	s.n.	-	1935
Férias Grandes	Alfredo Saléma	Arcindo Madeira	Editora Educação Nacional	-	1937
Histórias engraçadas para os nossos filhos	Anónimo	Alfredo de Morais	Empresa Literária Universal	Contos maravilhosos	1937

Paraíso infantil	Nita Machado	Não identificado	Empresa Literária Universal	-	1941
História de Dona Redonda e da sua gente	Virgínia de Castro e Almeida	Thomaz de Mello	A.M. Teixeira	Varinha Mágica	1942
Aventuras de Dona Redonda	Virgínia de Castro e Almeida	Pamela Boden	Livraria Clássica	-	1943
História de Alarico sem fel	Virgínia de Castro e Almeida	Pamela Boden	Livraria Clássica	Contos de encantar- Série Joaninha	1944
Dona Maria de trazer por casa	Adolfo Simões Müller	Fernando Bento	Empresa Nacional de Publicidade		1947
As bonecas das gigantas	Leyguarda Ferreira	José Félix e Júlio de Amorim (capa)	Editora Romano Torres	Manecas	1946
O Gigante das sete cabeças	Leyguarda Ferreira	Júlio de Amorim	Editora Romano Torres	Gigante	1946
Histórias e bonecos	José de Lemos	José de Lemos	Ática	-	1947
Tony: Episódios infantis	Romeu Pimenta	M. Helena Abreu, Sampaio (vinhetas) e Fernando Bento (sobrecapa)	Figueirinhas	Contos para as Crianças	1949
O tontinho da esquina	Etelvina Lopes de Almeida	Rudy	Edições Universo	-	194-
D. Tomé e macacão correm mundo sem tostão	Gabriel Ferrão	Gabriel Ferrão	Editorial Infantil Majora	-	194-
História da menina pedra	Sara Pinto Coelho	Alfredo de Morais	Editorial Minerva	Céu Azul	195-
História de Balu, pretinho da Guiné	Gabriel Ferrão	Gabriel Ferrão	Editorial Infantil Majora	Gato Preto	1950
História de Calanga, "a feiticeira"	Salomé de Almeida	Irene Mariares	Civilização	Carochinha	D.L. 1953
História do feiticeiro "Fogo"	Salomé de Almeida	Irene Mariares	Civilização	Carochinha	D.L. 1953
História de Bertoldo e Bertoldinho	Maria Celeste	Irene Mariares	Civilização	Carochinha	D.L. 1953
Pinóquio em Marrocos	José Rosado	Eugénio Silva	Romano Torres	Manecas	[1954-57]
O Príncipe Dourado	Arlete de Oliveira Guimarães	Eugénio Silva	Romano Torres	Manecas	1956
As moedas mágicas	Arlete de Oliveira Guimarães	Eugénio Silva	Romano Torres	Manecas	D.L.1956
História de um bago de uva	Patrícia Joyce	José de Lemos	Sociedade de Expansão Cultural	-	1958
As histórias do tio Remo	Joel Chandler Harris	António Quadros	Livraria Civilização	-	1959
Novas aventuras de Mariazinha	Fernanda de Castro	Viviane	Ática	-	1959
Histórias de pretos e brancos	Maria Cecília Correia	Maria Keil	Ática	-	1960

3.2 Distribuição das obras do *corpus* ao longo do arco temporal

A publicação dos 91 livros que constituem o *corpus* (divididos nos mencionados temas) distribui-se ao longo do arco temporal (1925-1960) como registado na tabela 5:

Tabela 5- Distribuição da edição das obras do *corpus* ao longo do arco temporal. Fonte: a Investigadora, 2016

Período/tema	História	Lit. colonial	Contos	Lit. em Pt./ Fantasia	**Total**
1925-1929	0	1	1	4	**6**
1930- 1939	3	3	5	**12**	**23**
1940-1949	4	**15**	4	11	**34**
1950-1959	3	3	**10**	11	**27**
1960	0	0	0	1	**1**

Esta tabela mostra-nos que de 1925 a 1929 foram editadas seis obras com representação de negros, quatro das quais literatura com acção num lugar real, predominantemente Portugal, ou num lugar de fantasia. Neste período, destacam-se a "Biblioteca Pim! Pam! Pum!" da editorial *O Século* e a "Colecção Biblioteca dos Pequeninos" da Empresa Nacional de Publicidade, segundo a informação nas tabelas 1, 2 e 3. Salienta-se a ausência, neste período, de livros de temática histórica.

Encontraram-se 23 obras editadas entre 1930 e 1939, 12 das quais literatura com acção num lugar real ou de fantasia. Predominam contos e fábulas tradicionais que veiculam os valores do regime, muitos dos quais pertencentes à Colecção Biblioteca dos Pequeninos da Empresa Nacional de Publicidade.

De 1940 a 1949 o número cresce para 34 – contribuindo para este aumento a proliferação de obras de literatura colonial (13), algumas das quais editadas ou apoiadas explicitamente por órgãos do regime como o SPN/SNI e a AGC.

No período entre 1950 e 1959, o número decresce para 27, acompanhando a queda da literatura colonial, que podemos associar às mudanças conjunturais ocorridas no pós-guerra, e também no próprio SNI, na sequência de António Ferro ter deixado o posto de Director. Nesta década, destaca-se a publicação de contos africanos/ / inspiração oriental (12 obras), oito dos quais de 1958, aproximadamente (data do depósito legal da BNL), adaptados de contos populares angolanos e editados pela Editorial Infantil Majora.

Encontrou-se apenas uma obra datando de 1960, cuja acção decorre em África. Esta redução não pode dissociar-se da realidade do país, em vias de iniciar a luta armada contra os movimentos independentistas africanos.

3.3 Os ilustradores

Contam-se ao todo, no *corpus*, 43 ilustradores, quatro dos quais por identificar.

A maior parte dos ilustradores identificados são homens (26 para 12 ilustradoras). Acrescenta-se que o género masculino é o dominante na ilustração de obras do *corpus* de carácter oficial, como as de temática histórica, o que acompanha as profundas assimetrias de género então vividas em Portugal.

Alguns nomes estão particularmente associados à ilustração para a infância e juventude, como Laura Costa, Fernando Bento ou Gabriel Ferrão. Mas a situação mais frequente é a combinação de diversas actividades ligadas à ilustração, ao design gráfico e às artes plásticas, tais como a ilustração literária e publicitária, a banda desenhada – – designadamente em jornais infantis com o *ABCzinho* (1921-1932) e o *Papagaio* (1935--1951) – o design e a direcção artística de publicações e, por fim, o desenho e a pintura. No âmbito das artes plásticas, muitos expuseram assiduamente nos salões da Sociedade Nacional de Belas-Artes e do SPN/SNI, com atribuição de prémios por este mesmo órgão. Alguns destes ilustradores/artistas trabalharam ainda como decoradores nas grandes exposições organizadas pelo SPN, como a Primeira Exposição Colonial (Porto, 1934), a Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940) e os pavilhões portugueses nas Exposições Internacionais de Paris (1937) e de Nova Iorque (1939-1940) (fig. 45), entre outras. São disto exemplo nomes como Eduardo Malta, Manuel Lapa, Emmerico Nunes, Sarah Affonso, Ofélia Marques, Thomaz de Mello (Tom) e Maria Keil (França, 1991; Castro, 2005)[5].

Para uma informação mais detalhada, recomenda-se a consulta do anexo A, referente às notas biográficas de cada um dos ilustradores.

São poucas as obras escritas e ilustradas pelo mesmo autor: à excepção das histórias pelo prolífico Gabriel Ferrão, temos apenas *O Papagaio Azul* por Eduardo Malta e *Histórias e Bonecos* por José de Lemos.

[5] Como já referido no capítulo anterior, até finais dos anos 40 (quando António Ferro deixa a direcção do SNI, coincidindo também com uma maior politização da classe artística), a participação dos artistas portugueses com o regime foi uma prática generalizada, mesmo entre nomes avessos ao ideário do regime, como Manuel Ribeiro de Pavia ou José de Almada Negreiros, entre muitos outros.

Quanto à relação entre escritores e ilustradores – por vezes portadora de novas e enriquecidas leituras sobre a ilustração (Uglow, 2008)[6] – pouco conseguimos aclarar, à excepção da forte cumplicidade constatada entre Fernanda de Castro e Sarah Affonso, que eram amigas; entre esta mesma escritora e Ofélia Marques, também amiga e vizinha (Castro, 2005); entre Olavo d´Eça Leal e Manuel Lapa, amigos[7] e, por fim, entre Virgínia de Castro e Almeida e Pamela Boden que tiveram uma relação amorosa até à morte da escritora (Cortez, 2013)[8]. Esta proximidade é, no nosso entender, relevante porque potencia a discussão e a partilha no processo de concepção das ilustrações.

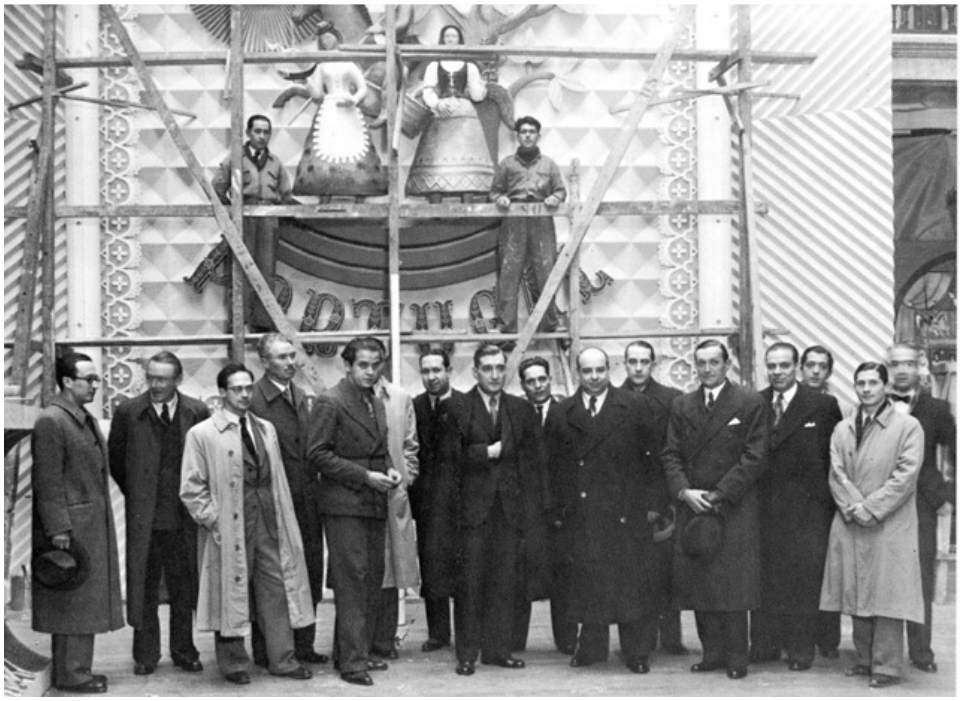


Fig. 45– António de Oliveira Salazar e António Ferro com alguns artistas que trabalharam no Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Nova Iorque, 1939. Da esquerda para a direita: Fred Kradolfer, Carlos Botelho, Emmerico Nunes, Tom e, atrás, à direita, José Rocha.

[6] No livro *Words & Pictures* (2008) Jenny Uglow propõe uma interessante abordagem à história da ilustração britânica através das relações entre escritores e ilustradores como William Wordsworth e John Bewick ou Lewis Caroll e John Tenniel.

[7] Esta informação foi-nos facultada numa conversa com Martim Lapa, filho do ilustrador.

[8] As alcunhas e parceira de, pelo menos, cinco anos da dupla Pápim e Pápusse, sugerem uma relação de amizade entre ambos. No entanto, faltam-nos elementos para o precisar.

3.4 Breve caracterização gráfica, formal, cromática e técnica das obras do *corpus* e respectivas ilustrações

Após leitura das obras e digitalização das capas e ilustrações com representação do Negro, procedeu-se a uma análise preliminar e registo sistematizados de diversos aspectos relativos às obra e às ilustrações – editoriais, literários, gráficos, formais, cromáticos, etc – a partir de parâmetros já expostos na introdução.

Este trabalho prévio de descrição e análise, realizado para cada uma das 91 obras e respectivas ilustrações, apresenta-se no anexo B. Para além de levantar uma série de questões relativamente à nossa problemática, permitiu fazer uma apreciação geral das obras que integram o *corpus* e respectivas ilustrações, que se expõe seguidamente.

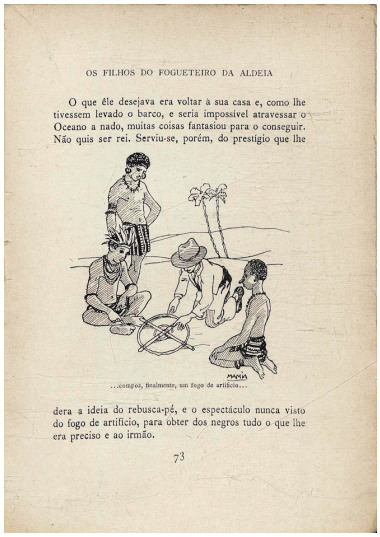
Apesar da extensão do arco temporal, encontra-se grande uniformidade no formato dos livros do *corpus* – rectângulo ao alto, de 14 x 18 cm, aproximadamente. As poucas excepções apresentam escala reduzida, como *História de Alarico sem fel* (1944) medindo 10x12,5 cm; ou altura sobredimensionada, como *O Gigante das sete cabeças* (1946) com 14,5x32 cm; ou ainda, um formato oblongo, como é exemplo *Branquinho e Zé Carvão viajam pelo sertão* (D.L. 1955).

Observou-se regularidade no *layout* gráfico da página, no qual sublinhamos a ubiquidade da letra serifada e a relação cuidada, mas monótona e contida entre mancha de texto e ilustração, com especial incidência nas décadas de 20 e 30. Quando não ocupa a totalidade da página (fig. 47), a ilustração está, em regra, justaposta ao texto e não transgride a área destinada à caixa de texto, apesar de assumir diversas dimensões e funções relativamente à narrativa que acompanha[9] (fig. 46). Em parte, o fenómeno justifica-se pelo seguinte: na ausência de projecto gráfico (situação recorrente), a paginação dos livros era entregue a tipógrafos que recorriam a fórmulas muito experimentadas e cujas preocupações se centravam, de um modo geral, na legibilidade do texto e na eficácia e economia da impressão[10]. Assim, num miolo monocromático impresso em processo tipográfico (com tipos de chumbo), a solução mais frequente era

[9] De facto, no *corpus* podemos encontrar ilustrações de abertura de capítulo localizadas na zona superior da página; ilustrações de página inteira; vinhetas de encerramento de capítulo, entre muitas outras.

[10] Fenómeno semelhante faz-se sentir, embora de modo menos acentuado, no livro para o público geral, noutros países europeus. A este propósito, Kery (1986) comenta que o modernismo penetrou com dificuldade no design de livros, campo no qual o conservadorismo dominava há séculos, o que a autora atribui precisamente ao facto de ter estado ao encargo de impressores, em vez de designers. No entanto, regista-se, no nosso *corpus*, a excepção da litografia Amorim, que, para além de serviços de impressão de qualidade, fornecia para a Editora Romano Torres (entre outras), concepção gráfica e ilustrações apelativas, nomeadamente de Júlio de Amorim, filho do fundador (Cabral, 2014).

inserir gravura (ilustração) e tipos (texto) na mesma composição (de configuração rectangular e constante) para impressão numa só passagem de tinta[11].



OS FILHOS DO FOGUETEIRO DA ALDEIA

O que êle desejava era voltar à sua casa e, como lhe tivessem levado o barco, e seria impossível atravessar o Oceano a nado, muitas coisas fantasiou para o conseguir. Não quis ser rei. Serviu-se, porém, do prestigio que lhe

...compôs, finalmente, um fogo de artifício...

dera a ideia do rebusca-pé, e o espectáculo nunca visto do fogo de artifício, para obter dos negros tudo o que lhe era preciso e ao irmão.

73

Fig. 46– Mamia Roque Gameiro. *El rei dos mil palácios,* 1930, p. 12



6 MENINA-PEDRA

via a mudar de vida para trabalhar, como toda a gente fazia.

Na aldeia ninguém falava com essa rapariga vaidosa que só pensava em si, na sua beleza e na sua preguiça. A pouco e pouco, Marianinha ficou sem amigos. Nos primeiros tempos não se importou com isso.

Continuou a rir, a enfeitar-se, a passar muito tempo deitada, sentindo-se feliz. Mas os dias passaram, passaram muitas semanas e muitos meses, e Marianinha começou a sentir que era muito mau não termos quem nos ajude nas dificuldades e venha conversar connosco e fazer-nos companhia.

A mãe ralhava e tornava a ralhar...

Fig. 47– Alfredo de Morais. *História da menina pedra,* 195-, pp. 6-7

Na década de 40 prolongam-se os traços agora descritos. No entanto, encontram-se pontualmente situações diferentes: em alguns casos, a ilustração extrapola a área útil da página, habitando as margens, o que resulta em composições mais livres e dinâmicas. É o caso de *Histórias e bonecos* (1947), por José de Lemos – cujas inventivas ilustrações do miolo foram impressas em processo tipográfico, com várias passagens de tinta (fig. 44) – , e de *Histórias de pretos e de brancos* (1960) por Maria Keil. Os dois livros têm a chancela da editora Ática, que primava pelo cuidado gráfico das suas publicações. A ilustração sobrepõe-se ao texto em alguns casos (raros, inclusivamente pela sua proibição em 1950[12]), como acontece em *D. Tomé e Macacão correm mundo sem tostão* (194-), "livro brinquedo com movimento" por Gabriel Ferrão, da Editorial Infantil Majora; ou em *Dona Maria de trazer por casa* (1947) da Empresa Nacional de Publicidade, que, coincidentemente também contém um elemento lúdico: um teatro de papel, ilustrado por Fernando Bento, para o pequeno leitor destacar e montar[13]. *A última história da Xerazade* (1944) inclui um presépio para montar, do mesmo ilustrador e

[11] Trata-se, por vezes, de livros de produção modesta, manifesta na monocromia, em variações e imperfeições na impressão e também na baixa qualidade e gramagem do papel, inclusivamente o da capa.
[12] As sobreposições entre texto e ilustração foram proibidas pelo regime em 1950, como se lê na directiva *Instruções sobre Literatura Infantil* (Direcção dos Serviços de Censura, 1950). A proibição prendeu-se, segundo o texto, com preocupações de legibilidade.
[13] Estes objectos para recortar e montar existiam já em periódicos para a infância como *O ABCzinho* ou *O Papagaio*.

editora (fig. 48) e, por fim, *O feiticeiro da cabana azul (lições do Império)* (1942) editado pela AGC, contém o "Jogo da Volta ao Mundo Português" cuja base é um mapa-múndi policromático magistralmente ilustrado por Manuel Lapa.



Fig. 48– Fernando Bento. A chegada dos Reis Magos. Presépio de montar. *A última história de Xerazade,* 1944

Apesar das excepções, podemos afirmar que os livros do *corpus,* no que concerne ao formato e ao *layout* do miolo, são objectos predominantemente convencionais e conservadores[14], em virtude de vários factores, entre os quais a aparente carência de projecto gráfico, limitações financeiras, e, a partir de 1950, as imposições do regime. Esse tradicionalismo – que, de resto, acompanha o teor de muitos dos textos – manifesta-se com particular intensidade nas obras do *corpus* editadas nas décadas de 20 e de 30, reflectindo-se em outros aspectos que se prendem com as ilustrações.

Um desses aspectos é a recorrente legenda, invariavelmente composta por um excerto do texto, que, colocado sob a ilustração, opera o que Roland Barthes designa por "ancoragem do sentido" (1995, p.39). A legenda evidencia, pois, a intenção de delimitar as significações da ilustração, que tendem a expandir-se, pela polissemia própria da imagem[15]. Só nas obras do *corpus* editadas a partir da década de 40 começamos a encontrar, com alguma frequência, ilustrações sem legenda, como as de *Mariazinha em África* (1947). No entanto, a legenda persiste em obras da década de 1950, como as da Colecção Varinha Mágica, da Majora (fig. 50).

[14] Opondo-se aos periódicos infantis, que aparentemente funcionaram como lugar de experimentação modernista.

[15] Identificou-se no *corpus* uma relação muito próxima entre ilustração e texto, no sentido em que esta evidencia a procupação de explicitar visualmente as acções, personagens e lugares descritos no texto. Segundo Goeser (2007) esta relação opõe-se à presente em diversas propostas modernistas, na qual a ilustração se emancipa, enquanto discurso. Um dos poucos exemplos no *corpus* desta maior autonomia da imagem é *História de um bago de Uva* (1958) escrito por Patrícia Joyce e ilustrado por José de Lemos.

A própria moldura, ortogonal e hermética, especialmente nas obras editadas durante as décadas de 20 e 30, confere um certo tom austero às ilustrações e à página[16]. Em algumas obras da colecção "Biblioteca dos Pequeninos", combinam-se, na mesma obra, ilustrações com e sem moldura, sendo que esta é por vezes interrompida, por vezes em soluções mais orgânicas de inspiração *Art Nouveau*, como em Raquel Roque Gameiro (fig. 49). A partir da década de 40, a moldura começa a escassear, permitindo uma maior leveza no *layout* e também uma maior liberdade na inserção da ilustração na página (embora no *corpus*, raras vezes se concretize essa possibilidade).

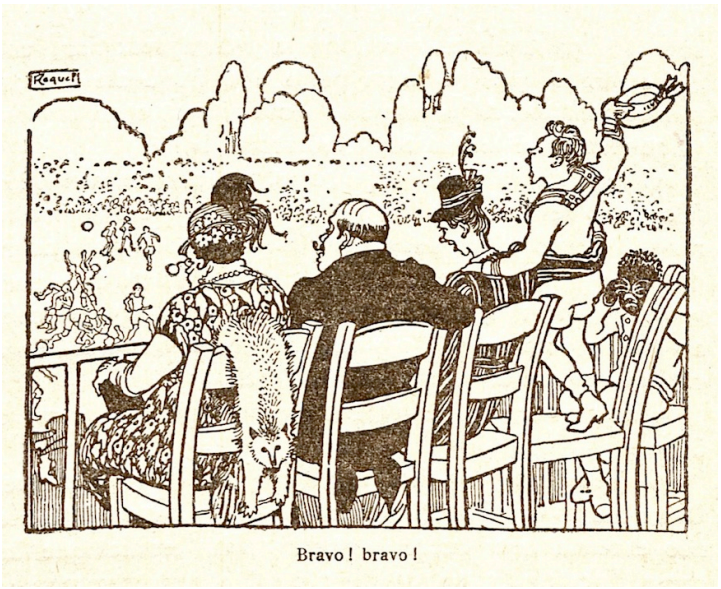


Fig. 49– Raquel Roque Gameiro. "Bravo! Bravo!". *Tagaté,* 1933, p. 27



Fig. 50– Laura Costa. "A pomba disse: — Quando o desejares, corro em teu auxílio. *A filha do mercador,* D.L. 1958, p. 26

A uniformidade e conservadorismo da página contrasta com a diversidade e força das capas ilustradas[17], geralmente policromáticas, litografadas, algumas mostrando um certo arrojo modernista, especialmente as pertencentes às obras editadas a partir dos anos 30 (figs. 51, 52 e 53). De facto, paralelamente a capas com ilustrações naturalistas e descritivas editam-se, desde cedo, capas contendo ilustrações mais sintéticas e vibrantes em termos cromáticos e formais, em coerência com o *lettering* e todo o *layout*. Algumas destas capas modernistas, designadamente as de reedições, coabitam com um miolo contendo ilustrações naturalistas, cuja monocromia reforça a percepção da diferença anacrónica.

[16] No entanto, em alguns casos, a moldura desempenha uma função essencial na ilustração, delimitando a imagem, permitindo, designadamente, planos gerais, que, evocativos do cinema, constituem propostas modernizantes.
[17] O conjunto evidencia uma consciência, por parte das editoras, da importância da capa para a valorização e promoção do livro.



Fig. 51– Raquel Roque Gameiro. Capa. *No Reino do Sol,* 1933

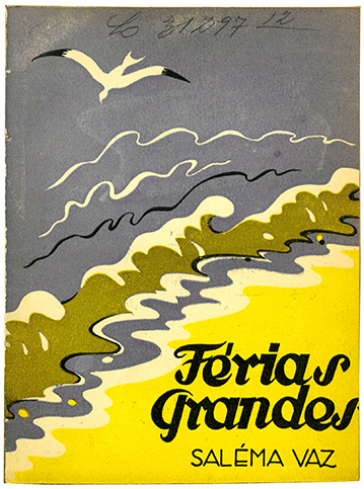


Fig. 52– Arcindo Madeira. Capa. *Férias Grandes,* 1937



Fig. 53– Guida Ottolini. Capa. *Contos da Belilinha,* 193-

De facto, ao contrário das capas, o interior é quase sempre impresso a uma cor, predominantemente a preto – cor obrigatória para impressão do texto, a partir de 1950, como descriminado em *Instruções sobre Literatura Infantil* (Direcção dos Serviços de Censura, 1950). É, pois, esta a cor dominante nas ilustrações do nosso *corpus,* dado que na sua maioria pertencem ao interior dos livros.

Relativamente às técnicas das ilustrações, verificou-se, no miolo, o predomínio do desenho linear articulado com mancha, registado a tinta da china ou a *gouache* preto sobre papel branco (figs. 37, 39, 40, 41, 46, 47, 49 e 50). Pontualmente, é adicionada uma cor plana a estas ilustrações monocromáticas (fig. 43), encontrando-se ainda no *corpus* escassas ilustrações bicromáticas a *gouache*. As ilustrações policromáticas, originalmente realizadas a aguarela, a *gouache* e, possivelmente a óleo (não conseguimos, em alguns casos, precisar) figuram principalmente nas capas (figs. 51, 52 e 53) e são menos frequentes do que as monocromáticas. Residual é a presença da técnica mista – identificada apenas nas ilustrações de Maria Keil para *Histórias de pretos e de brancos* (1960). Acrescenta-se que, em alguns casos, não foi possível identificar as técnicas utilizadas nas ilustrações.



rebenta e a mãe e a avó ficam muito contentes e dizem: «ui, a menina está mesmo gordinha!». Para a Dominguinhas, o colar é uma coisa linda que ela gosta de ver. Ao pescoço trás uma semente seca, parecida com uma fava e enfiada num cordel. A mãe acredita que aquela semente dá sorte à menina, por isso lha põe ao pescoço.

A avó gosta de passear a netinha e de ouvir dizer que ela é bonita, que está gordinha, que se parece com a mãe, etc. Às vezes, as outras lavadeiras pegam na Dominguinhas ao colo e falam-lhe de muitas coisas, como se ela percebesse: — Titi, menina, minha nora, vai casar com o meu filho, ti-ti...

A Dominguinhas ri-se, com as suas covas nas bochechas gordinhas, sem se importar com as conversas dessa gente grande e tola.

Fig. 54– Maria Keil. Maria Keil. Dominguinhas com mãe e avó. (detalhe).
Histórias de pretos e de brancos, 1960, p. 4

Os estilos ou linguagens gráficas das ilustrações são consideravelmente diversos, o que encontra justificação no elevado número dos seus autores e na também já referida dimensão do arco temporal, ao longo do qual se observam mutações.

Nas obras do *corpus* editadas nas décadas de 20 e 30, o desenho de pendor naturalista é dominante. Em alguns casos encontramos ilustrações densas, com volumes bem definidos e fundos descritivos que chegam a evocar ilustrações da imprensa anteriores à era fotográfica. É o caso de *Peregrinação de Fernão Mendes Pinto* (1933) por Jaime Martins Barata (1899-1970) e *Episódios e anedotas da história de Portugal* (1938) por Alfredo Rocha Vieira (1883-1947) (fig. t), obras de temática histórica. Também naturalistas e de inspiração oitocentista, mas mais sintéticas são as ilustrações de Alfredo Morais, que encerra as suas figuras numa linha de contorno grossa, anulando frequentemente fundos e molduras (fig. l). Essa linha de contorno, evocativa de ilustrações *Art Deco,* é particularmente expressiva nas ilustrações estilizadas de Raquel Roque Gameiro, como as de *Tagaté* (1933) (fig. 49).



Acudiram os soldados surpreendidos pelo ataque, que os apavorou, desorientando-os por tal forma que, atingidos por duas furiosas car gas dos pretos, julgaram ser muito numerosas as fôrças que os atacavam e, correndo, indisciplinados, de um lado para o outro, sem obedecerem ao comando, deixaram que os homens de Henrique Dias saltassem a segunda fortificação, ganhassem a trincheira e investissem o forte, passando à espada tôda a guarnição, da qual apenas quatro soldados se salvaram, fugindo como loucos.

Dos nossos, morreram oito na refrega e foram as balas dos companheiros que lhes tiraram a vida, em conseqüência das trevas da noite e da escura côr dos assaltantes.

Fig. 55– Rocha Vieira. *Episódios e anedotas da história de Portugal*, 1938, p. 146

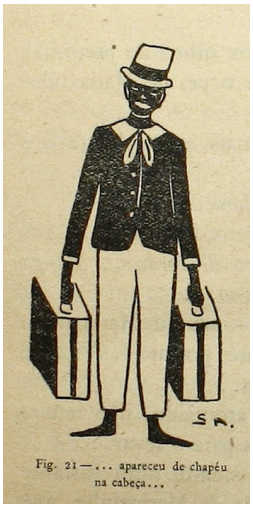
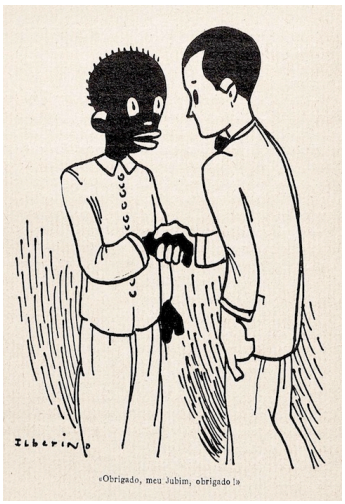


Fig. 21 — ... apareceu de chapéu na cabeça...

Fig. 56– Sarah Affonso *Mariazinha em África,* 1925, p. 122



«Obrigado, meu Jubim, obrigado!»

Fig. 57– Ilberino dos Santos. *O Pretinho de Angola,* 1930, p. 98

Neste período, encontramos, embora em menor quantidade, ilustrações modernistas ou com traços modernistas, como as de Sarah Affonso em *Mariazinha em África* (1925) (fig. 56), as de Emmerico Nunes em *El-Rei Bebé* (1928) ou ainda as de Ilberino dos Santos em *O pretinho de Angola* (1930), na senda do que vinha a ser publicado nos periódicos dedicados à infância e juventude, lugar de maior liberdade e experimentação gráfica (fig. 57).

Nas ilustrações do *corpus* publicadas na década de 40, a linguagem modernista intensifica-se. O desenho já não se centra na mimetização do real, propondo sínteses geometrizadas ou deformações mais ou menos caricaturais das figuras, para além do nivelamento de planos na representação do espaço. *O Feiticeiro da Cabana Azul* (1942) ilustrado por Manuel Lapa (fig. 58) e *Histórias e bonecos* (1947) por José de Lemos (fig. 44) são alguns exemplos.



Fig. 58– Manuel Lapa.
O Feiticeiro da Cabana Azul, 1942, p. 2

Na segunda metade da década, esboça-se a influência americana nas ilustrações caricaturais de Fernando Bento em *A última história da Xerazade* (1944) (entre outras obras), e também no trabalho de autores menos representados no *corpus,* como José Félix, autor das imagens de *As bonecas das gigantas* (1946) (fig. 59) e Júlio de Amorim, ilustrador de *O Gigante das sete cabeças* (1946) (fig. 60).



Fig. 59 – José Félix. Folha de rosto (detalhe).
As bonecas das gigantas, 1946



Fig. 60– Júlio de Amorim. Capa.
O Gigante das sete cabeças, 1946

As obras do *corpus* editadas na década de 50 confirmam de modo expressivo essa mesma influência americana (que já há algum tempo se fazia sentir nos periódicos infantis, designadamente através da importação de histórias, como já abordado). De facto, as ilustrações de autores com grande representatividade nesta década, como o prolífico Gabriel Ferrão (fig. 61) e Eugénio Silva (fig. 62), estão carregadas de referências a estúdios de animação, entre os quais o de Walt Disney. Com efeito, para além de caricatural, o desenho é inequívoco e hermético, com grossas linhas de contorno.



Fig. 61- Gabriel Ferrão. "Um rapazito de cerca de 12 anos, negro como as noites escuras...". *Branquinho e Zé Carvão viajam pelo sertão*, D.L. 1955, p. 8

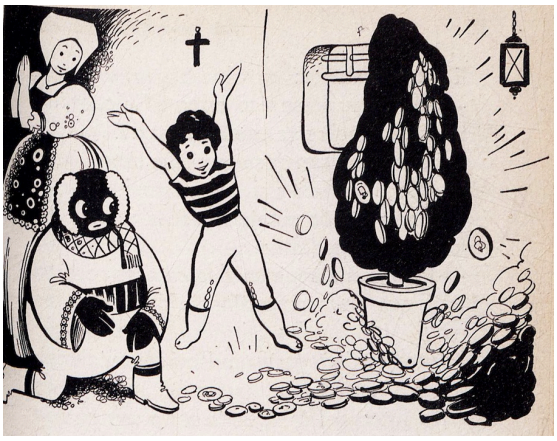


Fig. 62 – Eugénio Silva. Tito é recompensado. *As moedas mágicas*, 1956, p. 31

O naturalismo, já estilizado, persiste nas ilustrações de Laura Costa, autora omnipresente nesta década de 50. Acrescenta-se que as suas figuras femininas – – elegantes e depuradas – não se afastam muito das representações de *Branca de Neve* (1937) ou de *Cinderela* (1950) dos filmes de Walt Disney (fig. 63). Encontram-se ilustrações de um naturalismo estilizado em outros autores de presença mais reduzida, como Irene Mariares (fig. 64), de registo claro e gentil, ou Carlos Carneiro, de traço espontâneo e caligráfico (fig. 65).



Fig. 63– Laura Costa. Capa (detalhe). *Um homem que vale por sete,* D.L. 1958.



Fig. 64 – Irene Mariares. (detalhe). *História do Feiticeiro Fogo*, D.L.1953, p. 9

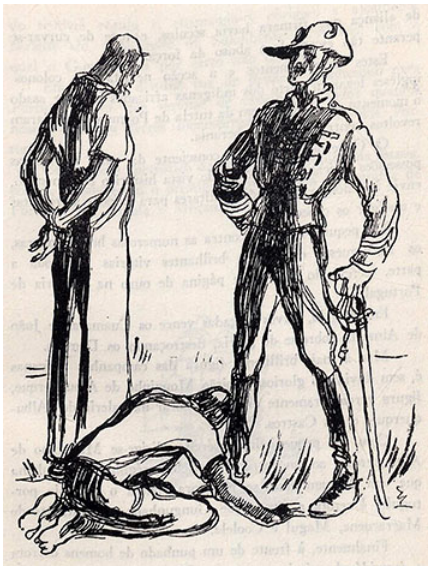


Fig. 65 – Carlos Carneiro. Gungunhana. *História Linda de Portugal*, 1957, p. 155

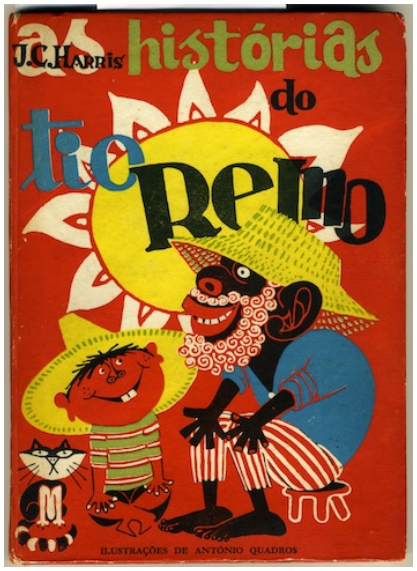


Fig. 66– António Quadros. Capa. *As histórias do tio Remo*, 1959



Fig. 67– José de Lemos. Zé Preto com Rosalina, no Outono. *História de um bago de uva*, 1958, p. 81

Salienta-se a ilustração modernista de António Quadros em *As histórias do tio Remo* (1959), cujo registo humorístico e sintético está de acordo com o que se produzia, a nível internacional, nos campos do design gráfico e da publicidade (fig. 66).

É também de assinalar a marca neo-realista no tratamento da figura humana por José de Lemos em *História de um bago de uva* (1958), assinalando os tempos que se viviam, a nível artístico e político (fig. 67).

Por fim, Maria Keil, ilustradora da única obra da década de 60 – *Histórias de pretos*

e de brancos (1960) – mostra uma linguagem modernista muito particular, na qual combina a pintura e o desenho caligráfico, compondo figuras adultas de silhueta elegante e alongada (tal como Ofélia Marques), em manchas recortadas monocromáticas, sem qualquer sugestão de volumes, ou recorrendo a texturas de pendor abstractizante (fig. 54).

Referências bibliográficas

Acto Colonial, Decreto nº 18570, de 8 de Julho, do Ministério das Colónias. Diário da República: I série, nº 156 (1930).

Ambrozi, E. (1933). *Un Balilla nell'Oltre-Giuba. Racconto per i ragazzi italiani* Milão: Vallardi.

Barthes, R. (1995). *Image, Music, Text.* Londres: Fontana Press.

Blockeel, F. (1996). Colonial and postcolonial portuguese children´s literature. *Bookbird*, 34, (4), 12-17.

Cabral, A.R. (2014). Júlio de Amorim. *Romano Torres: um arquivo histórico representativo da edição contemporânea*. Disponível em: http://fcsh.unl.pt/chc/romanotorres/?page_id=13107.

Cardoso A. (1935). Conto popular colhido entre os indígenas Manjacos da Guiné. *O Mundo Português: revista de cultura e propaganda arte e literatura coloniais*. 2 (17), 179-181.

Castro, F. (2005). *Ao Fim da Memória. Memórias (1906-1939)* (1º Vol.). Lisboa: Círculo de Leitores.

Chatelain, H. (1894). *Folk-Tales of Angola: Fifty tales with ki-mbundu text, literal english translation, introduction and notes*. Nova Iorque: The American Folk-Lore Society.

Colin, M. (2012). Des colonies à l'Empire fasciste. La conquête de l'Afrique racontée aux enfants italiens. *Strenæ*, 3 | 2012. *Enfance et colonies: fictions et représentations*. Disponível em : http://strenae.revues.org/322.

Cortez, M.T. (2013). Estrangeiros e portuguesinhos, identidades e patriotismos na literatura para crianças dos anos 30 e 40- a exemplo de Virgínia de Castro e Almeida e de Fernanda de Castro. In G. Fragoso (coord), *Literatura para a infância. Infância na Literatura* (43-55). Lisboa: Universidade Católica Editora.

Fabietti, A. (1935). *Due Ragazzi in Abissinia. Avventure di terra e di cielo.* Milão: Genio.

França, J-A. (1991). *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961.* (3ª ed.). Lisboa: Bertrand Editora.

Goeser, C. (2007). *Picturing the new Negro. Harlem Renaissance Print Culture and Modern Black Identity.* Laurence: Universtiy Press of Kansas.

Goswami, S. (2012). *Colonial India in Children's Literature*. Nova Iorque: Routledge.

Kery, P. (1986). *Art Deco Graphics*. Nova Iorque: Harry N. Abrams.

Kipling, R. (1894). *The Jungle Book.* Londres: Macmillan.

Lemos, E. (1972). *A literatura infantil em Portugal*. Lisboa: Ministério da Educação Nacional.

Martins, L.P. (2002). *Cadernos de Memórias coloniais: Identidade de "raças", de classe e de género em Maria Archer.* (Dissertação de mestrado). Universidade de Lisboa, Portugal.

Ó, Jorge Ramos do (1999). *Os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a "Política do Espírito" (1933-1949)*. Lisboa: Editorial Estampa.

Patriarca, R. (2012). *O livro infanto-juvenil em Portugal entre 1870 e 1940: uma perspectiva histórica.* (Tese de doutoramento). Universidade do Porto, Portugal.

Rocha, N. (1992). *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal* (2ª ed.) Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Sherwood, M. (1814). *The History of Little Henry and His Bearer.* Londres: Houlston and Son.

Silva, S. (2011). A Ilustração Portuguesa para a Infância no Século XX e Movimentos Artísticos: Influências Mútuas, Convergências Estéticas. Tese de Doutoramento. Universidade do Minho, Instituto da Educação, 2011

Uglow, J. (2008). *Words & Pictures. Writers, Artists and a Peculiarly British Tradition.* Londres: Faber and Faber.

4.

Identificação e caracterização das Figuras presentes no *corpus*

4. Identificação e caracterização das Figuras presentes no *corpus*

A caracterização geral do *corpus* – resultante duma descrição e breve análise crítica – conduziu à necessidade de realizar uma análise detalhada, focada nas diferentes figuras encontradas nas ilustrações.

Através desta análise, aprofunda-se o entendimento das diferentes presenças do Negro no *corpus*, permitindo, ao mesmo tempo, analisar e valorizar aspectos da representação que por vezes se diluem na composição geral da ilustração ou mesmo na página[1]. Designamos por *figura* o elemento da ilustração que representa um ser humano negro, mesmo que indirecta ou parcialmente[2], cuja ligação ao texto e/ou aparência sugerem determinada actividade profissional, papel e estatuto social[3].
O termo *figura*, por nós adoptado pela dupla ligação ao texto e à imagem, é próximo do termo literário "personagem-tipo". Esta nomenclatura foi preterida, por um lado, pelo facto de nem todas as figuras corresponderem a personagens, e, por outro, pela carga pejorativa da expressão "tipo" no contexto colonial em questão. Com efeito, as ditas figuras relacionam-se com o texto de três modos distintos:
– Algumas referem-se a personagens, agentes muito relevantes na narrativa e, portanto, são descritas no texto com alguma profundidade (Miguel, s.d.);
– Noutros casos (os mais frequentes), coincidem com o sentido do termo literário "figura", uma vez que são sumariamente descritos no texto de modo a expressar os seus "traços gerais" e a sua "posição estrutural" (Silva, s.d. a) – representando frequentemente um grupo ou uma classe social, podem também designar-se por *personagens-tipo*;
– Outras estão ausentes no texto, mas participam na ilustração de modo a conferir determinada atmosfera à acção ou ao local. Tais figuras correspondem pois, ao termo *figurante*, provindo do contexto performativo e também literário (Silva, s.d. b). Nesse caso, foram identificadas a partir de atributos encontrados noutras obras do *corpus* ou ainda em obras literárias ou pictóricas exteriores ao mesmo.

---

[1] A análise das Figuras tece-se numa relação próxima com o autor da ilustração e com o texto, excluindo outros aspectos relevantes da ilustração, nomeadamente a composição geral e o fundo, para além da relação da imagem com o *layout* da página e outros elementos do design gráfico do livro (análise presente no anexo B).
[2] Encontrámos no *corpus* figuras que se referem a criaturas mitológicas – monstruosas e/ou híbridas.
[3] Sublinha-se que essas figuras reflectem a realidade e os valores morais da época, assim como o regime colonialista vigente no arco temporal em questão (1926-1961), pelos que os seus nomes reportam a esse mesmo contexto. É o caso da palavra «indígena» (correspondendo a um termo jurídico presente no discurso político do Estado Novo, mas também no contexto literário) por esta razão anotada entre aspas francesas, tal como são anotadas expressões da época empregues para caracterizar as figuras, como «civilizado», «selvagem» ou «exótico» (opção metodológica mencionada na p. xliii).

Algumas figuras são híbridas, o que as complexifica (e humaniza). Nestes casos optou-se por classificar na figura que pareceu ser a dominante.

Neste capítulo pretende-se identificar e quantificar as figuras presentes nas ilustrações (pese embora a importância do texto nesta questão); escrutinar o modo como estão representadas (privilegiando questões como a indumentária e o tratamento do rosto e do corpo)[4] e ainda averiguar rupturas e continuidades no modo de representar certas figuras.

Identificaram-se 55 figuras, repartidas pelos dois géneros, masculino e feminino, e abrangendo todos os grupos etários mais representativos. Agruparam-se em 14 temas diferentes (subcapítulos), opção que julgamos facilitar o acesso ao trabalho de interpretação realizado neste capítulo.

[4] Em alguns casos (raros) foi necessário fazer-se menção a figuras situadas junto à figura que se pretendia descrever, por trazer elementos relevantes para a sua caracterização.

4.1 Figuras de poder africano

Este subcapítulo agrega seis figuras do poder local africano, reais e fictícias.

4.1.1 RÉGULO/REI/IMPERADOR - As três designações aplicam-se ao poder africano, autóctone, sendo inclusivamente utilizadas em contextos semelhantes, por vezes em referência à mesma pessoa, pelo que escolhemos reuni-las na mesma categoria.

Esta é a figura mais presente no nosso universo de obras. Surge em 20 títulos editados entre 1925 e 1959, num total de 25 ilustrações, de autoria de 13 ilustradores diferentes. Seis dessas obras contêm a representação da captura de Gungunhana, régulo de Gaza. Embora pertença a esta categoria, o Gungunhana é descrito num texto próprio, dada a sua importância na narrativa histórica nacionalista do período do Estado Novo, que se reflecte numa forte presença na literatura para a infância e juventude, assim como nos manuais escolares.

Esta categoria masculina reúne figuras históricas, muitas das quais relacionadas com o período de «pacificação», assim como régulos ficcionais; incluímos ainda uma figura alegórica, materializada num rei. À excepção de dois régulos ficcionais – em *No Reino do Sol* (Costa, 1933) e em *As aventuras de Kilimo* (s.a., 1949) –, todas as figuras de poder têm um nome atribuído.

Viagem à roda de África (Archer, 1937) contém uma ilustração de Irene Silva Pereira (1913-2001) e de Manuel Lapa (1914-1979), representando o imperador da Etiópia (*négus*) (fig. 68). Embora não esteja identificado no texto, apresenta grandes semelhanças com Haile Selassie I (1930-1974), então no poder (fig. 69). Sentado num trono, é protegido do sol por um súbdito e rodeado por uma multidão. Os traços do seu rosto – a longa testa, os olhos amendoados e inclinados – assim como o cabelo e barba encrespados evocam, de facto, aquele imperador. As semelhanças estendem-se (vagamente) à indumentária, parcialmente visível. A ilustração mostra apenas um longo casaco escuro sobre roupa clara, ocultando todo o corpo, e sapatos escuros.



Fig. 68- Irene Silva Pereira e Manuel Lapa. "Podem pedir-me o que quiserem...." *Viagem à roda de África,* 1937, p. 143



Fig. 69 - s.a. Haile Selassie s.d



Fig. 70 - Alfredo Morais. "... o rei é preto..." (detalhe). *A Nau Catrineta,* 1931, p. 64

Também no grupo dos personagens históricos, *A Nau Catrineta ou Titó e Tatá nos reinos da História* (Ferreira, 1931), ilustrado por Alfredo de Morais (1872- 1971), contém uma imagem representando Ngola, rei do Ndongo (Angola) e sua corte, recebendo Paulo Dias de Novais, no séc. XVI. O rei está sentado no chão, praticamente nu e descalço (fig. 70). Como atributos de poder apresenta abundantes adornos ao pescoço, nos membros e nas orelhas. Tem ainda um penacho de penas na cabeça. O seu rosto está desenhado de modo dinâmico e abreviado. É um rosto rude, ocorrendo uma hiperbolização grotesca de traços como a boca.

Musiri, um régulo de Garanganja, é representado por Albano Neves e Sousa (1921-1995) em *A grande travessia africana de Capelo e Ivens* (Azevedo, 1946), obra descritiva da expedição ao interior de África – da costa atlântica, em Angola, até à costa do Índico, em Moçambique (1884-1885) (fig. 71). O régulo – descrito no texto como "um dos régulos mais sanguinários de África" (Azevedo, 1946, p. 113) – foi ilustrado com base numa gravura (por sua vez realizada a partir de fotografia) presente em *De Angola à contracosta* (Capelo & Ivens, 1886) (fig. 72). Na ilustração, tal como na gravura que está na sua origem, Musiri apresenta-se com traje ocidental: camisa, laço ao pescoço e casaca bordada. Enverga chapéu e, sob, este, um lenço. Mas enquanto que na gravura as feições do régulo são totalmente visíveis, na ilustração de Neves e Sousa o rosto está parcialmente oculto, na penumbra, conferindo ao régulo uma certa ideia de perigosidade e mesmo terror. A própria trama, composta por um emaranhado de linhas que constituem e envolvem a figura, amplia a perigosidade de Musiri, associando-o

a uma África escura, densa e misteriosa[5].

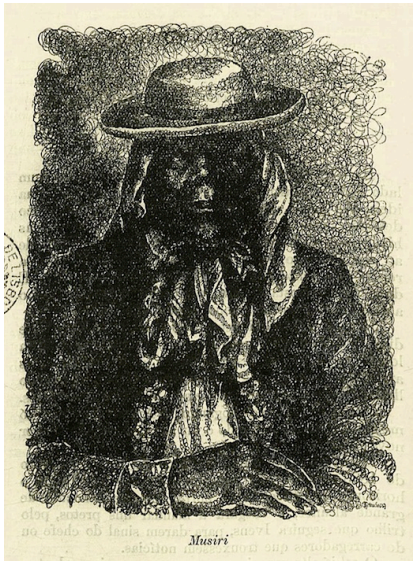


Fig. 71 - A. Neves e Sousa. "Musiri". *A grande travessia africana de Capelo e Ivens,*1946, p. 114



Fig. 72 – "Musiri, o chefe da Garangaja". Gravura. *De Angola à contra-costa,* 1886, vol. II, p. 93

O rei do Barué (Matias, 1946), "publicação recomendada pelo S.N.I. e pela M.P." (como se lê no frontispício) descreve, em tom nacionalista, as consecutivas conquistas de território aos «indígenas» em Moçambique por Manuel António de Sousa (1835-1892), conhecido como o Gouveia. Ilustrado por Júlio Gil (1924-2004), o livro contém representadas várias figuras do poder tradicional moçambicano do séc. XIX. Uma delas é Manicusse, poderoso rei dos vátuas (fig. 73), fundador do império ou estado de Gaza. É descrito na obra como "orgulhoso rei preto" (Matias, 1946, p. 21). Acompanhando o conteúdo textual, Júlio Gil representou o régulo fitando o observador, com uma expressão e postura desafiadora. É um homem corpulento. O rosto está descrito num naturalismo estilizado, algo sintético. No que concerne à indumentária, Manicusse enverga um longo pano que lhe deixa a descoberto um braço. Tem os membros ornamentados e uma coroa de penas na cabeça. É uma figura majestosa. Numa outra ilustração (fig. 74) vemos o filho do já falecido Manicusse, Musila, chefiando a revolta contra o irmão, que resultaria na sua subida ao poder. Na ilustração, vemos em primeiro plano Musila, com coroa de cera e envergando uma pele, atributos de poder. O desenho do rosto é, novamente, isento de caricatura e sintético, com a expressividade dramática

[5] A caracterização do continente africano como lugar escuro e denso é recorrente na literatura de temática colonial portuguesa e também na britânica, como é exemplo *Heart of Darkness* (1902 [1899]), de Joseph Conrad (1857-1924).

de um forte contraste da luz-sombra. Júlio Gil representou ainda um velho régulo do Barué, de nome Xipapata (fig. 75). Na ilustração, Xipapata ouve os seus conselheiros que o tentam convencer a ceder o trono a sua filha o que, sendo esta casada com o protagonista, significa uma aliança com os portugueses. A sua expressão facial mostra desagrado e relutância em ceder (confirmada na legenda). A indumentária expressa o seu estatuto: na cabeça usa uma coroa, veste um manto que aparenta ser de pele e vários adornos ao pescoço.



Fig. 73 – Júlio Gil. "...o orgulhoso rei preto..." *O rei do Barué,* 1946, p. 21



Fig. 74– Júlio Gil. "Era chefe da revolta o seu irmão Musila". *O rei do Barué,* 1931, p. 22



Fig. 75 – Júlio Gil. "Como Xipapata não parecia ainda convencido..." (detalhe). *O rei do Barué,* 1946, p. 51

Descobrimentos henriquinos (Sanceau,1959), ilustrado por Maria Helena Abreu (1924-), contém uma representação de Batimansa, régulo das terras da margem esquerda do rio Gâmbia, durante o séc. XV (fig. 76). Na ilustração, o navegador Diogo Gomes dirige-se ao régulo, descrito no texto como desconfiado. Essa indicação justifica a postura e expressão facial algo arrogante e altiva do régulo. A sua figura, jovem e de constituição elegante, foi desenhada num registo naturalista um pouco estilizado, com algumas sínteses geometrizadas no tratamento claro-escuro. A indumentária consiste numa pequena "tanga" de folhas ou palha, e alguns adornos nos membros e pescoço.
O facto do régulo não se distinguir praticamente dos seus súbditos no que respeita à indumentária, encontra alguma fundamentação na descrição escrita de um outro régulo africano, na mesma obra (Sanceau, 1959, p. 157).



Fig. 76 – Maria Helena Abreu.
"Levando-lhe biscoitos e vinho..."
Descobrimentos Henriquinos, 1959, p. 183

São várias as obras que contêm representados régulos ficcionais.

Encontrámos duas ilustrações de Alfredo Morais representando um "sultão", também designado no texto como "rei", no conto *O candil do sultão de Gnauá* em *Caladinhos! Ora escutem!* (Campos, 1931). Em ambas as imagens encontra-se sentado (figs. 77 e 78). A sua cabeça e rosto apresentam-se deformados, salientando-se a cabeça pontiaguda, e, no rosto, uma arcada supraciliar proeminente fazendo uma sombra algo sinistra sobre os olhos, testa muito inclinada, e ainda nariz e boca volumosos. Embora se trate de um sultão, a sua indumentária não tem qualquer referência oriental ou islâmica (o que não seria, forçosamente, fantasioso, uma vez que a Guiné contava, na época, com diversos régulos islamizados). Apresenta adornos em abundância nos membros, orelhas e cabeça, entre os quais um penacho de penas e argolas (muito presentes em diversas figuras do *corpus*). Veste uma saia de tiras (de matéria imperceptível). Encontra-se descalço e em tronco nu.

Morais sobrepôs a cor da pele ao conteúdo textual. E fez corresponder a essa cor negra o estereótipo do régulo «primitivo», ao qual não faltam adornos «exóticos», assim como a nudez. De facto, a figura evoca o Negro «selvagem», cuja nudez assinala, na óptica etnocêntrica novecentista (que se estenderia ao séc. XX) uma carência de referências culturais ocidentais (Pieterse, 1996)[6].

[6] A partir do séc. XIX, com a emergência do racismo «científico» e a corrida a África – culminando na Conferência de Berlim (1884-1885) –, a associação do africano ao «selvagem» disseminar-se-ia, assumindo, no ocidente, uma conotação marcadamente negativa, sendo caracterizado como «incivilizado». Pieterse dá-nos conta de uma gravura representando africanos, no jornal londrino *The Sunday Reading for the Young* (1877), em cuja legenda se lê: "(...) the sole trace of civilization about them is that they cook their food, and that, it may be assumed, in the cruddest manner." (Pieterse, 1996, p. 35). A propósito de representações visuais do Negro neste contexto, o autor diz o seguinte: "The icon of the nineteenth-century savage is determined by absences: the absence, or scarcity of clothing, possessions, attributes of civilization."

Raquel Roque Gameiro (1889-1970) propõe um outro régulo guineense, este bem diferente, no conto *Porque se separaram* em *No Reino do Sol* (Costa, 1933). Na imagem (fig. 79), o protagonista (Himbo-Inéné) dirige-se ao régulo da aldeia, que o quer matar. O alfange que este empunha e os adornos em abundância ajudam a construir a figura de um régulo poderoso. Enverga turbante e uma túnica. Esta indumentária não se afasta muito da realidade guineense da época, que contava com vários régulos muçulmanos (Machaqueiro, 2014). No entanto, este régulo oriental de Raquel não deixa de evocar um certo orientalismo requintado presente nas figuras negras de turbante e alfange disseminadas através da popularização dos contos das *Mil e uma Noites*, um pouco por todo o Ocidente. O corpo e rosto da figura, definidos através de uma mancha negra, contrastam com a alvura do traje. Os pés apresentam-se descalços e as mãos são grandes e um pouco deformadas, traço inexistente na representação de adultos brancos por Raquel. O rosto apresenta barba e feições delicadas e toda a figura se reveste de elegância.



Fig. 77 – Alfredo de Morais. O sultão (vista perfil). *Caladinhos! Ora escutem!,* 1931, p. 97

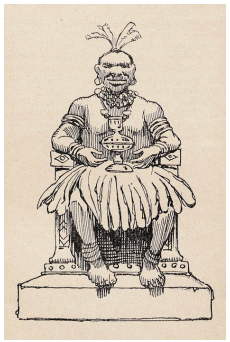


Fig. 78 – Alfredo de Morais. O sultão (vista frontal). *Caladinhos! Ora escutem!,* 1931, p. 100

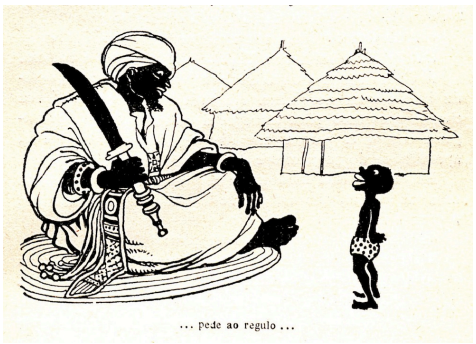


Fig. 79 – Raquel Roque Gameiro. "...pede ao régulo...". *No reino do Sol,* 1933, p. 69

Encontrámos régulos ficcionais em cinco obras de literatura colonial para a infância e juventude, escritas e ilustradas por Gabriel Ferrão (1919-1989), à excepção de *O segredo do homem leão* (1949), cujo texto é de Vick Strong.

(Pieterse, 1996, p. 35). Esta ausência – identificada, na época, com uma proximidade do africano com a natureza (Hall, 1997, p.239) e com a animalidade (Matos, 2012), ideias muito exploradas em publicações científicas e na imprensa – convinha, por comparação, à afirmação da hegemonia cultural e tecnológica de uma Europa moderna e empenhada na colonização maciça do continente africano.

Na ilustração de literatura para a infância e juventude do séc. XX em Portugal, essas representações do Negro «selvagem», despido, marcam presença, nomeadamente nas ilustrações de Alfredo de Morais (aprofundado no subcapítulo 3.1.) e em diversos periódicos infantis. Ainda sobre esta questão, sublinha-se uma passagem acerca de escravos africanos, em *Descobrimentos Henriquinos* (Sanceau,1959, p. 86): "Os outros [escravos] foram muito bem tratados. Todos tinham pena deles – coitados, que não conheciam nada do conforto da vida civilizada! Nem pão, nem vinho, nem mesmo roupa de vestir! Eram, com efeito, absolutamente ignorantes.".

Em *Os pequenos náufragos do Boa Viagem* (Ferrão, 1949a), em *Os gorilas da cidade perdida* (Ferrão,1949b) e em *O ídolo dos olhos de rubi* (Ferrão,1949c), trata-se de Zibué-Catlu, chefe de várias aldeias algures na "África Equatorial" e pai de Carapinha, um dos jovens aventureiros (figs. 80, 81 e 82). Nas três obras, o chefe encontra-se em tronco nu (com tecido em volta da cintura, visível em *Os gorilas da cidade perdida* – fig. 81), apresentando adornos na testa, nos braços e nas orelhas. O cabelo é crespo e volumoso. Ferrão desenhou o seu rosto num traço tosco. Em *Os pequenos náufragos do Boa Viagem* (na qual ocorre a primeira aparição da personagem), o chefe ostenta um nariz e boca grossos e uma expressão feroz, o que juntamente com a nudez, perfaz a imagem do «selvagem» (fig. 80).



Fig. 80 – Gabriel Ferrão. "O pai de «Carapinha»". *Os pequenos náufragos do Boa Viagem,* 1949, p. 38



Fig. 81 – Gabriel Ferrão. "Haviam conseguindo que Ziboué...". *Os gorilas da cidade perdida,* 1949, p. 8

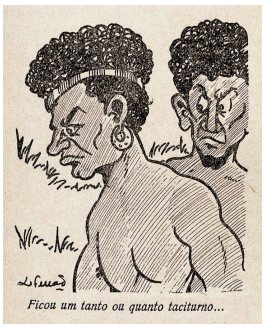


Fig. 82 – Gabriel Ferrão. "Ficou um tanto ou quanto taciturno...". *O ídolo dos olhos de rubi,* 1949, p. 17

O segredo do homem leão (1949) contém duas ilustrações representando Negósi, chefe dos Mutumbacas, "uma tribo feroz que ainda se entregava à antropofagia" (Strong, 1949, p. 33). Descrito como um "pançudo chefe", mostra-se de facto roliço, de tronco nu, envergando uma pele em volta da cintura (fig. 83). Os adornos, especialmente o osso que ostenta na cabeça, aliam-se à nudez para expressar uma ideia de «primitivismo». O rosto foi representado com uma expressão tonta, para a qual contribuem os olhos arregalados e a grossa boca, entreaberta.



Fig. 83– Gabriel Ferrão. "O Pançudo ergueu-se sobre a pele de leão..." (detalhe). *O segredo do homem leão,* 1949, p. 35



Fig. 84– Gabriel Ferrão. "Conseguiu que o chefe Basaruco..." (detalhe). *Aventuras do capitão Tormenta,* 1955, p. 19

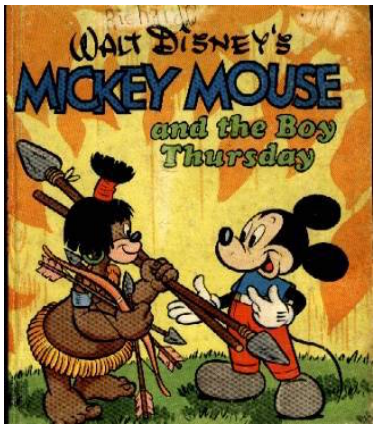


Fig. 85 – Walt Disney. Capa. *Mickey Mouse and the Boy Thursday,* 1948

Aventuras do capitão Tormenta (d.l. 1955), do mesmo ilustrador, contém uma imagem representando um chefe congolês de nome Basaruco (fig. 84). Apresenta como atributos de poder uma pele de animal e pulseiras nos dois pulsos. À semelhança de Négosi, Basaruco é roliço e o seu rosto de expressão tonta. Os olhos vítreos e muito abertos, o sorriso dos lábios claros em contraste com a pele escura, e ainda o cabelo apanhado em cima, evocam representações do Negro pela Disney que o retratavam como um ser primário, infantil e intelectualmente inferior ao branco, como é exemplo Thursday em *Mickey Mouse and the Boy Thursday* (1948) (fig. 85).

Em *As aventuras de Kilimo* (S.A., 1949) a figura do régulo surge numa ilustração, de autor não identificado (fig. 86). Trata-se de um régulo (também designado no texto como juiz) de uma povoação algures no centro de África, onde o protagonista (Kilimo) é vítima de sucessivas falcatruas. Na imagem em questão, o régulo aponta para uma mulher (dando, ingenuamente, razão à acusação desta) enquanto lança um olhar condenatório sobre Kilimo, o acusado. O "trono" no qual está sentado reforça a ideia de poder. A expressão facial é de agressividade. As suas feições estão algo caricaturadas, nomeadamente os olhos e a boca - grandes e proeminentes. A indumentária sugere um régulo arabizado e/ou islamizado[7], de turbante e vestes compridas.

[7] O islamismo era uma das principais religiões em diversos países do centro de África, nomeadamente os da então África Equatorial Francesa.



Fig. 86 - s.a. Régulo deliberando veredicto (detalhe). *As aventuras de Kilimo,* 1949, p. 8



Fig. 87– Alfredo de Morais. "... o Carvão triste, melancólico e sombrio e a Huila também de negro...". *Titó e Tatá nos jardins da fantasia,* 1928, p. 79



Fig. 88 - s.a.
O filho de Haile Selassie em uniforme militar [192-]

Ainda, encontrou-se em *Titó e Tatá nos jardins da fantasia* (Ferreira, 1928) um personagem designado de Rei Carvão – personificação desta matéria, expressa na figura de um rei negro[8] (fig. 87). No texto, o rei é auto-descrito como "negro e feio mas (...) bom e santo para a humanidade" (Ferreira, 1928, p. 80). A resposta de Alfredo Morais a estas indicações textuais foi atribuir ao rei feições «africanas» caricaturadas, rematando visualmente a associação da cor negra a fealdade. No que respeita à indumentária, o rei segura nas mãos um chapéu (encontra-se de luto) e enverga um fato de estilo «colonial» que evoca algumas fardas militares e oficiais do início do século XX, em África (tal como as de membros da realeza etíope) (fig. 88).

4.1.1.1 GUNGUNHANA (c.1850-1906) – N´Gungunhane ou Gungunhana, como ficaria conhecido em Portugal, foi o último soberano do vasto império de Gaza. O imperador foi capturado numa «heróica» operação liderada por Joaquim Mouzinho de Albuquerque (1855-1902) em 1895, no âmbito das «campanhas de pacificação», em Moçambique[9]. No

[8] A associação entre a matéria do carvão e o/a africano/a era comum até à primeira metade do séc. XX. Inclusivamente, abundavam alcunhas como "Zé Carvão", personagem de *Branquinho e Zé Carvão viajam pelo sertão* (D.L. 1955), obra do nosso *corpus.*

[9] Este «acto heróico» de Mouzinho de Albuquerque corresponde, segundo Vilhena (1999) a uma lenda, por ele promovida, nomeadamente através do relatório que escreveu e publicou (Albuquerque, 1896). Álvaro Soares de Andrea, comandante da lancha-canhoneira Capelo (omitido no relatório de Mouzinho) tem uma versão muito diferente, afirmando que quando Mouzinho chegou a Chaimite, Gungunhana já se havia rendido, na sequência de longas negociações com Andrea (o que explica a facilidade na captura do régulo, e, nomeadamente o facto de nenhum dos seus homens ter atacado o pequeno exército português). Acerca desta questão, Valentim Alexandre comenta o seguinte: "Menos fácil de compreender é a incapacidade posterior de Gungunhana para reorganizar as suas forças ou sequer para proteger a sua fuga (...). A razão mais geralmente avançada é o elevado grau de desagregação interna do reino de Gaza, nesta sua última fase, tanto pelas divergências entre as «casas» principais perante a pressão portuguesa –

rescaldo da humilhação do *Ultimatum* britânico (1890), o acontecimento foi altamente celebrado na «metrópole», e transformado em símbolo da soberania de Portugal nas suas colónias em África. De facto, o derrotado Gungunhana marcou presença na imprensa da época (geral e satírica), em publicações de cariz colonial, mas também em monumentos e ainda em objectos da cultura popular, como é exemplo a faiança de Bordallo Pinheiro (Henriques, 2009). O «herói» de Chaimite e o correspondente anti--herói foram recuperados durante o regime do Estado Novo, que empreendeu uma verdadeira canonização do capitão de cavalaria. Assim, a captura do Gungunhana voltou às publicações coloniais e estendeu-se a outros meios de comunicação/ propaganda, como as exposições oficiais[10], o cinema[11], e, no campo da infância e juventude, os manuais escolares[12] (Matos, 2012) e a literatura de teor histórico-colonial para os mais novos.

A figura deste régulo vátua surge em seis obras do nosso *corpus* (cinco de História de Portugal romanceada e uma de literatura colonial para a infância) editadas entre 1931 e 1957, num total de sete ilustrações, da autoria de cinco ilustradores diferentes. Duas dessas obras – *O Feiticeiro da Cabana Azul (lições do Império)* (Müller, 1942) e *Historiazinha de Portugal* (Müller, 1943) – têm a chancela de órgãos do Estado Novo (respectivamente, Agência Geral das Colónias e Secretariado de Propaganda Nacional), denotando a importância deste episódio para a narrativa histórica nacionalista.

As sete ilustrações representam o régulo já subjugado ao reino de Portugal. A ideia de derrota e humilhação é frequentemente inflacionada pela postura altiva e vitoriosa de Mouzinho de Albuquerque, ao régulo justaposto em seis das imagens.

Gungunhana surge, de modo geral, como uma figura robusta – o que corresponde à sua «verdadeira» constituição – e descalço, tal como surge em diversas fotografias. Há, no entanto, uma grande pluralidade no que concerne à representação do rosto, à sua postura e ainda à indumentária.

– parte delas, contrárias à resistência, terão relutado em nela colaborar – como sobretudo pela quebra de vassalagem dos povos até aí submetidos ao domínio angune." (Alexandre, 1998, pp. 186-187)

[10] O episódio foi evocado no cortejo colonial da I Exposição Colonial Portuguesa (Porto, 1934). Na sala militar da *Exposição Histórica da Ocupação* (Lisboa, 1937) deu-se destaque à captura de Gungunhana "nomeado «inimigo invencível dos portugueses», «negro fugitivo», «Leão de Gaza» e «manhoso imperador negro»." (Matos, 2012, p. 205)

[11] O filme *Chaimite* (1953), realizado por Jorge Brum do Canto, narra este episódio, segundo a óptica do Estado Novo.

[12] Patrícia Ferraz de Matos oferece vários exemplos da representação do soberano de Gaza em manuais de leitura editados nas décadas de 30 e 40 (Matos, 2012). Acrescentamos o manual *Moral e Educação Cívica* (Moreno, 1933) que contém uma ilustração representando Gungunhana sendo assistido por Mouzinho de Albuquerque. A imagem, ilustrada por Alfredo Morais, tem a legenda "Respeito e bondade para com o vencido" (fig. 488).

Em *A Nau Catrineta ou Titó e Tatá nos reinos da História* (Ferreira, 1931) Gungunhana é descrito como "o mais feroz" dos régulos, "um enorme negro, senhor duma raça inteira, e cujo nome faz cair de joelhos os outros negros" (Ferreira, 1931). O tom ameaçador na representação de Gungunhana por Alfredo de Morais transcende o conteúdo textual (fig. 89). Usando de uma extrema deformação dos traços do rosto, Morais esvazia-o de humanidade, potenciando a leitura do vilão, destituído de beleza e moral. A indumentária contém dois elementos realistas, visíveis em fotografias do régulo: a coroa de cera (figs. 90 e 94) e o pano com padrão às riscas, em torno da cintura (fig. 91). Na ilustração, Gungunhana veste ainda um casaco curto. Os pés, descalços, encontram-se amarrados, tal como as mãos, que se escondem atrás das costas. É a imagem do criminoso.



Fig. 89 - Alfredo Morais. "...um enorme negro..." (detalhe). *A Nau Catrineta,* 1931, p. 79



Fig. 90 - s.a. Gungunhana, imperador de Gaza (detalhe), 1890-1891.

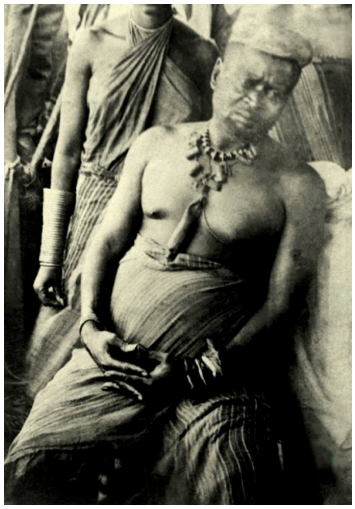


Fig. 91 - s.a. Gungunhana, já capturado, a bordo do vapor para Portugal (detalhe), 1895.

Em *Episódios e anedotas da história de Portugal* (Saboya, 1938), Alfredo Rocha Vieira (1883-1947) imprimiu uma forte humilhação à figura de Gungunhana, já não através da caricatura do seu rosto (que, tal como o corpo, é de um naturalismo que evoca a imprensa ilustrada do séc. XIX)[13], mas sim da posição do régulo (fig. 92). De mãos amarradas atrás das costas, o régulo é forçado a aninhar--se no chão, aos pés de

[13] A este registo naturalista e descritivo não será alheio o facto de Rocha Vieira ter sido aluno do prestigiado aguarelista espanhol Enrique Casanova (1850-1913), que dominava também a técnica da gravura em madeira, na qual trabalhou, no contexto da imprensa. Ainda, Casanova esteve ligado à Sociedade de Geografia de Lisboa , sendo o autor das gravuras sobre a Expedição de Henrique Dias de Carvalho ao Muatiânvua, no país do Lunda (Angola) (1884-1888), publicadas da revista *O Occidente* (1878-1915) e na obra de Dias de Carvalho *Descripção da viagem à Mussumba do Muatiânvua* (Carvalho, 1890-1894). Realizadas a partir de fotografias do tenente Sertório de Almeida Aguiar, estas gravuras revestem-se de grande pormenor, o que era comum nas ilustrações de imprensa da época.

Mouzinho. Acrescenta-se que o ilustrador foi fiel às indicações presentes no texto[14]. Gungunhana ostenta a coroa e enverga algo que se assemelha a um casaco comprido, presente numa fotografia do régulo e também num esboço do acontecimento. O livro contém ainda um pequeno retrato do régulo de Gaza (fig. 93), mostrando a mesma expressão infeliz captada numa fotografia da época (fig. 94). Provavelmente realizada com base nesta fotografia, a ilustração contém algumas semelhanças com o verdadeiro Gungunhana, nomeadamente no que concerne à camisa e a algumas feições.



Fig. 92 – A. Rocha Vieira. "A prisão do régulo Gungunhana" (detalhe). *Episódios e Anedotas da História de Portugal*, 1938, p. 171



Fig. 93 – Rocha Vieira. Gungunhana. *Episódios e Anedotas da História de Portugal*, 1938, p. 176



Fig. 94 – s.a. Retrato de Gungunhana. Fotografia.1895

Em *História Linda de Portugal* (Queirós, 1957), Gungunhana foi representado por Carlos Carneiro (1900-1971) no registo veloz que o caracteriza (fig. 95). Ao contrário do que se pode ver em fotografias na época, a figura é esguia. O régulo está descrito de forma vaga, nomeadamente no que concerne à indumentária. Podemos apenas constatar que, à excepção dos antebraços, tem o corpo coberto. Não apresenta coroa. Está praticamente de costas, a ¾, mal se avistando as suas feições. Apresenta-se cabisbaixo e de mãos amarradas, o que, juntamente com a ausência da coroa, denota a sua subjugação a Mouzinho (que o fita) e a Portugal. Carneiro representou um súbdito de Gungunhana aos pés do comandante, o que por um lado, inflaciona a ideia de subordinação, e por outro atenua o conteúdo textual que indicava que teria sido o "temível régulo" a ajoelhar-se perante Mouzinho, "num gesto de humilhante servilismo"(Queirós, 1957, pp. 156-157).

[14] "(...) Mouzinho deu-lhe ordem de prisão e mandou que um negro lhe amarrasse as mãos atrás das costas. Em seguida obrigou-o a sentar-se no chão, humilhando desta forma, ao máximo, o poderoso régulo." (Saboya, 1938, p. 176)

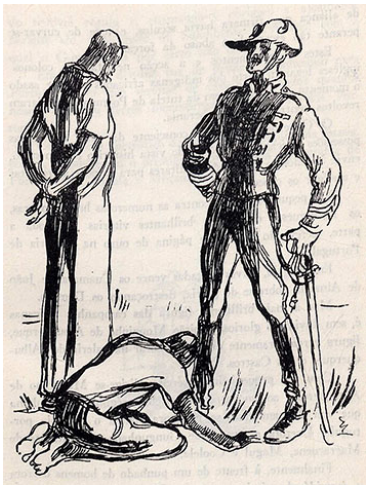


Fig. 95 – Carlos Carneiro. "…deu--lhe voz de prisão e conduziu-o para Portugal…" *História Linda de Portugal*, 1957, p. 155



Fig. 96 – Carlos Carneiro. Campanhas de África. *Caminho Florido,* 1933, p. 181

Acrescenta-se que sobre este tema, Carlos Carneiro havia já produzido uma ilustração muito semelhante, para *Caminho florido* (Cabreira & Cabral, 1933), um manual escolar publicado mais de vinte anos antes deste *História Linda de Portugal* (fig. 96). Embora mais dinâmica e apresentando nativos desnudados, a ilustração do manual mostra dois homens negros (sem coroa) e descaracterizados, um dos quais ajoelhado perante Mouzinho. Esta imagem poderá ter servido de base, ou de esquema mental – utilizando um termo do historiador de arte Ernst H. Gombrich (Gombrich, 1986) a desenvolver posteriormente – para a nossa ilustração.

Na ilustração de Manuel Lapa para *História de Portugal para meninos preguiçosos* (Leal, 1943) o episódio de Chaimite reveste-se de um tom lúdico, algo humorístico, em tudo condizente com o tom do texto de Olavo D´Eça Leal, de quem Manuel Lapa era amigo[15], e com quem colaborou em outros projectos literários.

[15] Informação prestada por Martim Lapa, filho de Manuel Lapa.



Fig. 97 – Manuel Lapa. Gungunhana (detalhe). *História de Portugal para meninos preguiçosos,* 1943, p. 249

Para o tom cómico da imagem contribuem o modo de representação da figura humana e a própria composição. Gungunhana, "o mais atrevido chefe negro" (Leal, 1943) encontra-se de mãos amarradas, sendo levado por um orgulhoso Mouzinho (fig. 97). No que concerne à indumentária, esta versão de Lapa aproxima-se consideravelmente de fotografias da época. Enverga um casaco comprido, pardo, e apresenta argolas nos seus pés descalços. As calças brancas e pretas sugerem uma carga simbólica, a da dualidade entre bem e mal[17]. O régulo apresenta-se sem coroa, praticamente imberbe (há uma subtil sugestão de penugem preta) e com uma expressão de raiva, de boca entreaberta. As feições, pouco perceptíveis, não são particularmente semelhantes às reais.

Esta não é a primeira representação de Gungunhana para a infância por Manuel Lapa. Um ano antes, no rescaldo da Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940) fora publicado, pela Agência Geral das Colónias, *O feiticeiro da cabana azul (Lições do Império)* (Müller, 1942), com uma ilustração do régulo (fig. 98).

[17] Lapa era um grande apreciador do período românico, no qual a imagem era altamente codificada. Inclusivamente, a figura de Mouzinho, comandante de cavalaria, é análoga a um dos cavaleiros do Apocalipse, do manuscrito românico conhecido como *Apocalipse do Lorvão.*



Fig. 98– Manuel Lapa. A captura de Gungunhana (detalhe). *O feiticeiro da cabana azul*, 1942, p. 85



Fig. 99 – s/a. Esboço representando a captura de Gungunhana no Chaimite, 1895

O texto descreve a captura da seguinte forma: "o orgulhoso Gungunhana, «o leão de Gaza», que fora o terror da selva, estava amarrado e sentado diante do vencedor (...)" (Müller, 1942, p. 86). Ao contrário do indicado no texto, Lapa representou Gungunhana de pé. Pode mesmo dizer-se que em alguns aspectos o ilustrador suavizou a humilhação do régulo, através do seu grafismo sintético, e da própria composição. A imagem foi baseada num esboço do séc. XIX de autor não identificado (fig. 99), e mostra-nos um plano de conjunto, que prioriza a descrição do acontecimento, secundarizando os seus principais intervenientes. Assim, «herói»[18] e «anti-herói» surgem de forma muito sintética. Gungunhana está reduzido a um vulto cabisbaixo, descrito em poucas pinceladas. Conseguimos apenas distinguir um casaco comprido e a ausência de coroa.

Historiazinha de Portugal (Müller, 1943) foi editado pelo Secretariado de Propaganda Nacional e ilustrado por Emmerico Nunes (1888-1968). À semelhança de Lapa, Nunes não retirou dignidade à figura do soberano de Gaza. De facto, Gungunhana está perante Mouzinho de mãos amarradas e ligeiramente cabisbaixo, mas de pé, e ostentando a sua coroa (fig. 100). A figura é maciça e a expressão facial é dura, carregada. As suas feições, algo caricaturadas, distanciam-se das do régulo. Em oposição, a indumentária aproxima--se da presente em fotografias. Para além da mencionada coroa, Gungunhana apresenta um casaco comprido e tem pulseiras nos pés descalços. Note-se, no entanto, que o ilustrador representou o régulo mais baixo do que Mouzinho, que o olha de modo sobranceiro.

[18] A obra inclui ainda um pequeno retrato de Mouzinho de Albuquerque, pelo mesmo ilustrador.

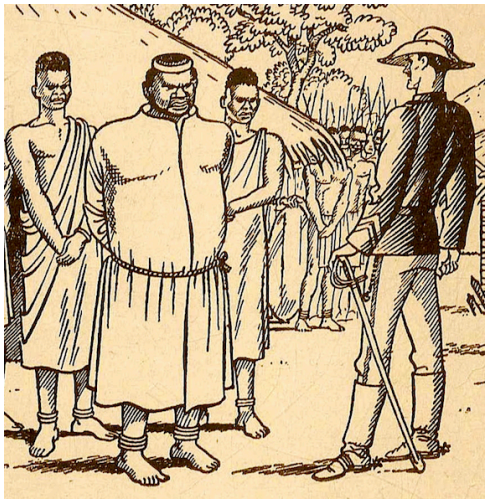


Fig. 100 – Emmerico Nunes. A captura de Gungunhana (detalhe). *Historiazinha de Portugal,* 1943, p. 151

4.1.2 RAINHA - Ao contrário do régulo/rei/imperador, a figura da rainha surge apenas em duas imagens em duas obras: *A Nau Catrineta ou Titó e Tatá nos reinos da História* (Ferreira, 1931), com ilustrações de Alfredo Morais (fig. 101) e *Episódios e anedotas de Portugal* (Saboya, 1938), ilustrada por Rocha Vieira (fig. 102).

Em *A Nau Catrineta,* a rainha é uma alegoria de Angola, descrita no texto como uma "grande mulher, negra (...) mas linda no seu castanho escuro (...)" (Ferreira, 1931, p. 67). Esta figura, que inclusivamente se apresenta com uma espécie de barrete em vez de coroa, acusa uma certa relutância por parte de Morais em atribuir beleza e sumptuosidade à rainha. Há, no entanto, uma certa dignidade na figura: os seus traços estão representados de modo naturalista, quase sem deformação (à excepção da arcada supraciliar, bem marcada); tem um porte altivo, elegante e está consideravelmente adornada. O vestido é cintado, com decote em V, de modelo ocidental. Ainda, o ilustrador concedeu à monarca sapatos, esse traço de «civilitude» quase ausente nas suas representações de africanos.



Fig. 101 – Alfredo de Morais. "... e à frente uma grande mulher...". *A Nau Catrineta,* 1931, p. 68

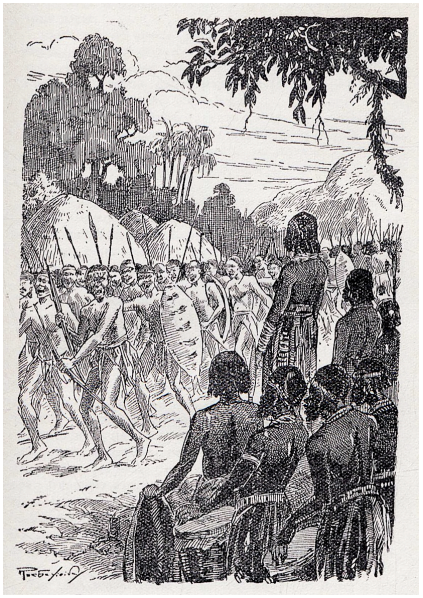


Fig. 102 – A. Rocha Vieira. "A rainha Ginga dirigindo um combate de negros". *Episódios e anedotas de Portugal,* 1938, p. 127

Em *Episódios e anedotas de Portugal* trata-se da rainha Ginga, ou Nzinga Mbande (c. 1582- 1663), monarca do reino de Matamba, em Angola (fig. 102), personagem do séc. XVII que colaborou diversas vezes com os portugueses que tentavam ocupar território angolano. Mulher astuta e combativa, é descrita no texto como dotada "de invulgar inteligência" e de uma "excepcional ferocidade" (Saboya, 1938, p. 124). Assim, Rocha Vieira representou-a comandando o seu exército. Se por um lado, a ilustração atribui poder à rainha, no sentido em que a mostra dirigindo um largo número de homens (enfatizado pela colocação da sua cabeça no ponto mais alto, relativamente às restantes figuras humanas), por outro é algo parca na ideia de solenidade ou de majestade[19]. Para além de se diluir um pouco na composição, a figura foi representada a ¾, de costas, mal se avistando as suas feições. Como atributos distintivos, tem abundantes pulseiras nos braços e colares ao pescoço, e outros adornos pendendo da cintura. O seu penteado é semelhante ao de outras figuras que a rodeiam. Não ostenta coroa, ao contrário do observado em representações da rainha em desenhos e gravuras do frei capuchinho Giovanni Antonio Cavazzi de Montecuccolo, contemporâneo de Nzinga, tendo, inclusivamente residido na sua corte. (figs. 103 e 104).

[19] Esta escolha do ilustrador poderá encontrar justificação no potencial subversivo de uma mulher tão poderosa. Com efeito, a rainha Ginga era a antítese da mulher portuguesa, subordinada ao homem, remetida para a esfera do lar e para a invisibilidade.



Fig. 103 – Frei Giovanni Cavazzi. A Rainha Ginga com seu séquito de guardas e músicos (detalhe). Desenho, [1654-1663]



Fig. 104 – Frei Giovanni Cavazzi. A Rainha Ginga (detalhe). Desenho,[1654-1663]

4.1.3 REI MAGO - É um dos casos mais populares de representação positiva do Negro na cultura ocidental. A Bíblia pouco diz acerca destes personagens, referindo apenas a visita de Magos (sábios) que, seguindo uma estrela, teriam encontrado o Deus Menino, oferecendo-Lhe ouro, incenso e mirra (Mateus, 2: 1-12). Durante a Idade Média, os magos converteram-se em três reis, representantes das três partes do mundo até então conhecidas: Europa, Ásia e África. Mas só a partir do séc. XV a presença do rei mago negro se tornou habitual na iconografia cristã (Réau, 2008; Pastoureau, 2014).

No nosso *corpus*, a figura do rei mago negro surge numa ilustração de Alfredo Morais em *O sapatinho do Natal* (Ferreira, 1934) e em duas ilustrações de Fernando Bento (1910-1996) em *A última história da Xerazade* (Müller, 1944).



Fig. 105– Alfredo de Morais. "Ofereceram-lhe o ouro, símbolo da riqueza...". *O sapatinho do Natal,* 1934, p. 20

Em *O sapatinho do Natal* (fig. 105) trata-se de "Belchior, rei da Etiópia, olhar terno de criança, sorriso franco e alegre fazendo ressaltar a alvura dos dentes na escuridão da face de pele cor de ébano"[20] (Ferreira, 1934, p. 18).

A figura foi desenhada numa linguagem naturalista. O rosto, com barba e de pele escura, evoca representações de homens oriundos do norte de África. Morais optou por atribuir a Belchior uma expressão séria, de adoração. Nas mãos (curiosamente, brancas) segura a oferenda a Jesus. A indumentária sugere um estatuto elevado: tem um longo manto, de tecido lavrado, sobre uma veste de mangas largas. A cabeça está protegida por um barrete com turbante cujas pontas lhe caem sobre o pescoço.

A última história da Xerazade é uma adaptação do compêndio de contos orientais *As mil e uma noites* por Adolfo Simões Müller, na qual a derradeira história que a esposa do sultão conta é a do nascimento de Jesus Cristo.

A primeira ilustração encontra-se no miolo do livro e mostra os três reis magos seguindo a estrela que os leva em direcção a Jesus (fig. 106). Deslocam-se a camelo e vestem pesados casacos que os protegem do frio. Em primeiro plano encontra-se Baltazar (nesta obra é este o nome do rei negro), de rosto e mãos negras, exibindo a oferenda que leva ao Menino. A sua expressão facial e postura corporal denotam humildade. Um turbante cobre-lhe a cabeça, em contraste com os restantes magos,

[20] Note-se o estereótipo do negro africano infantil e de sorriso branco.

ambos de coroa (diferença inexistente em *O sapatinho do Natal*). Orientalizado, Baltazar concentra algum exotismo.[21]



Fig. 106 – Fernando Bento. A viagem dos Reis Magos. *A última história de Xerazade,* 1944, p. 42

Na segunda ilustração, que integra um presépio de montar (figs. 107 e 108), é grande o esplendor da figura de Baltazar: apresentando-se isolado e montado num elefante, é o homem que se situa mais acima na composição, destacando-se dos restantes magos. Esta sumptuosidade decorre ainda da texturização e da policromia da indumentária. Com efeito, há uma grande vibração de cores entre o casaco e manto (ambos de tecido lavrado) e o turbante de Baltazar (aqui adornado com um penacho). A exuberância estende-se ao próprio elefante. Tal como os restantes reis magos, Baltazar faz-se acompanhar por um escravo negro de indumentária oriental, que se desloca a pé.

[21] A «orientalização» do rei mago Baltazar - tradição em parte fundamentada pela sua origem "mourisca", assinalada por Beda (ca. 673-735) é evidenciada nesta obra. Esta indumentária (em diversas obras de pintura, complementada por uma argola na orelha) surge a partir do séc. XV, e volta a ganhar força com o Orientalismo que influenciaria artistas como Rubens, já no séc. XVII (Réau, 2008).



Fig. 107– Fernando Bento. A chegada dos Reis Magos. Presépio de montar. *A última história de Xerazade,* 1944

Nesta ilustração, o desenho da figura humana é mais sintético do que o da ilustração do miolo, ocorrendo aqui um tratamento facetado para sugerir os volumes do rosto (fig. 108). Note-se a acentuada diferença entre a linguagem que Bento emprega nas figuras do carrasco e do guarda (fórmula caricatural para o desenho do rosto e corpo) e a que utiliza nestas ilustrações do presépio, que pelo teor sagrado do tema, escapam à desumanização do Negro, habitual em Bento.



Fig. 108– Fernando Bento. A chegada dos Reis Magos. Presépio de montar (detalhe). *A última história de Xerazade,* 1944

4.1.4 EMIR- Esta figura do poder surge apenas numa imagem de uma obra do *corpus* ilustrada por Eugénio Silva (1937-), *Pinóquio em Marrocos* [Rosado, 1954-1957], o que encontra algum fundamento no contexto da colonização portuguesa em África e das narrativas que gerou, nas quais a figura do régulo é a mais comum.

Assim, *Pinóquio em Marrocos* (Rosado, 1954-1957) contém a representação de um emir, Abder-Medjid, pai de Sara, desventurada protagonista de uma lenda (fig. 109). A indumentária desta figura é sumptuosa, indiciando o seu poder e estatuto. Enverga um chapéu semelhante ao fez, mas ornamentado, contendo uma pena. Sobre a túnica e casaco (também ele ornamentado e evocando uma espécie de manto) apresenta um colar, e na orelha, um brinco. Aparenta ser alto, encorpado, e as suas mãos são grandes, uma das quais com anel. O rosto da figura, desenhado de perfil no registo caricatural estilizado de Eugénio Silva, mostra uma arcada supraciliar proeminente e os maxilares projectados para a frente, com lábios espessos.



Fig. 109– Eugénio Silva. O emir no seu palácio (detalhe). *Pinóquio em Marrocos,* 1954-57, p. 33

4.1.5 PRÍNCIPE- As duas edições de *Mariazinha em África*, de Fernanda de Castro, que integram o nosso *corpus* – a de 1925, ilustrada por Sarah Affonso (1899-1983) e a de 1947, ilustrada por Ofélia Marques (1902-1952) – contêm, cada uma, uma representação de Mamadú, o príncipe herdeiro do régulo de Buba. Encantado com Mariazinha, o príncipe pede-a em casamento, apresentando-se com o seu longo séquito

e inúmeras oferendas. Mamadú pertence à etnia Fula "(...) amigos dos brancos e, por isso, talvez, muito simpáticos." e é descrito como "(...) alto, esbelto, tinha as feições correctas[22], a pele bastante clara e estava ricamente vestido." (Castro, 1947, p. 138).

Na ilustração da edição de 1947 (fig. 110), Ofélia fixou o momento em que o príncipe Mamadú e seu séquito assomam à porta de Mariazinha. Contrariando as indicações textuais, a ilustradora representou Mamadú com pele bastante escura. A sumptuosidade da indumentária indicada no texto é, de certo modo, contornada, constando, no entanto, alguns elementos sugestivos de riqueza e poder, como o ceptro e uma densa ornamentação. A representação do rosto é algo vaga, despersonalizando o príncipe, praticamente reduzido ao estereótipo do Negro «selvagem», no qual sobressaem os lábios grossos e a sua nudez (contrastante com a alva figura de Mariazinha, primorosamente vestida).

Muito diferente é a ilustração de Sarah Affonso, bastante anterior (fig. 111). Na sua ilustração, o príncipe foge, curvado e levando consigo as oferendas, escorraçado que fora pelo pai de Mariazinha, entretanto informado dos propósitos do negro príncipe. Affonso propõe uma figura algo vaga, andrógina, expressa na linguagem modernista abstractizante empregue nesta obra. Esta linguagem mostra afinidades com o léxico modernista de Mily Possoz (1888-1968)[23], e também com a arte africana – que havia já informado a obra de artistas radicados em Paris, onde também Sarah Affonso estivera[24]. Nas feições do rosto, de perfil, vê-se o recorte do olho, a forma do nariz e uma grossa boca. Embora o registo de Affonso seja algo alheio à tradicional caricatura do Negro, não podemos deixar de notar esta hiperbolização grotesca dos lábios. A cabeça mostra um cabelo liso e desordenado. A indumentária é também distinta da versão de Ofélia. Mamadú encontra-se calçado e um curto tecido envolve-lhe o corpo, deixando as pernas e os braços a descoberto. Apresenta argola na orelha e colar ao pescoço.

[22] A expressão "feições correctas" refere-se às feições comuns nos caucasianos. A sua utilização, comum na época, é demonstrativa da associação do Branco (e ideal clássico) ao Belo, e por conseguinte, do Negro ao Feio.

[23] Damos como exemplo *Viagens aventurosas de Felício e Felizarda ao Pólo Norte* (Osório, 1922), obra para a infância ilustrada por Possoz.

[24] Só mais tarde, em 1929, estaria patente em Lisboa a Exposição de Arte Decorativa Indígena, pela Sociedade de Geografia de Lisboa, à qual se seguiriam outras mostras e exposições de arte africana, no âmbito da Primeira Exposição Colonial Portuguesa (Porto, 1934) organizada pelo SPN, ou a exposição de estatuetas nalus e bijagós, na Galeria UP, em 1936 (França, 1991).

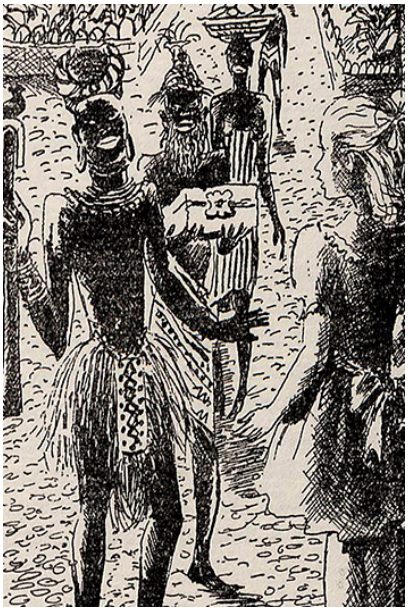


Fig. 110– Ofélia Marques. O príncipe Mamadu e sua comitiva (detalhe). *Mariazinha em África,* 1947, p.157

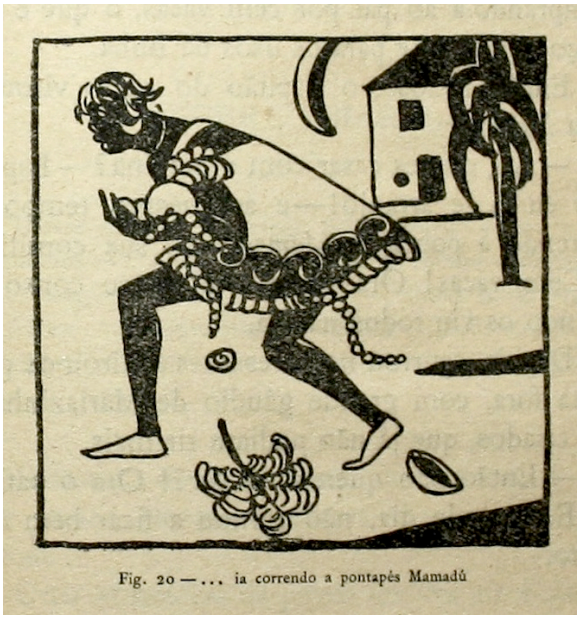


Fig. 111– Sarah Affonso. "... ia correndo a pontapés Mamadú". *Mariazinha em África,* 1925, p. 113

4.1.6 PRINCESA - Esta figura é exclusiva do livro *A Nau Catrineta ou Titó e Tatá nos reinos da História* (Ferreira, 1931), ilustrado por Alfredo de Morais. A imagem em apreço mostra, em segundo plano, quatro mulheres (uma delas quase totalmente oculta pela Rainha Angola) (fig. 101). São designadas no texto como as princesas Nha Cabinda, Nha Luanda, Nha Benguela e Nha Mossamedes – alegorias dos distritos da colónia de Angola.

Tratando-se de princesas e não constando do texto qualquer caracterização física, Morais representou-as com adornos em abundância e vestindo longos panos brancos enrolados em torno do corpo, como atributo de poder ou de um estatuto especial. No entanto, representou-as descalças, não fossem elas símbolos de lugares africanos, logo «incivilizados», segundo a óptica etnocêntrica da época. Essa ideia é reforçada pela aguda rudeza dos rostos, desenhados por Morais num registo caricatural desumanizante. Os seus traços chegam a evocar macacos: os lábios são muito grossos e contrastantes com a cor da pele; as orelhas são grandes e salientes e a arcada supraciliar é proeminente, fazendo sombra sobre os olhos.

Sumariando, este grupo é o que concentra mais figuras com nome atribuído, o que encontra justificação no facto de pertencer à elite local. Na sua esmagadora maioria são figuras masculinas. Embora predomine uma certa solenidade associada a estas figuras,

observou-se uma considerável variedade no modo de desenhar a figura humana e também de caracterizar a indumentária, fenómeno decorrente da diversidade de textos e contextos nos quais surge a figura de poder, e também de ilustradores envolvidos (13). Alguns surgem muito despidos, próximos do comum «indígena», outros surgem ocidentalizados, outros ainda orientalizados ou de aspecto muçulmano. Algumas figuras históricas apresentam atributos de figuras de poder característicos de determinadas regiões, evidenciando alguma pesquisa e atenção por parte do ilustrador. É o caso da coroa de cera da região de Gaza usada por Gungunhana e pelos seus antecessores, como o seu tio Musila ou o tio-avô Xipapata. Vimos também que algumas destas figuras históricas foram ilustradas a partir de iconografia existente (gravuras ou fotografias) apresentando elementos "reais" no que concerne a indumentária e às feições do rosto, como Musiri ou o *Négus* da Etiópia.

Gungunhana é, no *corpus,* objecto de um leque de representações que vão do régulo temível ("o Leão de Gaza"), ao simples homem humilhado e vulnerável.
Mas em todas elas, Gungunhana figura como alegoria histórica da soberania de Portugal nas suas colónias em África. No entanto, verificou-se que, no caso das obras editadas pelo regime, a humilhação do régulo foi atenuada (não se recorrendo, na imagem, ao ajoelhar ou sentar no chão), o que se enquadra na retórica missionária e fraternalista do regime.

Ainda relativamente a Gungunhana, verificou-se alguma variação na indumentária e uma considerável diversidade no desenho do rosto. Como já mencionado, essa diversidade ocorre em todo o grupo de figuras. Com efeito, a representação do rosto oscila entre o tratamento naturalista mais ou menos estilizado por ilustradores como Rocha Vieira, Júlio Gil, Manuel Lapa ou Maria Helena Abreu e as versões caricaturais do régulo, do Gungunhana e das princesas por Gabriel Ferrão e Alfredo de Morais. Ainda acerca da questão do rosto, regista-se que o rei mago é o único entre estas figuras do poder autóctone que se apresenta isento de caricatura, o que nos parece interessante, especialmente quando o ilustrador é precisamente Alfredo de Morais, autor fértil na desumanização do rosto do Negro.

4.2 A Guerra

Neste subcapítulo incluem-se quatro figuras guerreiras masculinas.

4.2.1 GUERREIRO - A figura do guerreiro «indígena» marca uma forte presença no nosso *corpus*, nomeadamente nos livros de temática colonial e histórica, surgindo em 11 obras editadas entre 1931 e 1959, num total de 28 ilustrações, realizadas por oito autores diferentes.

O guerreiro é uma figura anónima, que surge quase sempre integrada num grupo. É caracterizado como um «selvagem», desnudado e empunhando armas arcaicas, como a azagaia (arma tradicional dos guerreiros da África austral). Trata-se de um estereótipo que integra a retórica da «missão civilizadora» justificativa do colonialismo em África, uma vez que muitos guerreiros africanos manejavam já armas de fogo (Pieterse, 1996)[1], no séc. XIX. A título de exemplo, na captura de Gungunhana, o relatório de Mouzinho de Albuquerque menciona a presença no Chaimite de várias armas de Gungunhana e de "pretos com espingardas" (Albuquerque, 1896, p.17). No entanto, são omitidas nas imagens e, frequentemente, na literatura para os mais novos.

A maioria destes guerreiros representam o inimigo dos protagonistas, ou seja, o inimigo dos portugueses.

Uma das ilustrações de Alfredo Morais em *A Nau Catrineta ou Titó e Tatá nos reinos da História* (Ferreira, 1931) descreve o ataque de que foi vítima o capitão português Cadamosto e sua armada, no séc. XV, numa ilha guineense (fig. 112). Os autores do ataque (com setas envenenadas) foram homens papéis, um dos povos nativos que ofereceram resistência à colonização pelos portugueses. Surgindo da vegetação, em segundo plano, estes homens estão sumariamente descritos, pelo que mal se distinguem feições. Encontram-se descalços e de tronco nu, com um pano em volta da cintura e um penacho na cabeça, lançando setas com seus arcos.

[1] Este tipo de caracterização do guerreiro africano estende-se a outras potências coloniais. A este propósito, Pieterse (1996, p. 81) comenta: "European images of african warriors reflect the dominant rural and pastoral image of Africa. European depictions usually show martial types whose technological equipment is unimpressive."



Fig. 112 - Alfredo Morais. "zás! zás! zás!... chovem de toda a parte as setas..." (detalhe). *A Nau Catrineta,* 1931, p. 54

Num capítulo de *Episódios e anedotas de Portugal* (Saboya, 1938), ilustrado por Rocha Vieira, Manuel Sepúlveda, capitão português do séc. XVI, vê a sua família morrer às mãos de uns "cafres bem armados" que os despojam de armas e mantimentos na sequência de um naufrágio. Na ausência de indicações textuais, Rocha Vieira representou-os descalços e envergando uma espécie de tanga de palha em torno da cintura (fig. 113). Alguns apresentam colares ao pescoço e chocalhos nas canelas. Apesar da linguagem geral ser naturalista, os rostos destes homens estão desenhados num registo caricatural (em contraste com os dos portugueses).



Fig. 113 – Rocha Vieira. Ataque a Manuel Sepúlveda (detalhe). *Episódios e anedotas de Portugal,* 1938, p. 81

O numeroso exército da rainha angolana Ginga (umas vezes aliada e outras inimiga de Portugal) está representado numa outra ilustração do mesmo livro (fig. 114). Fitando a sua líder, os guerreiros avançam para o combate, lançando gritos. De lança, arco e escudo, apresentam-se de tronco nu, descalços, apresentando em torno da cintura uma saia ou tanga. Como adorno, apresentam uma fita envolvendo a zona da testa. Em relação ao desenho do rosto, trata-se de uma abordagem naturalista, à excepção de um dos rostos, que se apresenta grotescamente deformado.

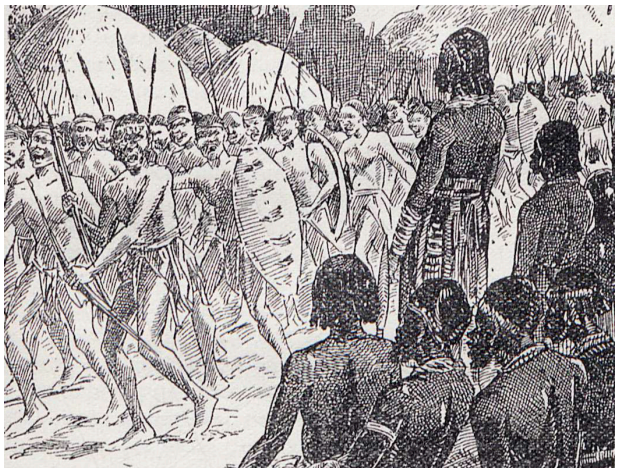


Fig. 114– A. Rocha Vieira. "A rainha Ginga dirigindo um combate de negros" (detalhe). *Episódios e anedotas de Portugal,* 1938, p. 127

Uma terceira ilustração deste livro mostra guerreiros no contexto do episódio da captura do imperador de Gaza, no Chaimite – "vátuas que faziam um alarido atroador" (Saboya, 1938, p. 176). Fazem parte do fundo da imagem, estando sumariamente descritos (fig. 115). Distinguem-se apenas vultos que içam suas lanças em sinal de euforia pela captura do "Leão de Gaza" (por se libertarem daquele que é descrito no texto como um sanguinário tirano). Na imagem foram omitidos os vátuas que no texto se encontravam "bem armados com espingardas e munições inglesas." (p. 175).

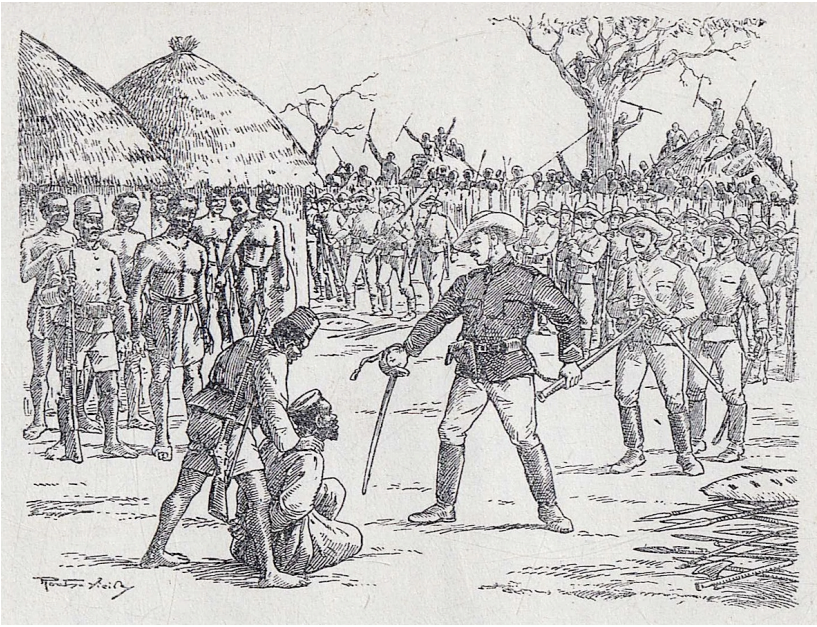


Fig. 115– A. Rocha Vieira. "A prisão do régulo Gungunhana". *Episódios e Anedotas da História de Portugal*, 1938, p. 171

Em *Volta ao mundo num cartucho* (Ló, 1940), ilustrado por Rodrigues Alves (1910-1967), o guerreiro é uma figura que reforça o exotismo do local da acção, conferindo- lhe ainda alguma perigosidade (fig. 116). Entre a multidão de nativos que assiste ao "batuque" (p. 66) dos três pequenos protagonistas brancos, distinguem-se, de costas, a três quartos, dois guerreiros empunhando lança e com penas na cabeça (atributo de guerreiro «indígena» no nosso *corpus*). O cabelo é encaracolado. Apresentam ainda colares de contas como adornos.



Fig. 116– Rodrigues Alves. "Dançaram então, uma mistura de fandango e sapateado" (detalhe). *Volta ao mundo num cartucho,* 1940, p. 67

O Feiticeiro da cabana azul (Lições do Império) (Müller, 1942) é outra obra de literatura colonial com representação de guerreiros. Ao contrário da obra anterior, inteiramente ficcional, este livro, ilustrado por Manuel Lapa, inclui alguns episódios históricos, entre os quais o combate de Coolela (1895), travado em Moçambique, no âmbito das campanhas de conquista e "pacificação". A ilustração em causa (fig. 117) é uma interpretação dum desenho que circulou na imprensa do séc. XIX, da autoria de J. F. Cristino, (fig. 118), por sua vez, baseado num croqui de Rufino J. de Almeida Santos, sargento nas ditas campanhas militares.

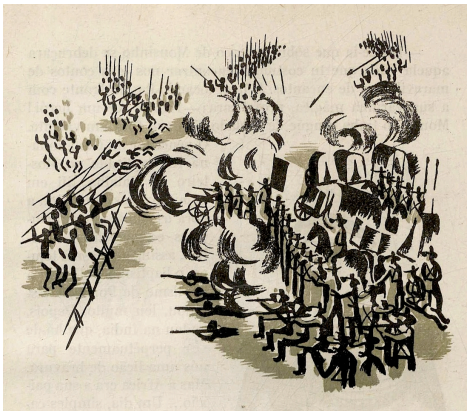


Fig. 117– Manuel Lapa. Batalha de Coolela. *O Feiticeiro da Cabana Azul,* 1942, p. 83

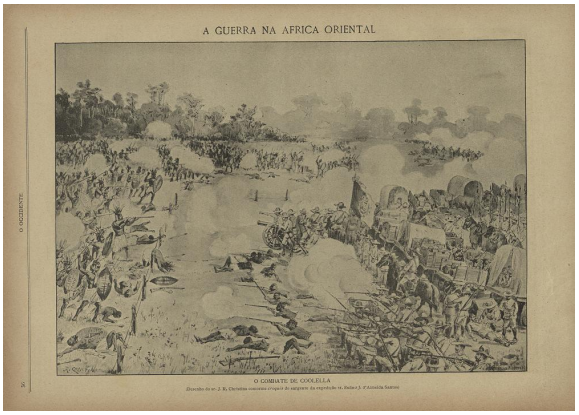


Fig. 118- J. F. Christino/ Rufino J. De Almeida Santos. O combate de Coolela. *O Occidente*, nº 617, 1896, p. 36

Toda a imagem (um plano geral) se pauta por um enorme sintetismo, sendo inclusivamente parca a informação relativa aos guerreiros, reduzidos por Manuel Lapa a uns vultos de "selvagens" de lança em punho, descalços, tendo apenas um pano em volta da cintura. Identifica-se aqui o fenómeno acima mencionado de estereotipagem do guerreiro (Pieterse, 1996): se no esboço da batalha existe um guerreiro empunhando uma arma de fogo, na ilustração essa arma desaparece, dando lugar à azagaia. Para além desta imagem, encontrou-se no livro a figura do guerreiro na contracapa (fig. 119), registado com linguagem gráfica igualmente sintética, embora menos gestual e mais hermética. Empunhando lança e escudo, a figura encontra-se em tronco nu (estereótipo do «selvagem»). No rosto inscrevem-se apenas uma boca e um nariz de onde pende uma argola, semelhante às que usa nas orelhas.



Fig. 119– Manuel Lapa. Contracapa (detalhe). *O Feiticeiro da Cabana Azul,*1942



Fig. 120– Ferreira Branco. A reconquista de Luanda (detalhe). *Contos da História de Portugal*, 194-, p.175

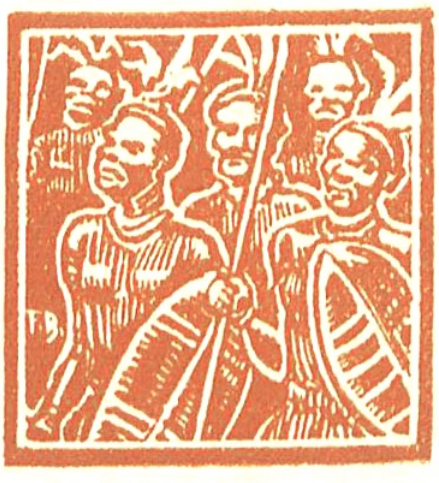


Fig. 121– Ferreira Branco. Guerreiros «indígenas». *Contos da História de Portugal*, 194-, p. 199

Uma vinheta de *Contos da História de Portugal (para os nossos filhos)* (Pinto, 194-) ilustrado por Ferreira Branco, inclui um guerreiro africano que colaborara com tropas holandesas derrotadas pelos portugueses (fig. 120). Tal como os restantes derrotados, este homem "indígena" está desarmado. O pormenor não é muito esclarecedor (trata-se de uma ilustração de pequena escala) pelo que mal se distinguem as suas feições, identificando-se apenas uma figura cabisbaixa, musculada e em tronco nu. A segunda ilustração é evocativa da vitória, em finais do séc. XIX, sobre os nativos da província do Bié, em Angola, que permitiria a ocupação daquele território (fig. 121). O modo de representação destes guerreiros é a habitual: empunhando lança e escudo, apresentam-se de tronco nu, com adornos (colares, pulseiras) e penacho na cabeça. A expressão facial de algumas das figuras é desafiadora ou mesmo agressiva.

O guerreiro negro é uma figura central em *O rei do Barué* (Matias, 1946). A narrativa integra dois grupos de guerreiros: o grupo oponente à ocupação do Barué (Moçambique) por Manuel António de Sousa (o Gouveia), e o grupo de homens (identificados no texto como "negros" ou "sipaios") que compõe o seu "exército". Segundo o texto, este segue estratégias associadas à cultura local (como a adopção de aringas) e guerreia com indumentária e armas «indígenas», o que terá contribuído para a indistinção entre os dois grupos pelo ilustrador, Júlio Gil. Encontrámos 14 ilustrações com esta figura. O guerreiro surge sempre em plena acção, fixado no registo dinâmico e caligráfico que caracteriza Gil (figs. 122 a 124).

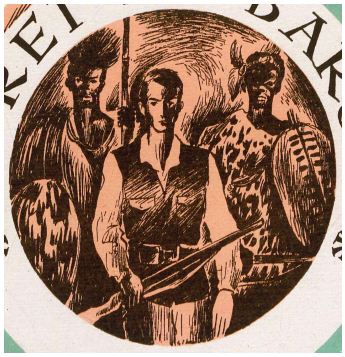


Fig. 122– Júlio Gil. Capa (detalhe). *O rei do Barué*, 1946



Fig. 123– Júlio Gil. "...deu-lhes combates em vários pontos..." (detalhe). *O rei do Barué*, 1946,p. 36



Fig. 124– Júlio Gil. "Um dia, uma caravana de Manuel António" (detalhe). *O rei do Barué*, 1946, p. 50

Os corpos são musculados. Abundam as figuras sumariamente descritas, com rostos desenhados no naturalismo estilizado do autor, com geometrização dos volumes e bons jogos de claro-escuro. A azagaia ou lança e o escudo, com as características linhas

horizontais, são atributos comuns a todos os guerreiros. Ainda, todos se apresentam descalços e ostentam pulseiras no braço. Mas há diferenças na indumentária. Em alguns casos, o corpo mostra-se parcialmente envolto numa pele de animal e a cabeça coberta por um penacho ou coroa de penas (fig. 124), indumentária que partilha com a figura do capitão ou chefe guerreiro. Noutros casos, o guerreiro tem a cabeça descoberta e veste um pano ou saia de palha em volta da cintura. A figura do guerreiro de Moçambique não era propriamente obscura à data da publicação de *O rei do Barué* (1946). Signo de um exotismo africano, circulava há décadas em diversos suportes impressos (revistas, postais, cartazes), pelo que Gil não terá tido dificuldade em encontrar fontes que guiassem o seu trabalho. Inclusivamente, esta heterogeneidade na caracterização do guerreiro moçambicano por Gil é patente em fontes iconográficas, como o postal não datado (o texto no verso é já da década de 50) da figura 125[2].



Fig. 125– Lu Shih Iung. "Grupo de Indígenas com Trajo de Guerreiro para Batuque" Postal. Maputo, s.d.

Encontrou-se ainda a figura do guerreiro em quatro livros ilustrados por Gabriel Ferrão, três dos quais com texto do mesmo autor. Em *Os pequenos náufragos do Boa*

[2] O teor vago da legenda deste postal ("Grupo de Índígenas com Trajo de Guerreiro para Batuque"), omitindo uma identificação do/s grupo (s) étnico (s), sugere a utilização do guerreiro como figura de um genérico folclore «indígena». O guerreiro é uma presença constante nas encenações a que os indígenas eram sujeitos sempre que se queria fazer uma representação imagética dos mesmos, com carácter oficial/formal. É um mecanismo de dominação poderoso, pois obrigava-os a posar de acordo com os interesses coloniais.

Viagem (Ferrão, 1949a) e em *O ídolo dos olhos de rubi* (Ferrão, 1949c) trata-se de um grupo de Macovis. No primeiro livro, mostram-se em pleno ataque, de escudo e azagaia em punho (fig. 126).

A ferocidade da expressão facial é intensificada pelos chifres que ostentam na cabeça. Como adornos apresentam ainda argolas nas orelhas e pulseiras nos braços. Vestem uma saia de palha e apresentam-se de tronco nu. Na ilustração do segundo livro, menos legível pois a acção passa-se na penumbra, os Macovis abandonam o campo de batalha, mantendo, no entanto, o aspecto agressivo e irracional.



Fig. 126– Gabriel Ferrão. "Foi atacada pelos Macovis..." *Os pequenos náufragos do Boa Viagem*, 1949, p. 36



Fig. 127– Gabriel Ferrão. "Os Lulus...". *Perdidos no vale dos leões*, 1949, p. 7

Perdidos no vale dos leões (Ferrão, 1949d) contém uma ilustração de Ferrão representando um bando de Lulus parcialmente ocultos na vegetação, avançando de lança e escudo para saquear os pequenos protagonistas (fig. 126). Com uma pele de leopardo em volta da cintura, argolas nas orelhas e pulsos, a figura em primeiro plano é o clichê do Negro «selvagem». No desenho do rosto, esta figura denota a influência de Walt Disney no trabalho de Gabriel Ferrão.

O segredo do homem leão (Strong, 1949) contém quatro ilustrações de Ferrão representando uns mortíferos guerreiros – pertencentes aos "Matumbacas, uma tribo feroz" (Strong, 1949, p. 33) – que atacavam caravanas, mascarados com garras e peles de leão. É assim que se apresentam na ilustração policromática da capa (fig. 128) assim como nas restantes do miolo, monocromáticas. O resto da indumentária é a habitual na caracterização de nativos africanos por Ferrão: apresentam-se despidos (neste caso, com tanga de pele), descalços e adornados com colares e argolas nas orelhas. A

expressão é feroz e, numa das imagens, avistam-se os longos e desordenados cabelos dos homens, em pleno ataque (fig. 129).



Fig. 128– Gabriel Ferrão. Capa. *O segredo do homem leão*, 1949



Fig. 129– Gabriel Ferrão. "Uma enorme multidão de vultos...". *O segredo do homem leão*, 1949, p. 13

Um grupo de guerreiros integra uma ilustração de Maria Helena Abreu (1924-) em *Descobrimentos henriquinos* (Sanceau, 1959). Na imagem, Diogo Gomes (c. 1420– – c. 1500) aproxima-se de Batimansa, um régulo do antigo império Mali. Os ditos guerreiros integram o exército do régulo, "armado de setas envenenadas", segundo o texto (fig. 130). Pertencendo ao fundo da imagem, encontram-se sumariamente descritos. Num naturalismo estilizado e algo geometrizado, Abreu caracterizou-os como muito esguios, empunhando lança e escudo.



Fig. 130– M. Helena Abreu. "Levando-lhe biscoitos e vinho (detalhe). *Descobrimentos Henriquinos*, 1959, p. 183

4.2.2 CAPITÃO- Esta figura é exclusiva de *O rei do Barué* (Matias, 1946), surgindo em três ilustrações da autoria de Júlio Gil (figs. 131, 132 e 133). São os "braços-direitos" do protagonista, Manuel António de Sousa, dirigindo os homens na ausência deste. Não se distinguem visualmente dos guerreiros: tal como estes, surgem em tronco nu ou com pano ou pele cobrindo o ombro, com ou sem penas na cabeça, e empunhando arma. Apenas um dos capitães tem nome atribuído. A figura 131 mostra um capitão avisando o protagonista acerca de um grupo de traidores. É um homem jovem, de expressão amigável. Um tecido cobre-lhe um ombro, e empunha uma arma. Na ilustração da figura 132, o capitão (de nome Magaço) dialoga com o protagonista. Trata-se de um plano geral, no qual as figuras humanas têm uma escala reduzida, sendo, por esta razão sumariamente descritas. O capitão Magaço tem uma pele envolvendo-lhe o corpo de modo semelhante. Empunha lança e escudo. Na cabeça apresenta um adorno que se assemelha a penas. O mesmo adorno enverga o capitão de uma outra ilustração, que dialoga com Manuel António de Sousa. Este capitão encontra-se em tronco nu, com um tecido em trono do tronco e empunha escudo e lança/azagaia. No braço tem uma pulseira. Estas duas últimas figuras evocam fotografias que mostram chefes guerreiros, como é exemplo a da fig. 134, o que indicia alguma pesquisa ou consulta iconográfica por parte do ilustrador para a caracterização desta figura (assim como da do guerreiro).

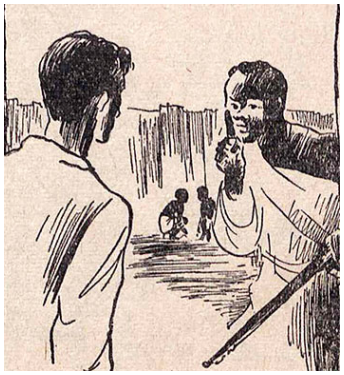


Fig. 131– Júlio Gil. "o capitão, junto da casa..." (detalhe). *O rei do Barué*, 1946, p. 24



Fig. 132– Júlio Gil. "Ficas com a defesa de Gouveia"(detalhe). *O rei do Barué*, 1946, p. 37



Fig. 133– Júlio Gil. ".... acordaram o capitão...". *O rei do Barué*, 1946, p. 49



Fig. 134– s.a. Um grupo de chefes de guerra. Fotografia em *Brasil-Portugal*, nº 208, 1907, p. 247

4.2.3 SOLDADO - A figura do soldado surge em três ilustrações em duas obras editadas entre 1936 e 1938. São figuras anónimas e representadas em grupo.

Uma dessas imagens pertence ao conto *Apólogo Persa* em *Contos da Belilinha* (Costa, 193-), ilustrado por Guida Ottolini (1915-1992). A imagem descreve a passagem do texto em que uma multidão que incluía soldados turcos (escoltando um homem prestes a ser executado), corre desvairada perante a notícia (falsa) da morte do Sultão (fig. 135). Guida Ottolini atribuiu aos soldados turcos pele negra, feições finas e uma certa magreza. Empunham armas (alfanges, segundo o texto, embora não tenham a aparência dessa arma oriental). A indumentária é branca e orientalizada: usam pantalonas e, na cabeça, apresentam um longo tecido preso com uma fita, que lhes cobre parte do rosto e do corpo.



Fig. 135– Guida Ottolini. "...dirigindo-se correndo...". *Contos da Belilinha,* 1936, p. 121



Fig. 136– A. Rocha Vieira. Tomada de um forte no Recife (detalhe). *Episódios e anedotas de Portugal*, 1938, p. 146

Episódios e anedotas de Portugal (Saboya, 1938) contém duas ilustrações com esta figura. A primeira é referente à tomada de um forte no Recife pelo fazendeiro Henrique Dias e um grupo de soldados negros "armados à sua custa" (Saboya, 1938, p. 145). A imagem (fig. 136) é de Rocha Vieira e mostra os soldados, de costas, a ¾, avançando na penumbra, empunhando arpões e espadas. A linguagem é descritiva, evocando a ilustração de imprensa anterior à era fotográfica, mas com alguma distorção nos traços do único rosto visível. Tratando-se de um «exército» privado, há alguma heterogeneidade no modo como empunham as armas e também na indumentária. Uns homens usam um pano em volta da cabeça, outros têm chapéu. Estão vestidos com camisa, colete e calções e encontram-se descalços.

Na segunda ilustração, encontraram-se dois soldados negros, parte de um corpo de 208 "auxiliares" levados por Mouzinho de Albuquerque para o Chaimite (p. 175). Apresentam-se ambos armados com espingardas (fig. 137). Um dos soldados encontra-se entre homens «indígenas», vigiando e observando a captura de Gungunhana. O outro soldado está inclinado sobre o régulo, obrigando-o a aninhar-se no chão. A farda dos soldados (casaco, calção, pé descalço e o fez[3] na cabeça) é semelhante à que pertenceria mais tarde ao soldado landim, das tropas indígenas moçambicanas (fig. 138).

[3] O fez, vermelho, é um chapéu originário da Turquia, como parte da indumentária do Exército Otomano. Foi depois aplicado ao sipaio, no contexto militar do Império Britânico na Índia, e no contexto militar e policial da «África Portuguesa», nomeadamente em Moçambique. O fez teve ainda outras utilizações, como veremos noutras figuras do *corpus*.

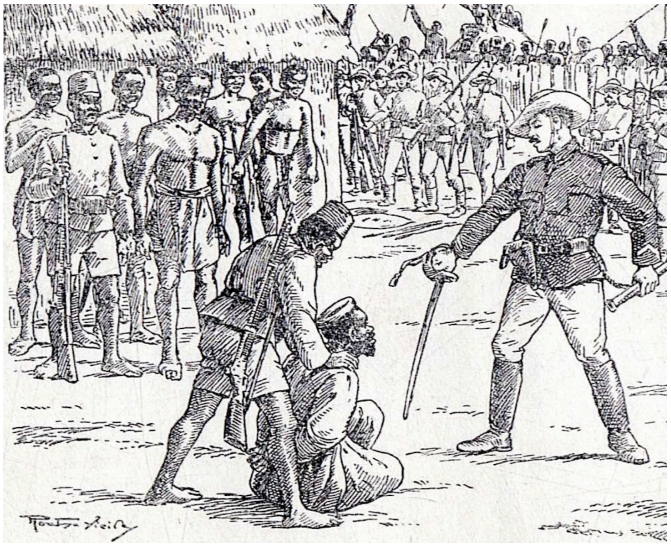


Fig. 137– Rocha Vieira. "A prisão do régulo Gungunhana" (detalhe). *Episódios e anedotas de Portugal*, 1938, p. 171

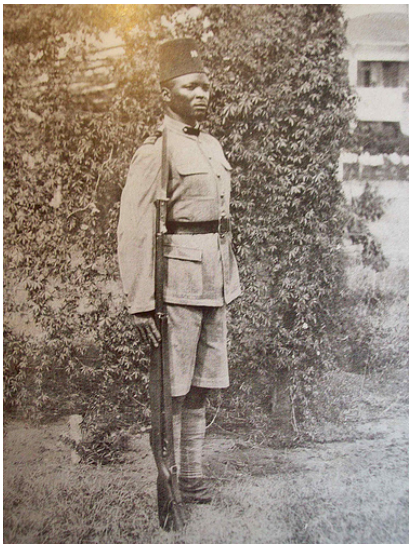


Fig. 138 – s.a. Soldado Landim. s.d.

A imagem (ditada pelo texto) de um soldado negro subjugando uma alta figura do poder africano não é inocente, reforçando o simbolismo do acontecimento enquanto dominação do território moçambicano (e seus habitantes).

4.2.4 ESCUDEIRO - Esta figura surge em treze ilustrações de Fernando Bento em *Cinco brancos e um preto* (Ogando, 1948). No sonho de um dos protagonistas (Chocolate[4], menino negro), este transforma-se num fiel e bravo escudeiro que defende o príncipe e a princesa (que são brancos). O texto expressa a ideia, propagandeada pelo regime, de um império colonial uno e multirracial no qual brancos e negros vivem em harmonia. Mas uma harmonia inequivocamente hierarquizada. Com efeito, a subserviência e obediência do Negro face ao Branco é bem marcada. Neste sentido, o escudeiro é pouco mais do que a transposição do capitão ou do criado para o contexto do «conto de fadas». Mas ao contrário daqueles, a figura do escudeiro Chocolate é dotada de elegância, no que concerne ao desenho do corpo e rosto, mas também da indumentária (figs. 139, 140 e 141). E, ao contrário do criado, é uma figura sexualizada. É alto (mais alto do que o príncipe), forte, monta um cavalo branco, e por cima da sua brilhante armadura, veste um longo manto. Tudo isto foi desenhado por Fernando Bento num registo naturalista algo estilizado, com momentos de exuberância no tratamento da luz-sombra. No entanto, acrescenta-se que em 7 destas imagens o rosto do escudeiro não é visível.

[4] "Chocolate" era, tal como "Carvão", uma alcunha recorrente na época.

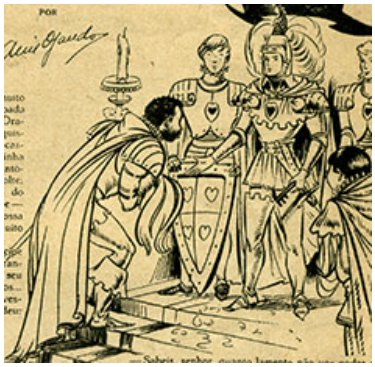


Fig. 139– Fernando Bento. O escudeiro é incumbido da sua missão. *Cinco brancos e um preto,* 1948, p.15



Fig. 140– Fernando Bento. O escudeiro em busca do príncipe. *Cinco brancos e um preto*, 1948, p. 23



Fig. 141– Fernando Bento. O escudeiro encontra o príncipe. *Cinco brancos e um preto*, 1948, p. 27

Em síntese: observou-se na figura do guerreiro (a mais representada neste grupo), a presença de elementos, alguns dos quais constantes, como as armas «indígenas» (um estereótipo), e outros dominantes, como a nudez, as penas na cabeça e expressão hostil. Vimos também que, no caso de *O Rei do Barué,* a figura do guerreiro «indígena» e a do capitão ou chefe de guerra se confundem entre si, e que estão de acordo com alguma iconografia portuguesa. Não se encontraram grandes semelhanças entre estas figuras «indígenas» e as do soldado e do escudeiro. Embora o escudeiro Chocolate seja, em termos narrativos, uma transposição do capitão para o contexto do conto de fadas (i.e. ocidentalizado), não se observam elementos comuns no que concerne à representação visual das duas figuras. Apesar do escudeiro pertencer a um sonho de um menino negro (o que pode ser sugestivo de uma realidade utópica), é de salientar a representação altamente positiva do escudeiro, no que toca ao desenho da figura humana e também à indumentária, excepcionalmente sumptuosa. Relativamente à figura do soldado sublinha-se (embora limitada a um livro do *corpus*) a participação de soldados negros africanos em iniciativas dos portugueses de conquista de território. No episódio da captura de Gungunhana, a figura assume especial importância por vestir uma farda idêntica à das tropas indígenas moçambicanas.

4.3 *De Angola à Contra-Costa*

Neste subcapítulo descrevem-se três figuras de nativos que se movem, geralmente, em plena «selva» africana, numa relação de subordinação em relação ao branco (frequentemente no âmbito de expedições ou caçadas) ou ainda surgindo autónomos, como a figura do caçador «indígena».

4.3.1 CARREGADOR - Imagens de carregadores em trânsito abundam na imprensa do séc. XIX dedicada às expedições em África e marcam presença na literatura colonial portuguesa do séc. XX, alguma da qual destinada às crianças e jovens. Com efeito, existem no *corpus* dez ilustrações contendo esta figura. São de sete autores diferentes e encontram-se em sete obras, editadas entre 1925 e 1954. Acrescenta-se que seis dessas obras são de teor colonial. A excepção é um conto africano – *História do Feiticeiro Fogo* (Almeida, D.L.1953b) – que apresenta um carregador, o único com nome atribuído (Malé).

A quase totalidade das imagens apresentam o carregador descalço e parcialmente despido. Das dez ilustrações, oito apresentam o carregador em pleno "sertão" africano. As duas restantes imagens referem-se a um contexto urbano ou portuário, também em África. É o caso de uma ilustração de Ilberino dos Santos (1905-1965) para *O pretinho de Angola* (Frias, 1930), na qual um homem negro "de estatura quase gigantesca" (Frias, 1930, p.75) carrega, curvado, a bagagem de Nini, homem branco acabado de chegar a Angola (fig. 142). O ilustrador bestializou a figura deste carregador, aproximando-o de um gorila. Esta desumanização é evidente no desenho caricatural do rosto, cujo impacto é potenciado pelo sintetismo gráfico do autor. Com efeito, as feições (olhos muito abertos de expressão tonta e boca grotescamente volumosa e branca, em contraste com pele preta) fazem deste carregador uma figura risível e deformada. Esta é uma fórmula recorrente na representação do Negro da época, a ser aprofundada posteriormente. A rematar, este homem encontra-se descalço e com roupas miseráveis, em contraste com Nini, impecavelmente vestido e calçado.



Fig. 142– Ilberino dos Santos. "...até encontrar a casa comercial". *O pretinho de Angola,* 1930, p. 76

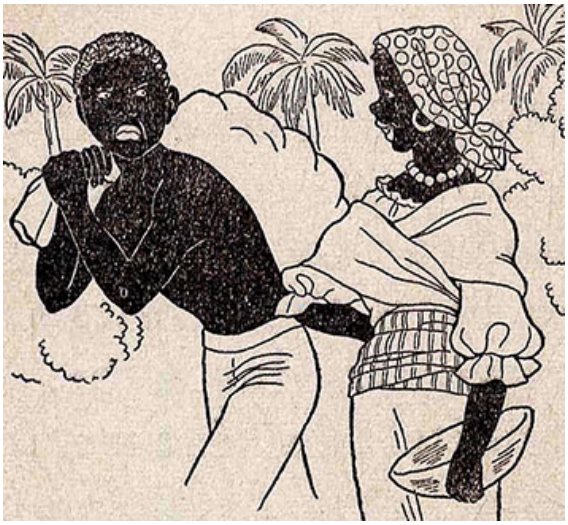


Fig. 143– Irene Mariares. Malé na descarga do carvão, junto à sua mulher. *História do Feiticeiro Fogo,* 1954, p. 9

A outra ilustração pertence ao livro *História do Feiticeiro Fogo* (Almeida, D.L.1953b), ilustrado por Irene Mariares. Trata-se do já mencionado Malé, homem sisudo que trabalhava num porto, na descarga do carvão (fig. 143). Mariares representou-o de tronco nu e calças, curvado, carregando um saco. Ao contrário de Ilberino dos Santos, Irene Mariares é avessa à caricatura, pelo que o desenho do rosto e figura deste homem caracteriza-se por um quase naturalismo sintético, presente em outros trabalhos de ilustração para a infância e juventude da autora.

Das restantes oito ilustrações (cujo contexto consiste, como já referido, no interior africano), seis referem-se a caravanas de expedições ou caçadas. Em alguns casos, esses carregadores surgem como parte de uma massa anónima e uniforme. O fenómeno estende-se, aliás, à imprensa periódica do séc. XIX (Martins, 2014), cuja iconografia serviu de base para algumas ilustrações de episódios históricos do nosso *corpus*. É o caso da ilustração de Manuel Lapa em *O Feiticeiro da cabana azul* (Müller ,1942), alusiva à expedição ao interior de África de Hermenegildo Capelo (1841-1917) e Roberto Ivens (1850-1898), baseada numa gravura de João Pedroso/Isaías Newton, publicada num periódico da época da expedição[1]. Na gravura (fig. 145), tal como na ilustração final (fig. 144), os carregadores indiferenciam-se, compondo uma espécie de exército bem--disciplinado: de igual estatura, todos se apresentam descalços e de tronco nu, envergando um pano branco em volta da cintura. Nesta ilustração, essa generalização

[1] *Colónias Portuguezas,* nº6, 1886.

ou ausência de identidade individual é também consequência do estilo sintético de Lapa, que reduz os traços identitários à sua expressão mais simples. Encontraram-se, no entanto, diferenças significativas entre as duas imagens, para além do grafismo: em oposição à gravura, na qual Capelo e Ivens são carregados aos ombros por dois homens negros, na ilustração de Manuel Lapa, os exploradores deslocam-se a pé, talvez para melhor corresponder à sensibilidade do ilustrador ou da criança da década de 40 do séc. XX, ou ainda para sugerir a ideia fraternalista de um certo respeito pelos «indígenas» no império colonial português (Carvalho & Ferrão, 2014). Efectivamente, o *Feiticeiro da cabana azul* foi publicado por um órgão de propaganda do regime, a Agência Geral das Colónias, numa época de grande exaltação colonial.



Fig. 144– Manuel Lapa. A expedição de Capelo e Ivens. *O Feiticeiro da Cabana Azul,* 1942, p. 75



Fig. 145– João Pedroso/Isaías Newton. A expedição de Capelo e Ivens. Colónias Portuguezas, nº6, Agosto, 1886, p. 76

O livro contém ainda um mapa mundo, base de um jogo (*Jogo do Mundo Português*) com a representação de dois carregadores muito similares aos da imagem anterior (fig. 146) e que, tal como os desta, não são mencionados no texto.



Fig. 146– Manuel Lapa. O Jogo do Mundo Português. Desdobrável (detalhe). *O Feiticeiro da Cabana Azul,* 1942

Nas ilustrações do interior de *A grande travessia africana de Capelo e Ivens* (Azevedo, 1946), Albano Neves e Sousa adaptou frequentemente gravuras da expedição publicadas no livro dos dois exploradores *De Angola à contra-costa* (1886) e interpretou-as graficamente através duma textura formada por uma densa trama caligráfica, a preto. Uma dessas ilustrações (fig. 148) mostra um grupo de homens negros fazendo a travessia de um rio, levando a carga à cabeça. São homens fortes, indistintos entre si e de tronco nu.

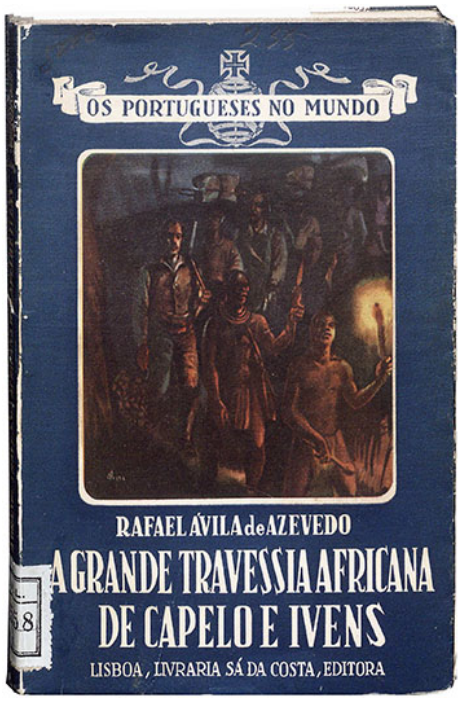


Fig. 147– Neves e Sousa. Capa. *A grande travessia africana de Capelo e Ivens,* 1946



Fig. 148– Neves e Sousa. "Passagem dum rio". *A grande travessia africana de Capelo e Ivens,* 1946, p. 50

Numa outra ilustração, a da capa (pintura policromática que representa uma caravana em movimento na penumbra) avistam-se, ao fundo, uns vultos de homens vestindo camisa, levando a carga à cabeça (fig. 147). O modo de representação da figura humana é próximo do naturalista. Existe nesta obra uma terceira ilustração representando carregadores, levando a carga à cabeça, neste caso fugindo de um rinoceronte. Estão resumidamente descritos, mal se distinguindo do fundo denso e escuro que ocupam.

Ainda sobre o contexto colonial do séc. XIX, encontrou-se uma ilustração de Júlio Gil em *O rei do Barué* (Matias, 1946). A imagem (fig. 149) mostra, em segundo plano, quatro homens da caravana do protagonista, Manuel António de Sousa (1835-1892), enquanto este, em primeiro plano, regista informação acerca do local. Apesar daqueles apresentarem indumentária e constituição semelhante (tronco nu musculado, pano em volta da cintura, adornos nos braços e, os que não levam carga à cabeça, penacho), esta imagem escapa à uniformidade observada noutras imagens: os homens mostram estaturas, posturas e cargas diferentes (uns levam grandes volumes à cabeça, outros levam armas).



Fig. 149– Júlio Gil. "...ia tomando cuidadosamente nota de tudo...". *O rei do Barué,* 1946, p. 15

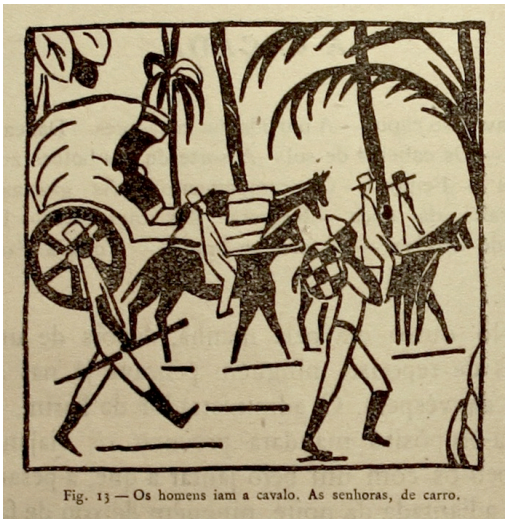


Fig. 150– Sarah Affonso. "Os homens iam a cavalo. As senhoras, de carro". *Mariazinha em África,* 1925, p. 72

Numa imagem de *Mariazinha em África* (Castro, 1925), edição ilustrada por Sarah Affonso, dois homens negros vestidos, de chapéu e de porte altivo seguem a pé (em contraste com os brancos, que se fazem transportar a cavalo ou de carro), levando armas e mantimentos ou munições para uma caçada no "sertão" guineense (fig. 150).

À semelhança de Manuel Lapa, a linguagem modernista sintética e um pouco abstractizante empregue aqui por Sarah Affonso, leva a uma certa generalização das figuras representadas. Para além da originalidade das ilustrações, é digno de nota o facto de Affonso e Lapa terem uma abordagem à representação do Negro alheia à satirização e desumanização, tão presentes em ilustrações destas décadas.

Encontraram-se ainda duas ilustrações mostrando carregadores negros transportando brancos numa machila, espécie de liteira utilizada particularmente em terrenos de difícil circulação. Esta prática arcaica e humilhante existia ainda nas colónias portuguesas em África no início do século XX. Numa dessas imagens, por Ilberino dos Santos em *O pretinho de Angola* (Frias, 1930) cinco «indígenas», vestidos e descalços caminham, curvados pelo peso da carga (fig. 151). Dois transportam a machila onde segue Nini, jovem branco recém-chegado a Angola, e os restantes três levam os seus volumosos haveres.

O desenho caricatural e desumanizante do rosto das figuras – de olhos e boca enormes e brancos – é coerente com a legenda "Marcha preto! Marcha preto!", cujo humor escarninho se encontra, inclusivamente, nas legendas de fotografias de publicações coloniais.

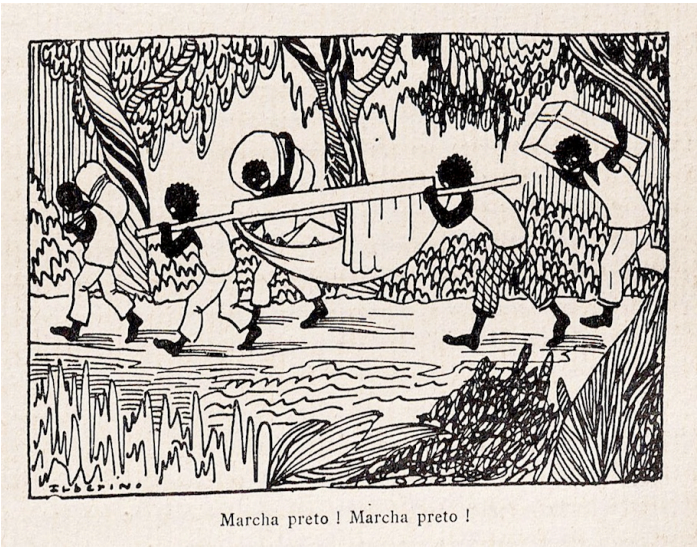


Fig. 151– Ilberino dos Santos. "Marcha preto! Marcha preto!" *O pretinho de Angola,* 1930, p. 80

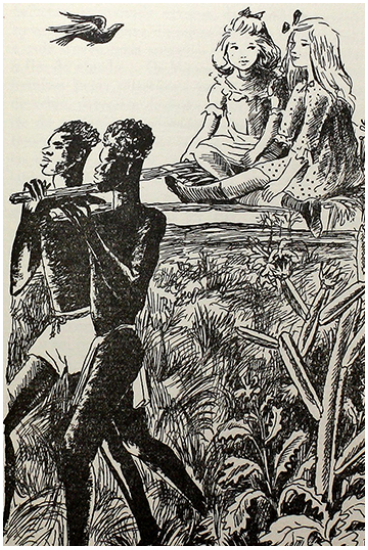


Fig. 152– Ofélia Marques. Mariazinha e Ana Maria sendo transportadas por dois homens. *Mariazinha em África,* 1947, p. 67

Numa outra ilustração, da autoria de Ofélia Marques em *Mariazinha em África* (Castro, 1947), avistam-se dois dos carregadores que levam Mariazinha e sua amiga Ana Maria, numa padiola, de volta a casa (fig. 152). Caminham muito direitos pela vegetação agreste, com porte elegante, descalços, um de calções curtos, outro de tanga.

A ilustradora conseguiu transmitir a ideia de uma certa resistência ao cansaço, presente no texto "quatro pretos robustos sem fadiga aparente" e que integra o mito (presente em diversos textos de temática colonial) da força hercúlea e da resistência à fadiga e à dor do Negro «indígena», mito esse conveniente para os países exploradores da mão-de--obra africana.

4.3.2 EXPEDICIONÁRIO/GUIA/ INTÉRPRETE- Esta categoria contempla expedicionários negros encarregues de funções que não a de transporte, tais como a de guia, batedor ou intérprete. A figura do expedicionário «indígena» é recorrente na imagética da literatura colonial, marcando uma presença considerável no nosso *corpus*: surge em oito obras editadas entre 1937 e 1955, aproximadamente (data do depósito legal da BNL), num total de 17 ilustrações de seis autores. São, quase na totalidade, figuras anónimas. Quanto aos modos de representação visual, diferem consideravelmente entre si.

Ilustrada por Manuel Lapa e Irene Silva Pereira, a *Viagem à roda de África* (Archer, 1937) contém uma imagem de uma caravana de dromedários no Egipto, com guias que seguem a pé vestidos de balandrau e envergando o fez (chapéu turco) (fig. 153). Na ausência de indicação textual, os ilustradores representaram-nos descalços. A definir o tom escuro da pele está uma trama de linhas paralelas, parte do registo caligráfico algo tosco que povoa toda a obra. O desenho do rosto é sintético, estilizado. Uma outra ilustração da mesma obra descreve uma cena recorrente na literatura colonial: o homem negro foge do animal selvagem, que é enfrentado pelo bravo homem branco – uma criança, neste caso (fig. 154). Assim, Mussá é o batedor negro que, apavorado, foge para cima de uma árvore, protegendo uma das crianças. Encontra-se descalço, de pernas e braços nus.



Fig. 153- Irene Silva Pereira e Manuel Lapa. "...Mas logo caiu de rebolão, como uma trouxa que desaba.". *Viagem à roda de África,*1937, p. 70



Fig. 154- Irene Silva Pereira e Manuel Lapa. "O Zeca, apoiado a um tronco, via-a de frente". *Viagem à roda de África,*1937, p. 165

No *Jogo do Mundo Português* em *O Feiticeiro da cabana azul* (Müller, 1942), ilustrado também por Lapa num grafismo bem-humorado, um guia duma caçada na Guiné segura uma arma, descalço e de tronco nu (fig. 155). Situa-se modestamente atrás do patrão que, devidamente vestido e calçado, pisa, vitorioso, a sua caça. A representação do rosto evoca (com alguma subtileza) a fórmula caricatural dominante na época – olhos arregalados e boca volumosa cuja brancura contrasta com o negro da pele.



Fig. 155– Manuel Lapa. O Jogo do Mundo Português. Desdobrável (detalhe). *O Feiticeiro da Cabana Azul,* 1942

A grande travessia africana de Capelo e Ivens (Azevedo, 1946) está povoada de ilustrações com representação de negros expedicionários, muitas das quais baseadas no livro dos dois exploradores *De Angola à contra-costa* (Capelo & Ivens, 1886), como já referido. A ilustração policromática da capa (fig. 156) mostra, em primeiro plano, dois homens que encabeçam a caravana: um alumia o terreno, o segundo empunha cautelosamente uma lança. Ambos estão despidos, apresentando uma tanga, para além de adornos nos braços e ao pescoço. O tratamento é naturalista, descrevendo corpos desenvoltos e feições com nariz largo e boca carnuda.

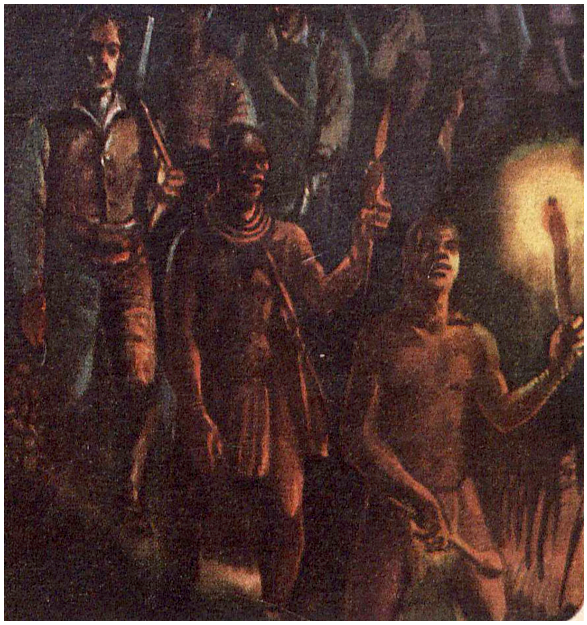


Fig. 156– Neves e Sousa. Capa (detalhe). *A grande travessia africana de Capelo e Ivens,* 1946



Fig. 157– Neves e Sousa. "Bois-cavalos" (detalhe). *A grande travessia africana de Capelo e Ivens,* 1946, p. 22

As restantes ilustrações são monocromáticas e pertencem ao miolo do livro. Na ilustração da figura 157, vemos à esquerda um negro expedicionário de pé, fitando, sério, o observador (atrás de Roberto Ivens que viaja montado num boi-cavalo). À semelhança dos anteriores, é um homem musculado que enverga apenas um pano em volta da cintura. Esta ilustração pouco tem que ver com a gravura congénere em *De Angola à contra-costa*, que não contém representação de expedicionários e inclui os dois exploradores montando.

Numa outra ilustração (fig. 158), um capataz negro, de pés mergulhados na água, conduz a travessia de um rio pelos carregadores. Numa mão empunha um objecto que sugere ser um chicote ou vara. Encontra-se de tronco nu, com cintura envolta num pano. O rosto é alongado e de nariz largo.

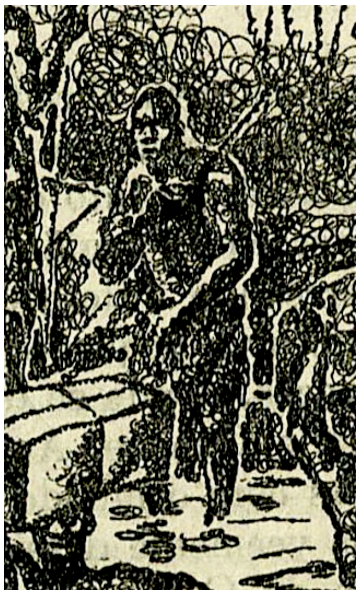


Fig. 158– Neves e Sousa.
"Passagem dum rio" (detalhe).
A grande travessia Africana de Capelo e Ivens, 1946, p. 50

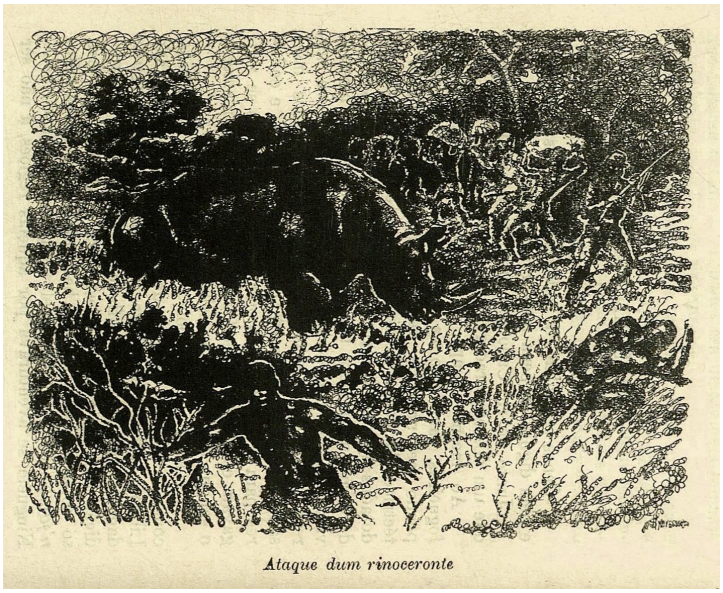


Fig. 159– Neves e Sousa. "Ataque dum rinoceronte".
A grande travessia africana de Capelo e Ivens, 1946, p. 86



Fig. 160– "Um rinoceronte bicórneo investiu..." (a partir de croqui) Gravura. *De Angola à contra-costa*,1886, vol. II, p. 185

Uma outra ilustração descreve o ataque de um rinoceronte (fig. 159). A ilustração baseou-se consideravelmente numa gravura de *De Angola à contra-costa* (fig. 160). Em primeiro plano vemos um «indígena» em debandada, e ainda um segundo, tombado no chão. Ao longe vislumbram-se (mal) uns poucos carregadores afastando-se do local. Todos estes indígenas em fuga contrastam com os exploradores portugueses que enfrentam estoicamente a fera (chavão da literatura colonial).

Resta ainda referir uma ilustração que mostra os membros da expedição que chegaram ao término da mesma (fig. 161). A ilustração mimetiza a gravura que lhe está na origem, em *De Angola à contra-costa* (fig. 162), por sua vez baseada numa fotografia "de grupo". Assim, todos os membros olham para o observador. Em primeiro plano, encontram-se Capelo e Ivens e atrás, os expedicionários «indígenas», muitos dos quais reduzidos a uma mancha, pela trama «emaranhada» de Neves e Sousa. Ao contrário das ilustrações anteriores, todos estão vestidos. Os homens, quase todos de pé, estão vestidos "à europeu" de fato, camisa e chapéu. As mulheres, quase todas sentadas, têm também corpo e cabeça cobertos, à moda africana.

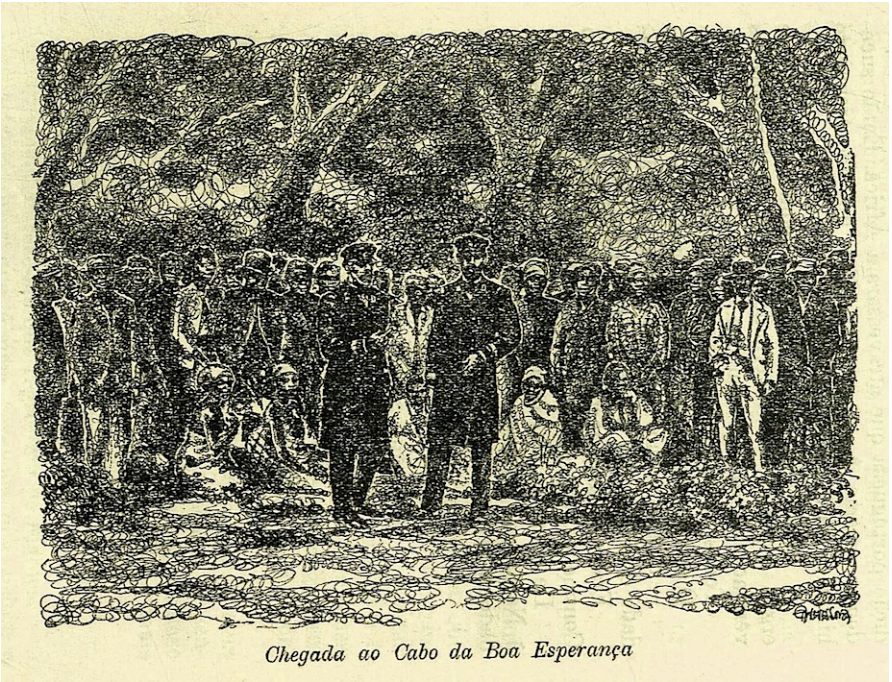


Fig. 161– Neves e Sousa. "Chegada ao Cabo da Boa Esperança".
A grande travessia africana de Capelo e Ivens, 1946, p. 198

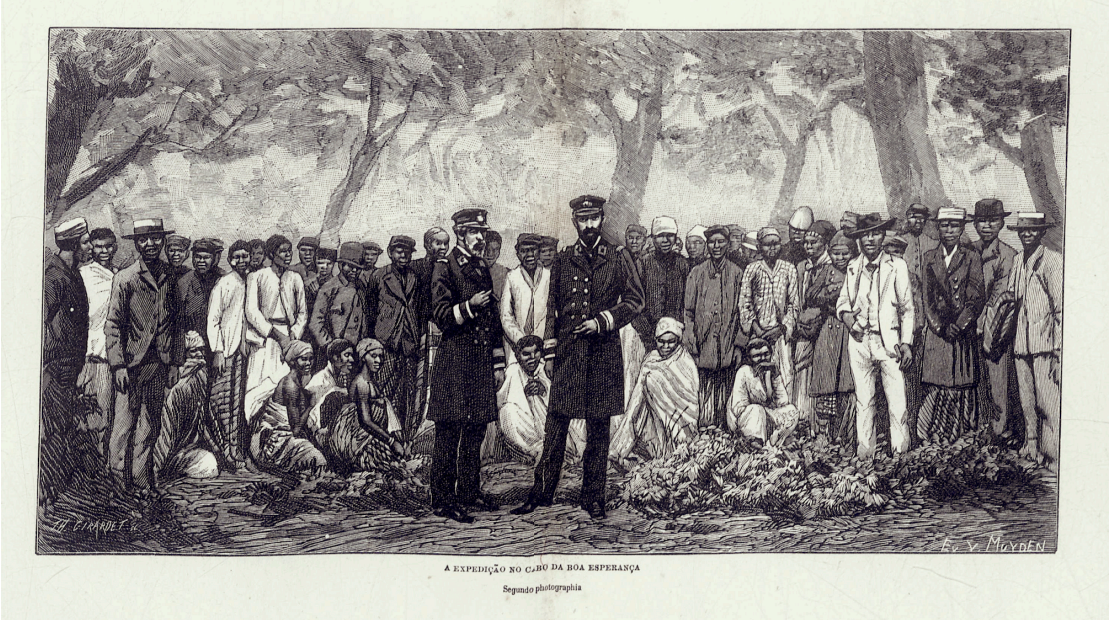


Fig. 162- "A expedição no Cabo da Boa Esperança" (a partir de fotografia). Gravura.
De Angola à contra-costa, 1886, vol. II, pp. 380-381

O rei do Barué (Matias, 1946), com ilustrações de Júlio Gil, contém uma imagem (fig. 163) que representa, em primeiro plano, um guia «indígena» dando informações ao protagonista, Manuel António de Sousa (em segundo plano). O rosto do guia, que surge de perfil, foi desenhado num naturalismo estilizado. Quanto à indumentária, a figura encontra-se de tronco nu, com um colar ao pescoço e um pano sobre o ombro direito. Outra ilustração do mesmo livro (fig. 164) representa dois nativos remando apressadamente, às ordens de um homem banco, de alcunha Maberuma. Encontram-se inclinados pelo esforço que fazem e apresentam-se em tronco nu. O homem negro que se encontra à frente (o de trás está apenas esboçado) mostra os adornos que marcam muitas ilustrações que representam nativos africanos: argola na orelha e pulseiras nos membros.



Fig. 163– Júlio Gil. "Um dos guias informou."
O rei do Barué, 1946, p. 29



Fig. 164– Júlio Gil. "Pôs-se de pé, no seu barco..."
O rei do Barué, 1946, p. 30

Encontrámos duas ilustrações com representação de expedicionários em *Mariazinha em África* (Castro, 1947), edição ilustrada por Ofélia Marques. Uma mostra um intérprete, em primeiro plano, de costas, a três quartos (fig. 165). É um homem esguio que carrega às costas uma cesta com cocos para alimentar os esfaimados participantes (brancos) numa pequena expedição no mato guineense. O intérprete encontra-se em tronco nu, vestindo uma tanga. O cabelo é curto e encrespado e o seu tom de pele define-se através de mancha preta preenchida no registo caligráfico de Ofélia. Numa outra ilustração (fig. 166), pertencente a um episódio de caçada no âmbito da mesma expedição, um dos homens – não se esclarece se é um intérprete, um guia ou um caçador – está de vigília, de costas, enquanto Mariazinha e Ana Maria dormem: segura uma arma e apresenta-se de tronco nu, descalço, de calças curtas e cinto com munições à cintura.



Fig. 165– Ofélia Marques. Alimentando a expedição (detalhe). *Mariazinha em África,* 1947, p. 73

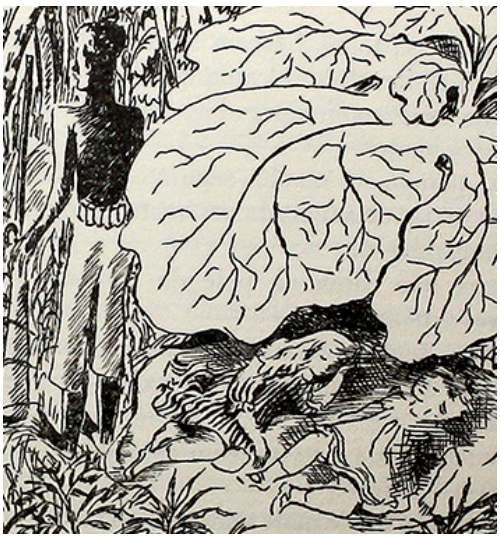


Fig. 166– Ofélia Marques. De vigília enquanto as meninas dormem (detalhe). *Mariazinha em África,* 1947, p. 85

Uma das ilustrações de Gabriel Ferrão em *Os gorilas da cidade perdida* (Ferrão, 1949b) representa três guias "indígenas" que conduzem os caucasianos Pedrito e Fernando a uma missão, algures na África equatorial (fig. 167). Como habitual neste ilustrador, as figuras (descritas no texto como de "aspecto selvagem") revestem-se de um exacerbado exotismo: de tronco nu, apresentam pulseiras nos membros, argola na orelha e uma espécie de fita na cabeça. Um dos guias
tem ainda uns chifres que lhe confere um ar agressivo, elemento que se repete numa outra ilustração (fig. 168). No grafismo e conteúdo semântico da imagem evidencia-se a influência de Walt Disney, disseminador do estereótipo do Negro selvagem e irracional.



Fig. 167 – Gabriel Ferrão. "A estranha tripulação do pequeno bote..."
Os gorilas da cidade perdida, 1949, p. 3



Fig. 168 – Gabriel Ferrão. "Mostravam-se cada vez mais inquietos..."
Os gorilas da cidade perdida, 1949, p. 21

É ainda digna de nota uma terceira imagem (fig. 169), na qual um dos guias é atingido por uma pedra, ataque ao qual um dos protagonistas responde, abrindo fogo. Mais uma vez, assiste-se à situação inverosímil mas recorrente na literatura colonial: o Branco, ao contrário do Negro «indígena», enfrenta sem medo os perigos da selva africana.

Figuras análogas a essa obra são os guias de um outro livro escrito e ilustrado por Ferrão, *Perdidos no vale dos leões* (1949d). Numa das três ilustrações onde estão representados, os guias surgem aterrados ao encontrarem pegadas de leões. Estão de tronco nu, apresentando uma curta saia de palha e os habituais adornos (fig. 170).



Fig. 169 – Gabriel Ferrão. "Atingido na cabeça..." *Os gorilas da cidade perdida,* 1949, p. 17

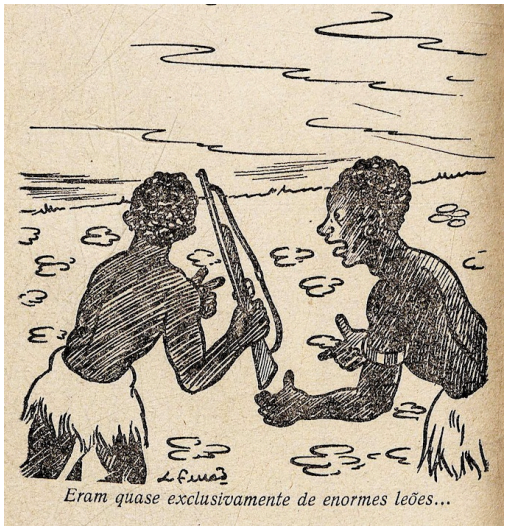


Fig. 170– Gabriel Ferrão. "Eram quase exclusivamente de enormes leões...". *Perdidos no vale dos leões,* 1949, p. 18

Por fim, *Aventuras do capitão Tormenta* (D.L. 1955), também escrito e ilustrado por Ferrão, apresenta um expedicionário remando (fig. 171). Se o traço do autor se mostra mais seguro e maduro, o estereótipo do Negro «selvagem» mantém-se. De facto, no que concerne à indumentária, vemos, uma vez mais, a quase nudez e os adornos habituais (entre os quais um osso a adornar a cabeça, sugestivo de antropofagia). O tratamento caricatural do rosto, conferindo ao homem uma expressão apatetada, remata a caracterização negativa.



Fig. 171 – Gabriel Ferrão. "Encharcando-se todo...". *Aventuras do capitão Tormenta,* D.L. 1955, p. 15

4.3.3 CAÇADOR - A figura do caçador «indígena» faz parte da iconografia colonial, assinalando um *Outro* exótico, próximo da natureza e dos perigos a ela associados. No nosso *corpus* existem oito ilustrações contendo esta figura. São de quatro autores diferentes e encontram-se em cinco livros editados entre 1930 e, aproximadamente, 1958 (D.L.).

No conto *A aranha dos matagais* em *No reino do prodígio* (Júnior, 1929), o protagonista é um caçador frustrado, de nome Vala, que com os ensinamentos de uma aranha aprende a caçar com sucesso. Vala surge em duas ilustrações, da autoria de Alfredo de Morais. Numa delas (fig. 172) é representado empunhando a sua lança. Encontra-se em tronco nu e tem vários adornos confirmando o seu estatuto de «indígena»: colar ao pescoço, pulseiras, argolas e penas na cabeça. O rosto apresenta-se a ¾, sorrindo com expressão meiga. Os lábios e o nariz são algo grossos. Em toda a figura humana, Morais empregou um registo naturalista algo romântico, isento de caricatura. Na outra ilustração, Vala surge de expressão séria, sem lança, tecendo num tear. Mantêm-se alguns adornos, a nudez e também o tratamento naturalista de toda a figura (fig. 173).



Fig. 172 – Alfredo de Morais. Vala com Gulú, empunhando a sua lança. *No reino do prodígio,* 1929, p. 7

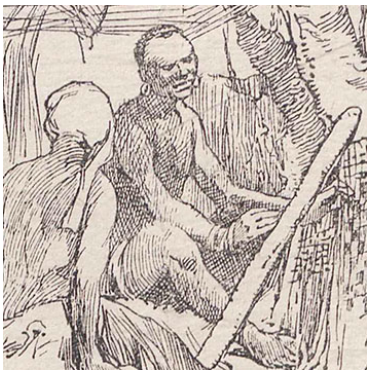


Fig. 173 – Alfredo de Morais. "... fez uma peça de fazenda...". *No reino do prodígio,* 1929, p. 11

No conto *Aventuras do pretinho Manipanso* em *Paraíso infantil* (s.n., 1941) encontram-se duas ilustrações, de autor não identificado (uma delas está assinada como Fonseca) representando Manipanso, homem teimoso e pouco esperto, que parte para a caça munido apenas de uma bengala. Na primeira ilustração (fig. 174), a imagem de Manipanso segue as indicações e o tom jocoso do texto, no qual se pretende extrair comicidade do contraste entre os óculos, cachimbo e bengala (atributos de «civilitude») e a quase nudez do homem (para cúmulo, baixo e gordo), apenas quebrada pelas folhas de palmeira que enverga à cintura e pescoço (atributos de «incivilitude»).

A abordagem ao desenho, caricatural, não se limita ao corpo e indumentária. No rosto, preto "da côr do carvão" (p. 20), o ilustrador enfatizou uns olhos algo estrábicos e uma boca sobredimensionada e branca. Na outra ilustração, assinada (que poderá ser de outro autor) Manipanso empunha uma espingarda e veste um fato branco de caçador, com botas a condizer, que encontrara junto a um (falso) elefante (fig. 175). A constituição física é muito diferente da presente na imagem anterior. As feições do rosto são quase imperceptíveis.



Fig. 174 – s.a. "—Anda para a choça, Manipanso...— suplicava-lhe Mitipa (detalhe). *Paraíso infantil,* 1941, p. 21



Fig. 175 – s.a. "... e enquanto o canito ladrava, Manipanso berrava e o elefante dormia..." (detalhe). *Paraíso infantil,* 1941, p. 26

Uma outra ilustração pertence ao conto *Pérola da Manhã* em *Páscoa Infantil* (Júnior, 1943) e é da autoria de Maria de Vasconcellos. A imagem refere-se à passagem em que Momi se mostra à protagonista – Pérola da Manhã – como um jovem e belo caçador (fig. 176). Nesta ilustração, o caçador é um rapaz alto, atlético, que se apresenta em tronco nu, descalço e de lança na mão. O rosto resume-se a dois círculos abertos a branco para os olhos e um terceiro, para a boca. Tal como o resto da imagem, Momi foi representado numa linguagem algo modernista, sintética, que evoca a gravura a linóleo.



Fig. 176 – Maria de Vasconcellos. " ... pensou que nunca vira um tão formoso rapaz." (detalhe). *Páscoa infantil,* 1943, p. 15

Encontrou-se ainda a figura do caçador em dois livros ilustrados por Gabriel Ferrão, no registo algo tosco do autor na época. *O segredo do homem leão* (Strong, 1949) contém duas ilustrações representando Kalami, um jovem de 20 anos incumbido de caçar um leão, pelo chefe dos "Matumbacas, uma tribo feroz que ainda se entregava à antropofagia" (Strong, 1949, p. 33). Numa das imagens (fig. 177), Kalami apresenta-se de perfil. O rosto do jovem acusa a intenção de Ferrão em acompanhar o texto que o caracteriza como "de tez mais clara e de feições correctas" (Strong, p. 30). O cabelo é encaracolado e o corpo musculado, também sugerido no texto. Apresenta-se de tronco nu, com uma pele em torno da cintura. Como adornos, usa uma pulseira. Uma outra imagem descreve o momento em que Kalami é abatido por Kutiepof, um homem ucraniano que viria a ser o novo chefe daquela aldeia. Kalami encontra-se de gatas, empunhando a sua lança, já quebrada (fig. 178).

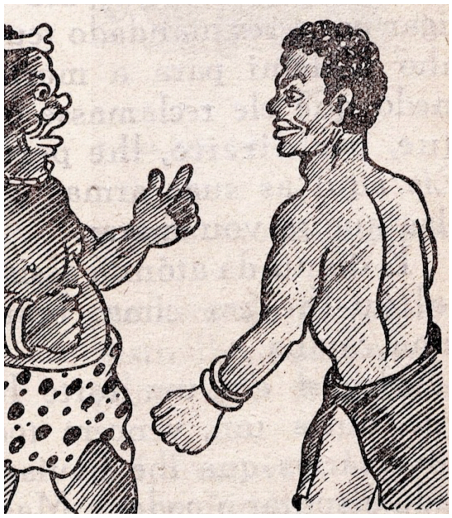


Fig. 177 – Gabriel Ferrão. "O Pançudo ergueu-se sobre a pele de leão....". *O segredo do homem leão*, 1949, p. 35



Fig. 178 – Gabriel Ferrão. "Meteu-lhe uma bala nas costas....". *O segredo do homem leão*, 1949, p. 37

Por fim, *História de Balu, pretinho da Guiné* (Ferrão, 1950) apresenta uma ilustração que mostra um grupo de caçadores em fuga (fig. 179). É, mais uma vez, o estereótipo do Negro «selvagem» que Ferrão propõe ao pequeno leitor. Os homens encontram-se em tronco nu, descalços, envergando uma saia de palha/folhas em torno da cintura. Como adornos, usam pulseiras nos pés e mãos, argolas nas orelhas e, a rematar o retrato de «incivilitude», um osso a prender o cabelo. O desenho do rosto é caricatural, hiperbolizando a espessura dos lábios que contrastam com a pele negra.



Fig. 179– Gabriel Ferrão. "Deitaram a correr em todas as direcções...". *História de Balu, pretinho da Guiné*, 1950, p . 28

Em suma: relativamente ao carregador e ao expedicionário, constatou-se que, quando representados em grupo, ocorre a tendência para uma uniformização, despersonalização e desumanização destas figuras, frequentemente reduzidas ao estereótipo do Negro «selvagem». Observou-se igualmente que esse fenómeno de generalização remonta, por vezes, à iconografia (gravuras, esboços) que serviu de base à construção de várias das ilustrações. Esse estereótipo expressa-se através da indumentária, na qual domina o pano em volta da cintura, deixando o tronco e braços a descoberto. No caso do ilustrador Gabriel Ferrão, observou-se uma agudização desse estereótipo, havendo adição de adornos como chifres na cabeça – que, no caso dos caçadores por ele ilustrados, foram substituídos por ossos. Há, de facto, uma certa continuidade entre as duas figuras acima mencionadas e a do caçador, figura na qual também abunda a nudez, quebrada apenas por uma pequena tanga de tecido ou folhas.

4.4 No mar

Neste subcapítulo descrevem-se duas figuras masculinas que surgem representadas a bordo de uma embarcação de grande porte.

4.4.1 MARINHEIRO- Encontrámos esta figura em três ilustrações presentes em duas obras da década de 30: *Joanito Africanista* (Costa, 1932), ilustrado por Raquel Roque Gameiro e *O Pirata do Navio Dourado* (s.a., D.L. 1934), com ilustrações de Alfredo Morais.

Uma das ilustrações pertence a *Joanito Africanista* e refere-se ao momento em que Joanito, o protagonista, é apanhado no navio onde embarcara clandestinamente (fig. 180).



Fig. 180 – Raquel Roque Gameiro. "... é apresentado ao comandante...". *Joanito Africanista*, 1932, p. 21

A figura em questão é o pai de Joanito, fogueiro no navio, descrito no texto como "homem alto e robusto" (Costa, 1932, p.10). Acompanhando esta indicação textual, Raquel desenhou um homem algo atlético. Encontra-se em tronco nu, o que encontra alguma justificação na natureza do seu ofício (manejar o fogo daquela embarcação

a vapor), mas que não deixa de criar uma clivagem entre brancos (vestidos) e negros (despidos), reforçada pela nudez de Joanito. Calça sapatos brancos e enverga calças às riscas, descritas com algum pormenor, tal como o cabelo, encaracolado. Uma parte da figura humana foi desenhada num naturalismo algo sintético que reduz o tronco, braços e rosto do fogueiro a uma mancha castanha na qual se abrem a branco sugestões de clavícula, olhos, boca e sobrancelhas, entre outros elementos.

As restantes duas ilustrações fazem parte de *O Pirata do Navio Dourado.* Trata-se de criados ou escravos de bordo num corsário do oriente, vagamente identificados no texto como "negros". Nas duas ilustrações de Morais (figs. 181 e 182), os homens envergam o fez, chapéu turco vermelho. Este elemento oriental, constitui também também uma referência ao contexto colonial português, tendo sido usado no contexto policial e militar, nomeadamente em Moçambique. Como vimos anteriormente. O fez era parte da indumentária de homens negros de um estatuto servil num sentido mais alargado, integrando também por esta via a imagética colonial, como sugere um anúncio a um produto das colónias (chocolate), da autoria de Almada Negreiros (fig. 183).

Enquanto que os quatro criados da capa (fig. 181) apresentam camisa e calções brancos com faixa vermelha, os dois criados que acorrentam a princesa (fig. 182) envergam um fato curto vermelho e branco, às riscas. Apresentam-se descalços, com pulseiras nos braços e nos pés, como que numa alusão à sua baixa condição e origem africana (logo «primitiva», para o ilustrador). É, no imaginário ocidental, a indumentária de um criado negro. Inclusivamente, à excepção das pulseiras, a indumentária é semelhante à do moleque ilustrado por Guida Ottolini em *Contos de Belilinha*, 193- (fig. 231).

O tratamento caricatural que Morais dá ao rosto opera uma desumanização destes criados de bordo. Com efeito, a boca gigantesca, a testa muito recuada e os olhos arregalados tornam-nos mais próximos do símio do que do humano, evocando a iconografia jocosa do Negro que circulava na cultura popular de então.

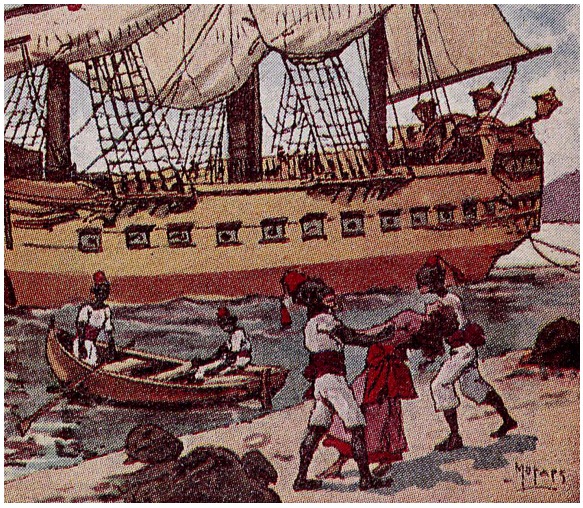


Fig. 181 - Alfredo Morais. Capa (detalhe).
O Pirata do Navio Dourado, D.L.1934



Fig. 182 – Alfredo de Morais. "... mandou lançar ferros aos pés e às mãos da princesa." (detalhe).
*O Pirata do Navio Dourado,*D.L.1934, p. 5

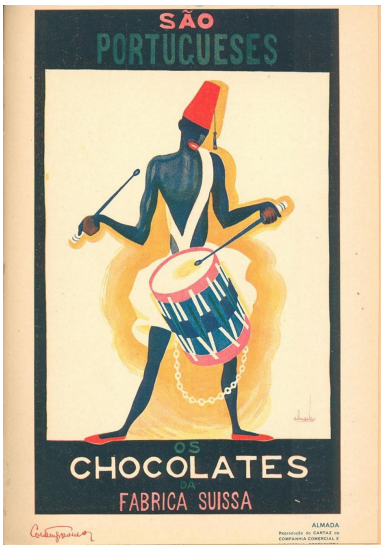


Fig. 183 – J. Almada Negreiros. Anúncio a chocolates da Fábrica Suíça. s.d.

4.4.2 PIRATA - Esta figura aparece numa ilustração de Alfredo Morais em *O Pirata do Navio Dourado* (fig. 184). Esta figura, que deu nome ao livro, é um príncipe disfarçado de pirata negro, em missão para resgatar a sua noiva. É no texto descrito como "um negro de grande altura" (Anónimo, D.L.1934a, p. 10). Apesar de valente, as alvas senhoras não empatizam com o pirata, "ainda para mais negro e de medonho aspecto" (Anónimo, D.L.1934a, p. 10). Na ilustração, Alfredo de Morais completou essa associação entre negritude e fealdade, caricaturando o rosto do pirata (apenas parcialmente visível). A indumentária é colorida e orientalizada: um barrete com turbante cobre-lhe a cabeça; sobre a camisa, veste uma curta casaca e sarouel (calças

enfunadas), e calça babuchas (sapatos de biqueira cruva) que, juntamente com o alfange, completam o exotismo «oriental» desta figura, em tudo diferente das duas senhoras que o fitam, horrorizadas.

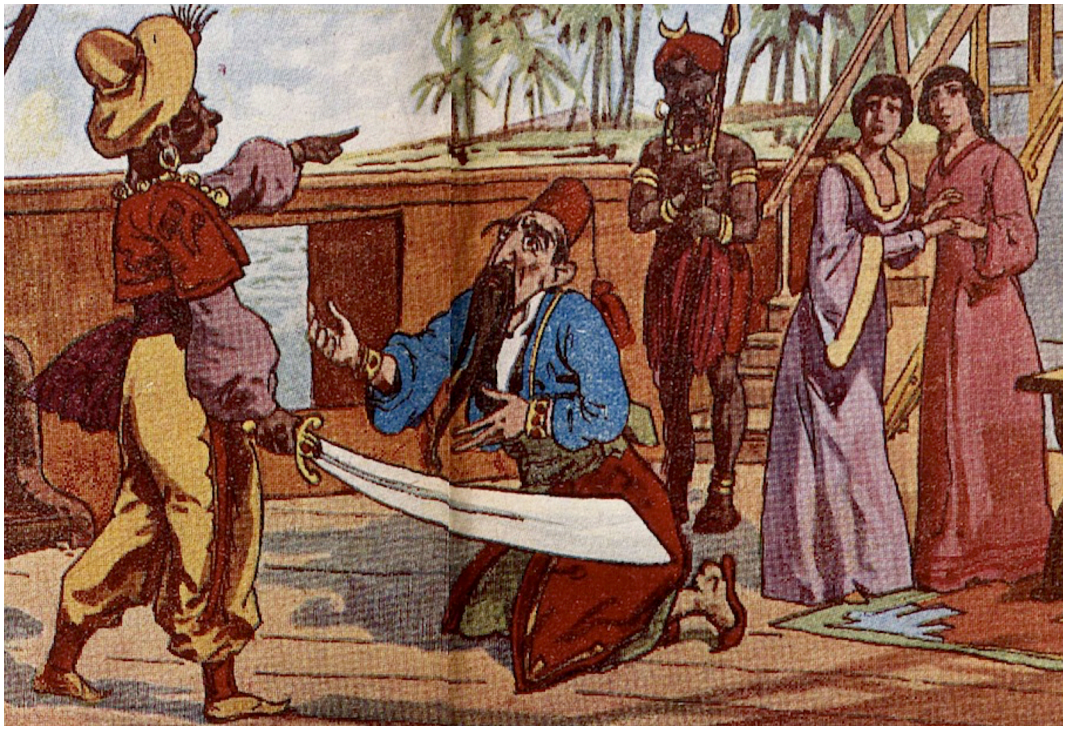


Fig. 184 – Alfredo de Morais. "Erguei-vos — respondeu urbanamente o gigantesco negro" (detalhe). *O Pirata do Navio Dourado,* D.L.1934 [1922], pp. 8 e 9

Sintetizando, trata-se de um pequeno grupo de figuras com pouca representatividade no *corpus*, pelo que as conclusões a extrair não podem deixar de o reflectir. Como pontos comuns entre a figura do marinheiro e a do pirata, regista-se o desenho da face, em *O pirata do Navio Dourado*, por Alfredo de Morais. Na figura do marinheiro, sublinha-se a indumentária característica de serviçais como o escravo (no caso do fogueiro, de tronco nu) e o do criado/moleque (nos criados de bordo- descalços, com fato curto e fez na cabeça).

4.5 Empresário

Neste texto descreve-se a única figura do *corpus* na qual o Negro é empresário por conta própria. É uma figura exclusivamente masculina.

. COMERCIANTE/EMPRESÁRIO/FAZENDEIRO - Existem no *corpus* cinco ilustrações com esta figura. São de três autores diferentes, em três obras editadas entre 1930 e 1958 (pelo menos é esta a data de entrada no depósito legal da então BNL).

Duas ilustrações de Ilberino dos Santos em *O pretinho de Angola* (Frias, 1930) mostram Jubim (que havia sido criado por uma família abastada na «metrópole»), agora adulto e director de uma casa comercial e agrícola em Angola (figs. 185 e 186). Apresenta um fato de aspecto modesto, similar à indumentária de um presidiário ou de um operário, o que contrasta com a sua posição de relevo na dita empresa.



Fig. 185 – Ilberino dos Santos. "Nini!"
O pretinho de Angola, 1930, p. 86

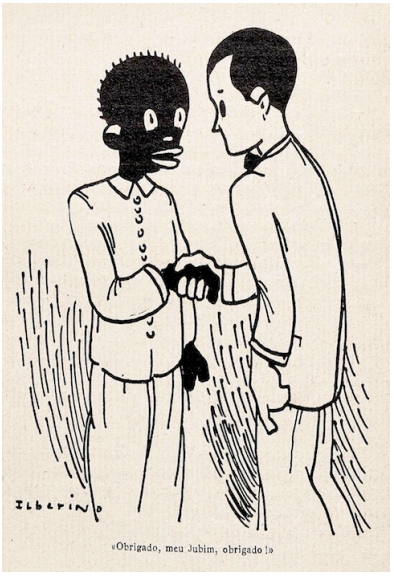


Fig. 186 – Ilberino dos Santos.
"Obrigado, meu Jubim, obrigado!"
O pretinho de Angola, 1930, p. 98

Em ambas as imagens, Jubim mostra uma postura humilde face ao homem branco (seu irmão «adoptivo»), de traje mais requintado (de *papillon* ao pescoço e chapéu), que se apresentara para trabalhar como seu empregado. Na figura 186 o efeito de subserviência é inflaccionado pela altura de Jubim, que, mais baixo, é forçado a olhar para cima. Em adição, o rosto de Jubim segue o clichê da época de representação do Negro – caricaturado, apatetado e e desumanizado. Na linguagem sintética e tosca do ilustrador, inscrevem-se, naquele rosto em forma de lâmpada, uns olhos enormes e arregalados, em contínuo espanto, e uns lábios muito grossos. O cabelo resume-se a uns

pequenos traços espetados em torno da cabeça. As mãos são grotescas, com os dedos muito curtos (ao contrário das mãos do candidato a empregado, embora a mão esquerda não difira muito dos dedos do empresários, que parecem cortados), acusando as dificuldades de representação de um autor ainda imaturo naquela data.

As moedas mágicas (Guimarães, D.L. 1956 [1954-1956]b) contém duas ilustrações, de autoria de Eugénio Silva, representando o senhor Nonó – um velho e generoso fazendeiro, mestiço, que enriquecera em África. Gordo, baixo e careca, Nonó situa-se nos antípodas do galã (figs. 187 e 188). Ainda, é uma figura infantilizada, assexualizada e desumanizada, no sentido em que evoca mais um boneco, um objecto, do que um ser humano. Os traços do seu rosto resumem-se aos olhos muito grandes e abertos e à boca volumosa e branca, em contraste com a cor da pele. Trata-se da já referida fórmula caricatural, muito popular na primeira metade do séc. XX.



Fig. 187 – Eugénio Silva. A ingratidão de Gido
As moedas mágicas, 1956, p. 3

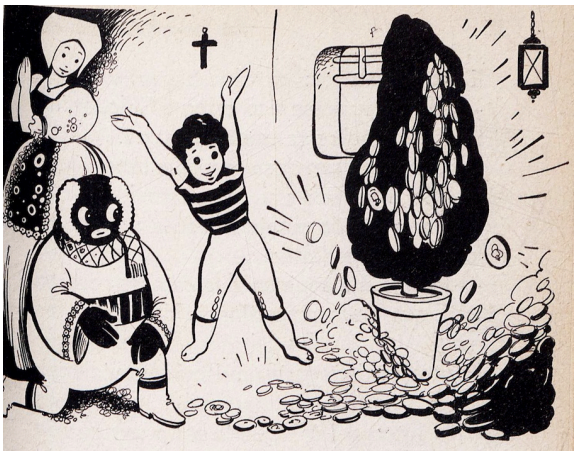


Fig. 188 – Eugénio Silva. Tito é recompensado.
As moedas mágicas, 1956, p. 31

Laura Costa ilustrou dois comerciantes, sócios de uma loja (o Senhor Não-Me–Leves e o Senhor Não-Me-Digas), para o conto de origem angolana com o mesmo nome, em *A menina e a águia* (Lima, D.L. 1958). Na imagem, o Senhor-Não–Me-Digas carrega, com visível esforço, o seu amigo Senhor-Não-Me-Leves (fig. 189). A abordagem ao desenho das figuras humanas é dum naturalismo estilizado. São dois homens elegantes. As feições são arredondadas, destacando-se o nariz e os lábios carnudos. A indumentária não se afasta do habitual na representação de personagens negros masculinos por Laura Costa: calças, camisa e chapéu de abas largas brancos, que contrastam com o preto da pele. Um dos personagens calça algo entre as sabrinas e as socas em madeira.



Fig. 189 – Laura Costa. "... pôs o amigo às costas."
A menina e a águia, D.L. 1958, p. 38

Sumariando, nas duas obras com representação do fazendeiro ou empresário (figuras com um certo estatuto profissional), constatou-se uma inferiorização destes através do desenho da indumentária e da postura corporal, que, juntamente com a caricatura do rosto e corpo, potenciam a ideia de fragilidade e inferioridade, face ao branco. O mesmo não acontece nas figuras dos comerciantes, representados com elegância por Laura Costa.

4.6 Serviçais

Neste subcapítulo proceder-se-á à caracterização de dez figuras (homens, mulheres e crianças) que surgem na narrativa servindo o Branco.

4.6.1 ESCRAVO - O comércio e utilização de escravos negros africanos pelos portugueses foi uma prática massiva durante séculos[1], que persistiu para além da sua abolição em 1854 (Zamparoni, 2002). Fenómeno antigo e comum a diversos estados e nações, a escravatura informou, de modo complexo, as representações do Negro nas artes plásticas e na cultura popular, como veremos adiante.

A figura do escravo negro surge em onze obras do *corpus*, editadas entre 1931 e 1959, num total de 15 ilustrações de oito ilustradores. Apenas um dos escravos tem nome: Jau, escravo de Luís Vaz de Camões em *A Nau Catrineta ou Titó e Tatá nos reinos da História* (Ferreira, 1931), ilustrado por Alfredo de Morais.

A constituição física dos escravos varia muito nestas obras. Em três delas, trata-se de uma figura máscula, encorpada e alta (em oposição ao criado doméstico, geralmente assexuado); noutras três, é uma figura pequena, diminuída, a que se apresenta; nas restantes, trata-se de homens com constituição regular, de alguma elegância.

Um traço dominante em figuras de serviçais do nosso *corpus*, presente também na figura do escravo, é a sua «orientalização». O fenómeno não se limita à literatura para a infância e juventude, nem ao caso português. Com efeito, o escravo negro «oriental» pertence a uma vasta iconografia na arte e cultura popular europeia até meados do séc. XX. Isto corresponde a uma realidade histórica – a da escravização de «negros», entre os quais turcos e mouros, comércio inicialmente explorado por árabes e europeus do «mediterrâneo» e ibéricos (McCabe, 2008), nomeadamente, portugueses. A posse de escravos tornou-se um sinal exterior de luxo e riqueza, pelo que, nos séculos surgiam escravos negros de traje oriental em famílias nobres do norte da Europa (Pieterse, 1996, pp. 124-125), que marcam presença em diversos retratos[2]. No séc. XIX, regressa a figura do escravo negro orientalizado, possível produto do ressurgimento do Orientalismo[3], segundo Pieterse, e também dos desígnios imperialistas de algumas

[1] Segundo Isabel Castro Henriques "Podemos afirmar que o primeiro grande carregamento e partilha de cativos – que haviam de se transformar em escravos – se verificou em Lagos, a 8 de Agosto de 1444, cerimónia que contou com a presença de muita população e que foi presidida pela figura tutelar do Infante D. Henrique, montado "em cima de um poderoso cavalo" (Henriques, 2009).

[2] Em Portugal, é possível encontrar uma figura análoga que testemunha esse gosto pelo escravo e sua indumentária oriental enquanto instrumento de aparato: o Janízaro (guarda turco ou muçulmano do sultão, que, frequentemente capturado como escravo ainda em criança) representado em azulejo à entrada de algumas habitações nobres do séc. XVIII (Arruda, 1996, pp. 66 e 102).

potências europeias. A concepção europeia de um Oriente esplendoroso fazia associar o escravo negro aos ambientes de corte – como, aliás, acontece nos contos orientais *As mil e uma noites*, amplamente traduzidos e ilustrados na Europa. Na primeira metade do séc. XX, a figura do criado ou escravo oriental marcaria presença em eventos[4], na ilustração de obras literárias (para adultos e crianças), mas também na ilustração para a imprensa escrita e, por fim, na publicidade, como demonstra o cartaz de Julius Gipkens (1883-1968) para a marca de chocolates germânica Sarotti Mohr (fig. 190).

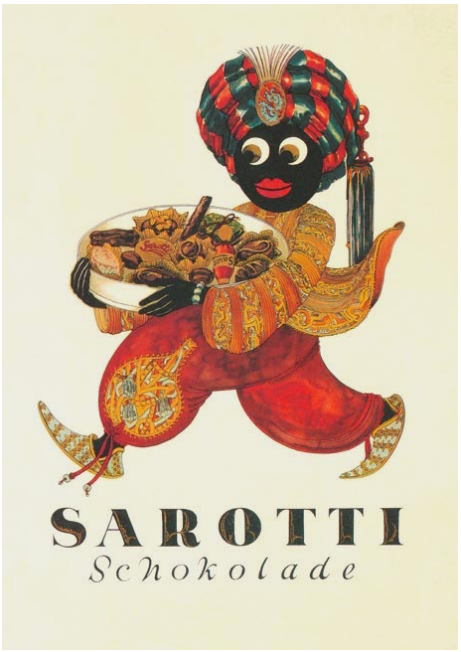


Fig. 190 – Julius Gipkens. Sarotti Schocolade.



Fig. 191 – Guida Ottolini. "Ouviste, Sadi?". *Contos da Belilinha,* 193-, p. 61

Imagens deste escravo «orientalizado» surgem em sete obras do nosso *corpus,* sob diversas designações, como veremos. No âmbito desta figura, encontramo-la em cinco obras. Uma delas é *Contos da Belilinha* (Costa, 193-), ilustrado por Guida Ottolini. No conto "do folclore persa" (como anuncia o texto) *O maior amigo*, encontrou-se uma figura que não consta do texto, e que, pelo traje e acção que executa, se assemelha

[3] Orientalismo, recorda-se, refere-se ao olhar e discurso europeu em torno do Oriente (Said, 2013 [1978]). Segundo Said, trata-se de uma relação hegemónica, de dominação segundo a qual o Ocidente lida com o Oriente. O fenómeno, veiculado por intelectuais, artistas, escritores, políticos, foi construído numa sedimentação de suposições e estereótipos, dizendo mais sobre o Ocidente do que sobre o Oriente (Ashcroft, Griffiths & Tiffin, 2009).

[4] No seu livro de memórias, Fernanda de Castro dá-nos conta da presença desta figura nos salões literários de Veva de Lima, em Lisboa (décadas de 20 e 30): "O cenário era ao mesmo tempo sumptuoso e exótico. Logo à entrada, os convidados eram recebidos por dois negros imponentes, vestidos – meu Deus, vestidos como? – como, por exemplo, dois guardiões de qualquer dos contos das *Mil uma Noites*." (Castro, 2005, p. 132)

a um escravo (fig. 191). É de pequena estatura, pelo que se poderá tratar de uma criança (ou não – Pieterse chama a atenção para o facto das figuras de servitude negras surgirem por vezes representadas com baixa estatura para enfatizar a relação de subordinação). Segura algo que parece ser uma sombrinha, com a qual protege o seu amo, um sultão. A acção da figura e o ambiente de corte que integra evoca o "pretinho Enxota-Moscas"**,** figura pertencente a uma ilustração exterior ao *corpus*, que pertence ao conto *O Príncipe encantado*, em *Na Terra e no mar* (Sérgio, 1924) (fig. 194). O corpo do pequeno escravo está totalmente coberto. Veste uma camisa e sarouel (calças enfunadas) de cor preta com faixa branca à cintura e luvas da mesma cor. Calça babuchas (chinelos com biqueira curva)[5] e na cabeça um turbante ornado com uma pena. Das orelhas pendem-lhe argolas de grandes dimensões. O rosto foi desenhado segundo a fórmula caricatural dominante na época, resumindo-se a dois olhos abertos, de olhar vítreo e a uns lábios volumosos, em contraste com o tom da pele.

A indumentária dos escravos em *O Alfaiate de Bagdad* (Anónimo, D.L. 1935a), por Alfredo Morais, é quase idêntica (figs. 192 e 193), com a diferença de numa das imagens (fig. 192) – na qual o alfaiate é conduzido ao palácio do rei por dois "escravos negros" (p.4) – estes se apresentarem de braços e parte da perna desnudados.
Nu outra ilustração da mesma obra, quatro escravos carregam o palanquim que transporta o alfaiate e sua régia noiva, função que surge associada a outros escravos do *corpus* (fig. 202), para além daqueles registados na figura do carregador. Dada a solenidade do acontecimento, a indumentária dos escravos é de maior aparato: uma pena de pavão orna o turbante e uma jaqueta de cores vibrantes cobre-lhes os braços. Nesta obra, as ilustrações são policromáticas, contribuindo a cor para a exuberância das figuras.

O rosto apresenta-se consideravelmente deformado no registo caricatural de Alfredo Morais (particularmente agudizado nos livros desta colecção). Aqui salienta-se a boca, sobredimensionada e de um rosa muito claro, contrastante com o castanho escuro da pele.

[5] O termo *babucha* provém do persa پاپوش (pâpûş).

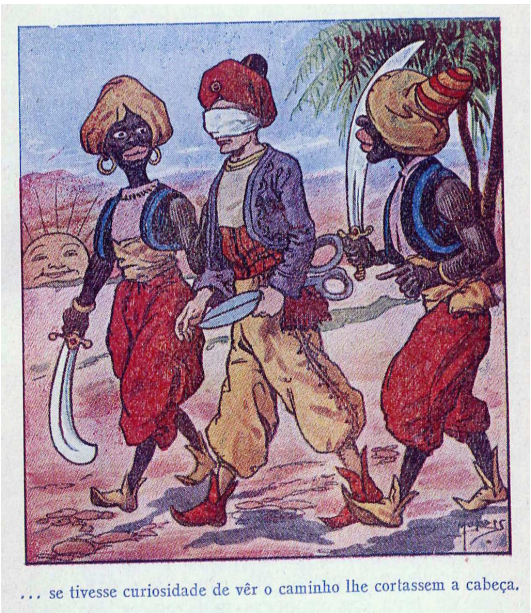


Fig. 192– Alfredo de Morais. "... se tivesse curiosidade de ver o caminho lhe cortassem a cabeça". *O Alfaiate de Bagdad,* D.L. 1935, p. 5

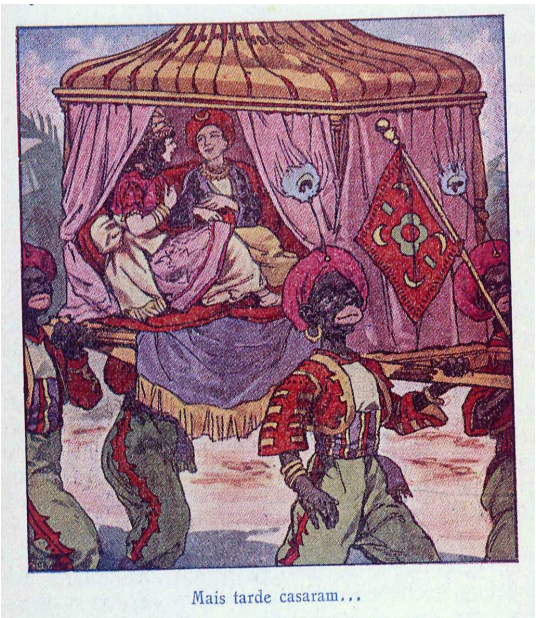


Fig. 193– Alfredo de Morais. "Mais tarde casaram...". *O Alfaiate de Bagdad,* D.L. 1935, p. 13

Um desdobrável contendo *O presépio de Xerazade* em *A última história da Xerazade* (Müller, 1944) – adaptação da colectânea de contos *As mil e uma noites* – contém a representação de dois escravos (assim o deduzimos) que acompanham, a pé, os três reis magos, e dirigem os animais de transporte, empunhando uma vara para o efeito (figs. 195 e 196). São figuras cromaticamente exuberantes (tal como as dos magos) e orientalizadas. O escravo que acompanha os reis brancos encontra-se de tronco nu, com turbante e sarouel azul, e babuchas de cor vermelha (fig. 196). O outro escravo (fig. 195) apresenta um turbante *bordeaux*, condizente com a jaqueta aberta, mostrando o peito nu. Veste calças às riscas. Ambos são magros e foram desenhados numa linguagem estilizada que geometriza a fisionomia.

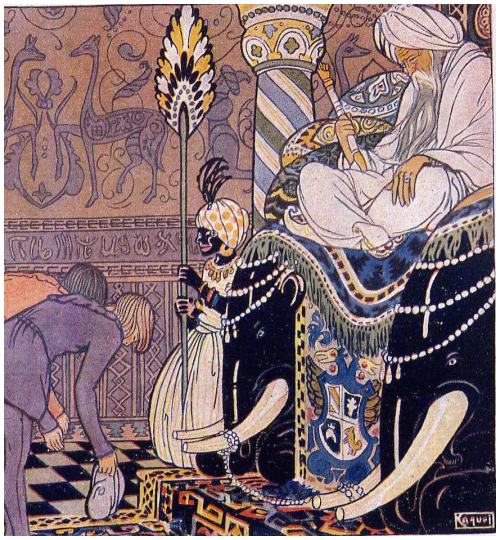


Fig. 194– Raquel Roque Gameiro. O "pretinho Enxota-Moscas". Extratexto (detalhe). *Na Terra e no mar, 1924*, extratexto.



Fig. 195– Fernando Bento. A chegada dos Reis Magos. Presépio de montar (detalhe 1). *A última história de Xerazade,* 1944



Fig. 196– Fernando Bento. A chegada dos Reis Magos. Presépio de montar (detalhe 2). *A última história de Xerazade,* 1944

Dona Maria de trazer por casa (Müller, 1947) contém quatro ilustrações, do mesmo ilustrador, representando um escravo da corte do Grão-Vizir, caracterizado no texto como "um Escravo mouro, de alfange em punho" (Müller, 1947, p. 21). Para além do alfange – visível numa das imagens (fig. 197) – Bento atribuiu-lhe os restantes atributos de escravo «oriental», muitos dos quais visíveis nos mencionados escravos do presépio de *A última história da Xerazade* (e noutras figuras da mesma obra, como veremos): turbante – neste caso, de padrão às riscas – tronco nu, sarouel, babuchas e adornos vários, entre os quais brincos em argola. O rosto foi desenhado numa abordagem caricatural muito popular na época, com grande afinidades com a Disney e outras referências americanas: os olhos são arregalados, abrindo dois discos brancos e os lábios são grossos e brancos, contrastando com o preto da pele (fig. 198).



Fig. 197– Fernando Bento. O escravo. *Dona Maria de trazer por casa,* 1947, p. 18

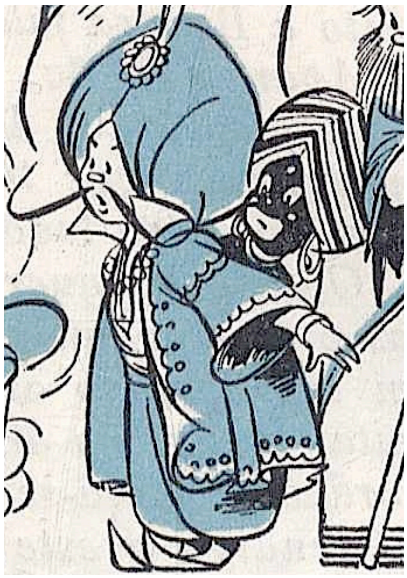


Fig. 198– Fernando Bento. O Mendigo e o Mágico (detalhe). *Dona Maria de trazer por casa,*1947, p. 26



Fig. 199– César Abbott. "A jovem empunhou uma chibata..." (detalhe). *As duas cadelas encantadas,* D.L. 1956, p. 7

Por fim, *As duas cadelas encantadas* (Barreto, D.L.1956a) é uma adaptação dos contos orientais *As mil e uma noites*. As figuras em causa, ilustradas por César Abbott (1910-1977), são dois homens que seguram duas cadelas que são açoitadas pela protagonista (fig. 199). A indumentária dos dois escravos negros (assim designados no texto) presentes numa das imagens, assemelha-se consideravelmente à das duas obras acima descritas. Com efeito, um turbante cobre-lhes a cabeça, apresentam-se de tronco nu (um deles com colete aberto), e usam como adornos argolas nas orelhas e, um deles, uma pulseira no braço. Em vez de sarouel, vestem calções curtos. A pujança física dos homens é, nesta imagem de Abbott, enfatizada. Quanto ao rosto de um dos homens (o único visível), foi desenhado num registo naturalista, com feições regulares. Apresenta bigode.

Encontraram-se ainda obras com a figura do escravo caracterizado de um modo distinto do mouro ou oriental. Uma delas é *A Nau Catrineta ou Titó e Tatá nos reinos da História* (Ferreira, 1931), ilustrada por Alfredo de Morais (fig. 200). Uma das ilustrações representa Jau (António, depois de baptizado), escravo javanês de Luís Vaz de Camões. Seguindo as indicações do texto, Jau "um índio ou negro" (p. 101) foi representado aos pés do Poeta. A diferença de escala é notória, acentuando a relação de subserviência de Jau com o seu amo. O escravo, retratado como africano, negro, é o estereótipo do «indígena» da época: apresenta-se em tronco nu, vestindo uma tanga de folhas que lhe deixa as pernas a descoberto. Como adornos, tem ao pescoço um colar e num dos braços,

pulseiras. No rosto, desumanizado na habitual fórmula de Morais, destacam-se os lábios grossos e o olhar oculto pela sombra da arcada supraciliar, proeminente.



Fig. 200– Alfredo de Morais. "Oé oé... Camões!".
A nau catrineta, 1931, p. 102

A aventura de Mestre Afonso (Matias, 194-) contém uma ilustração que descreve uma cena passada em Ormuz no séc. XVI (fig. 201). A imagem representa uma multidão em volta de um moribundo que se fazia acompanhar de alguns escravos. Deduz-se que os escravos sejam os dois homens negros, altos e encorpados, descalços e parcamente vestidos. Um deles, à esquerda, empunha uma vara e apresenta-se em tronco nu, com um pano preso na cintura em torno cobrindo-lhe as ancas até meio das pernas. O outro está de costas, ao centro, e tem uma veste semelhante, com uma ponta sobre o ombro direito.



Fig. 201– Júlio Gil. "...veio encontrar toda a gente numa balbúrdia..." *A aventura de Mestre Afonso*, 194-, p. 23

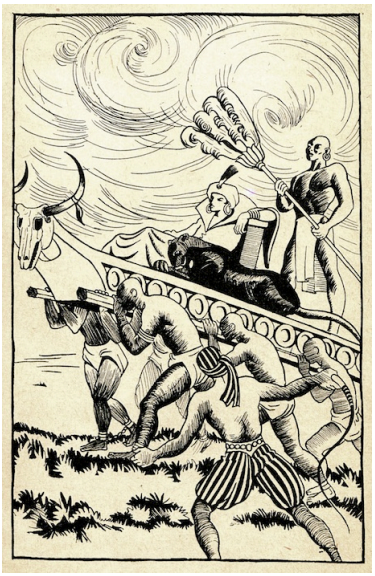


Fig. 202– Nuno Sampayo. A opulência do reino de Preste João. *Lendas e milagres na História de Portugal,* D.L.1953, p. 105

O texto *A lenda do Preste João* em *Lendas e milagres na História de Portugal* (Pinto, D.L. 1953) contém uma ilustração, de Nuno Sampayo (1926-2014), que inclui vários escravos (fig. 202). Cinco deles carregam penosamente o exuberante palanquim no qual se encontra Preste João (assim se deduz do texto) acompanhado de uma pantera e de um escravo que enxota moscas e protege o amo do sol (o instrumento encontra-se noutras figuras servis do *corpus*). Os escravos transportadores encontram-se agrilhoados. Vestem apenas uma tanga de pano branco que lhes deixa ver a robusta constituição física. Um deles tem uma pulseira no braço. O escravo que segue no palanquim veste um pano branco mais comprido e tem usa uma argola na orelha. Sampayo desenhou o seu rosto com feições delicadas e um porte altivo. Os restantes escravos foram representados num registo mais tosco e abreviado, omitindo as feições.

Encontrámos ainda a figura do escravo em duas obras ilustradas por Laura Costa (1910-1992). *O Macaco e o Escravo*, conto em *O verdadeiro tesouro* (Ferreira, D.L. 1957), contém um extratexto policromático representando um escravo avisando um macaco acerca do perigo da perda de liberdade que corria (fig. 203). O homem veste um colete vermelho de textura quadriculada sobre uma camisa branca. Ao contrário do naturalismo delicado presente no desenho do corpo, o rosto apresenta-se algo caricaturado, com alguma hiperbolização dos olhos e boca. A expressão é de bondade. O cabelo é encrespado.



Fig. 203– Laura Costa. O macaco e o escravo. *O verdadeiro tesouro*, D.L. 1958, extratexto de abertura de conto.



Fig. 204– Laura Costa. "O escravo agarrou na rede e foi de novo pescar" (detalhe). *A filha do mercador*, D.L. 1958, p. 16

Em *Estranha Profecia*, adaptação de conto popular angolano, em *A filha do mercador* (Lima, D.L. 1958h), um escravo pesca para a insaciável mulher de Na Kimanaueze. Na ilustração (fig. 204), Laura Costa representou- o de perfil, dirigindo-se ao rio com uma rede para a pesca. No que concerne à constituição física, a figura é dotada de elegância (característica da expressão gráfica de Laura Costa), reforçada pela linguagem naturalista estilizada, comum nas suas ilustrações a preto e branco. As feições são pouco perceptíveis, em virtude das imperfeições na impressão da mancha negra que define a figura, em silhueta. O escravo apresenta-se em tronco nu e descalço, o que, sendo raro em Laura Costa, parece explicar-se pela natureza da tarefa a desempenhar pelo escravo. No entanto, a quase nudez não deixa de ser sugestiva de um homem de baixa condição social. As calças são brancas e estão arregaçadas.

O livro *Descobrimentos Henriquinos* (Sanceau, 1959) contém uma ilustração, de Maria Helena Abreu, que representa o desembarque de homens e mulheres capturados no território entre o Cabo Branco e Arguim para servirem de escravos (fig. 205). O acontecimento data da expansão em África dirigida pelo Infante D. Henrique (1394-1460)[6].

A imagem de Abreu dá conta do dramatismo do acontecimento: os homens caminham cabisbaixos, alguns de mãos amarradas; outros dando as mãos, assustados. A expressão facial é de grande abatimento (o que se confirma na legenda da imagem). O desenho da

[6] Apesar de mencionar o profundo abatimento dos cativos, o texto suaviza a violência do tráfico humano, argumentando que na época os navegadores e o próprio Infante D. Henrique viam a escravatura como uma oportunidade de salvação (através do baptismo e do trabalho) e também porque "os seus amos os enchiam de mimo" (Sanceau, 1959, p. 86).

figura humana é de um naturalismo estilizado, expressões do rosto e corpo como se fossem esculpidos grosseiramente em madeira. Homens e mulheres foram representados com lábios espessos e cabelo curto, encaracolado. A quase-nudez é dominante. Observa-se alguma variedade no trajar, mesmo entre os homens: o primeiro homem da fila enverga uma tanga de folhas em volta da cintura e tem adornos ao pescoço, enquanto que o segundo tem um pano a cobrir-lhe parte do tronco e o terceiro, uma tanga de pano. A variedade de trajes pode significar a proveniência variada e reflexo de diversos papéis desempenhados no tecido social de origem.



Fig. 205– Maria Helena Abreu. "Alguns dos cativos choravam...". *Descobrimentos Henriquinos*, 1959, p. 83

4.6.2 CARRASCO- Segundo Frantz Fanon (D.L. 1972) esta era uma figura habitualmente atribuída ao Negro na Europa. O carrasco surge em três ilustrações, de Fernando Bento, em *A última história da Xerazade* (Müller, 1944). Nas três imagens, o carrasco surge com os traços do rosto – olhos, nariz e boca – caricaturados de acordo com uma fórmula recorrente na época, empunhando o alfange (atributo mencionado no texto). Mas há diferenças na caracterização do carrasco nestas imagens. Na ilustração de abertura de capítulo (fig. 206) e na da contracapa (fig. 207), o carrasco – assim designado no texto

(p. 39) – é um homem anafado, de aspecto mais cómico do que ameaçador. Com ligeiras variações entre um e outro apresentam-se de tronco nu, envergando sarouel de padrão às riscas e turbante a condizer (num deles). Os dois apresentam adornos: um deles, um colar, e o outro, umas argolas (recorrentes na figura do escravo oriental). No carrasco da figura 206 vislumbram-se umas babuchas de biqueira recurvada.



Fig. 206– Fernando Bento. "O sultão que tinha a mania de cortar cabeças". *A última história da Xerazade*, 1944, p. 5



Fig. 207– Fernando Bento. Contracapa (detalhe). *A última história da Xerazade*, 1944

Na ilustração em que está eminente a execução de Xerazade, o carrasco foi representado de costas, com o rosto parcialmente invisível (fig. 208). Ao contrário das anteriores, é uma figura gigantesca, musculada e aterrorizadora. A indumentária deste homem é também distinta e exuberante: apresenta-se quase nu, vestindo uns calções curtos com um padrão e um capacete, ambos adornados com penachos.
O aspecto «exótico» é complementado pelas várias argolas nas orelhas e nariz. Calça uns sapatos revirados cuja cor contrasta com o negro da pele. Estes carrascos inserem-se visualmente no modelo (ocidental) de escravo mouro ou oriental.

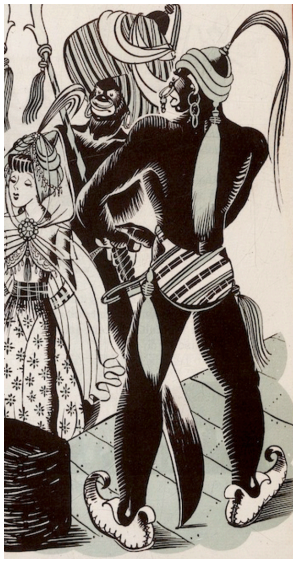


Fig. 208– Fernando Bento. Xerazade prestes a ser executada (detalhe). *A última história da Xerazade*, 1944, p. 41

4.6.3 GUARDA- Esta figura integra duas ilustrações de dois autores, em duas obras do mesmo ano: *História de Alarico sem fel* (Almeida, 1944) e *A última história da Xerazade* (Muller, 1944) .

A ilustração em *História de Alarico sem fel* é uma imagem policromática, pertencente à capa, da autoria de Pamela Boden (Pam) (1905-1981). A ilustração representa três homens negros de grande estatura, aprisionando Alarico, o protagonista (fig. 209). O texto, cuja acção se desenrola num reino algures no Oriente, designa as figuras como guardas do palácio e caracteriza-as com aspecto ameaçador - "gigantes de mais de dois metros de altura, todos vestidos de ferro e com grandes espadas nuas nas mãos." (Almeida, 1944, p.82). O texto não indica nem a etnia nem o estatuto social destes homens. No entanto, a sua aparência corresponde à do negro «escravo mouro», opção, presume-se, da ilustradora, que inclusivamente preteriu a armadura dos guardas, indicada no texto, optando por vesti-los com colete, sarouel, babuchas de biqueira revirada, e turbante. A opção da ilustradora explica-se, em parte, pela recorrência do escravo negro em representações de ambientes de cortes orientais, mas sugere também a associação do escravo negro a um corpo gigantesco, perturbadoramente excessivo.



Fig. 209– Pamela Boden. Capa. *História de Alarico sem Fel,* 1944



Fig. 210– Fernando Bento. Xerazade prestes a ser executada. *A última história da Xerazade*, 1944, p. 41

Igualmente ameaçadores, gigantescos e musculados são os dois guardas situados que impedem a passagem a Xerazade, prestes a ser executada, em *A última história da Xerazad*e (fig. 210). A indumentária orientalizada é também muito semelhante à de *Alarico sem fel* (para além da composição da imagem). Na ausência de caracterização no corpo do texto – dado que estas figuras não são, sequer, mencionadas – o ilustrador, Fernando Bento, atribuiu-lhes um turbante às riscas, ornamentado, e uma considerável nudez: o personagem da esquerda encontra-se de tronco nu, com sarouel transparente, e o da direita, apenas uma tanga. Têm nos pés, babuchas. Usam argolas nas orelhas e no nariz e o homem da esquerda, uma pulseira no braço. Os rostos são grotescos, desumanizados, e foram desenhados por Bento segundo a já referida fórmula caricatural depreciativa, evocativa de alguns personagens da Disney. Os dois apresentam olhos enormes e arregalados, nariz largo e semelhante ao do focinho de um cão, e uma boca muito vermelha e sobredimensionada. Os guardas inscrevem-se no modelo ocidental do escravo mouro ou oriental.

4.6.4 ESCRAVA - A recorrência da escrava no nosso *corpus* é consideravelmente mais reduzida do que a figura do escravo, facto que, neste âmbito da literatura infantil, poderá encontrar alguma justificação na tradição do negro oriental oriunda, como mencionado, dos contos orientais *As mil e uma noites*.

Encontramos esta figura em duas ilustrações de dois autores, provenientes de duas obras do nosso corpus: *O rei do Barué* (Matias, 1946), ilustrado por Júlio Gil e *Maria Bonita* (Lima, D.L 1958c), com ilustrações de Laura Costa.

Deduz-se que a figura ilustrada por Gil em *O rei do Barué* (Matias, 1946) seja uma escrava, dado que a acção (que integra personagens reais) se passa em Moçambique, no ano de 1853, quando a escravidão doméstica era ainda uma prática comum (Zamparoni, 2002). Apesar de abolida no ano seguinte, a escravatura persistiria durante longos anos. A figura, designada no texto como "uma negra" "de olhos esquisitos" (Matias, 1946, p.9) é pouco mais do que um vulto que assoma à porta, seguindo "a sua patroa" (fig. 211). O rosto é uma mancha negra inscrita num registo caligráfico, na qual foi aberto a branco um olhar vagamente desconfiado. Apresenta-se com o corpo tapado, de avental e saia comprida como era uso na época, com a cabeça coberta por um pano enrolado, à guisa de pequeno turbante. O contraste com a ama é evidente, quer pelo tratamento delicado da expressão do rosto, quer pela elegância da silhueta.



Fig. 211– Júlio Gil. "Quando a silhueta da rapariga se desenhou..." (detalhe). *O rei do Barué*, 1946, p. 11



Fig. 212– Laura Costa. "Fenda Maria foi à janela e chamou o vendedor da escrava." (detalhe). *Maria Bonita,* D.L. 1958, p. 53

Kamasoxi é uma escrava pérfida em *Maria Bonita* (D.L 1958c), tradução de um conto tradicional angolano recolhido em finais do séc. XIX. Acompanhada pelo vendedor, a

escrava apresenta-se acorrentada (fig. 212). À semelhança da outra escrava, o corpo e cabeça estão cobertos. Em contraste com o vendedor, encontra-se descalça, o que completa a caracterização do seu baixo estatuto. As suas feições são arredondadas. O seu rosto e membros são definidos por uma mancha negra compacta.

4.6.5 CRIADO- A representação visual mais frequente do Negro, entre a segunda metade do séc. XIX e a primeira metade do séc. XX, é o criado (Pieterse, 1996; Hall, 1997). Veja-se o caso do cinema americano (Hall, 1997); (Robinson, 2007), mas também da publicidade (Pieterse, 1996), para além da ilustração literária em vários pontos do globo. A ubiquidade desta figura radica histórica e iconograficamente nos séculos de exploração das populações africanas, primeiro através da escravatura, e depois, da dominação colonial[7].

A figura do criado surge em dez obras do nosso *corpus*, editadas entre 1925 e 1960, num total de 43 imagens de oito ilustradores. Este número exclui as ilustrações que representam o "criado-cozinheiro" e o "moleque", que incluímos em outras categorias.

Geralmente, o criado tem nome atribuído. É o caso de Adolfo (fig. 213) em *Mariazinha em África* (Castro, 1925), ilustrado por Sarah Affonso. Vicente, que nessa obra surge como cozinheiro, integra outras obras de Fernanda de Castro ilustradas por Affonso, como *O tesouro da casa amarela* (Castro, 1932) (fig. 214), *Aventuras de Mariazinha, Vicente e Companhia* (Castro, 1935) (fig. 215), e ainda a reedição desta última- *Novas aventuras de Mariazinha* (Castro, 1959) (fig. 216), ilustrada por Viviane. Baseado num criado da autora, este personagem está muito presente no nosso *corpus. Mariazinha em África* (1947), ilustrado por Ofélia Marques, contém ainda ilustrações dos criados Olôto (fig. 217) e Lanhano (fig. 218). Majuca (fig. 219) é também um criado em *Tagaté- Ás do futebol* (Costa, 1933b), ilustrado por Raquel Roque Gameiro; Mussá (fig. 220) é um batedor convertido num fiel criado em *Viagem à roda de África* (Archer, 1937), ilustrado por Manuel Lapa e Inês Silva Pereira; *Aventuras do capitão Tormenta* (Ferrão, D.L. 1955) contém o criado Pitatuca (fig. 221) ilustrado por Gabriel Ferrão e, por fim, Zé Preto (fig. 222), um criado que trabalha nas vinhas em *História de um bago de uva* (Joyce, 1958), com ilustrações de José de Lemos (1910-1985).

[7] Mais do que reflectir uma "realidade", as ilustrações do negro servindo o branco ajudaram a mantê-la, "naturalizando" a situação de servidão (Hall, 1997). Com efeito, a multiplicidade de imagens de subserviência do negro face ao branco funcionaram como mais uma forma de controlo e dominação das populações colonizadas.

Em *Histórias de pretos e brancos* (Correia, 1960), ilustradas por Maria Keil (1914-2012), o criado é uma figura anónima (fig. 223), identificada no texto como o criado do "Sr. Antoninho" (uma criança de dois anos).



Fig. 213– Sarah Affonso. "Adolfo andava a regar as hortaliças e as flores". *Mariazinha em África,* 1925, p. 43

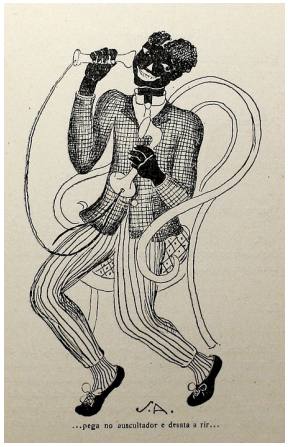


Fig. 214– Sarah Affonso. "...pega no auscultador e desata a rir...." *O tesouro da casa amarela*, 1932, p. 21



Fig. 215– Sarah Affonso. "O Vicente lava os dentes com a escova do fato e escova o fato com a escova dos dentes..." *Aventuras de Mariazinha, Vicente e Companhia*, 1935, p. 19



Fig. 216– Viviane. Vicente regressando de uma venda com as crianças. *Novas aventuras de Mariazinha*, 1959, p. 49



Fig. 217– Ofélia Marques. Olôto ajudando a tratar uma garça real. *Mariazinha em África,* 1947, p. 99

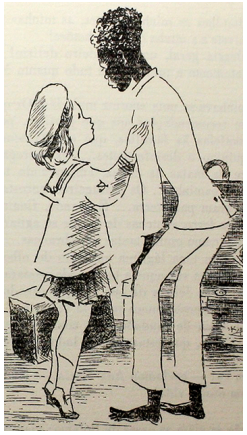


Fig. 218– Ofélia Marques. Mariazinha despede-se de Lanhano. *Mariazinha em África,* 1947, p. 169

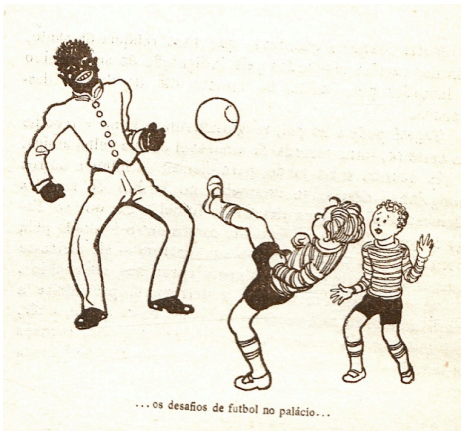


Fig. 219– Raquel Roque Gameiro. "... os desafios de futebol no palácio". *Tagaté- Ás do futebol,* 1933, p. 82



Fig. 220– Manuel Lapa. "Um deles, mais atrevido, meteu a mão pela abertura da armadilha." *Viagem à roda de África,* 1937, p. 196



Fig. 221– Gabriel Ferrão. "Pitatuca, o criado negro do Professor...". *Aventuras do capitão Tormenta,* D.L. 1955, p. 14



Fig. 222– José de Lemos. Zé Preto com Rosalina, no Outono. *História de um bago de uva*, 1958, p. 81



Fig. 223– Maria Keil. O criado com Antoninho. *Histórias de pretos e brancos, 1960*, p. 12

No texto, estes personagens apresentam, em traços gerais, total fidelidade à família, paciência infinita e tolerância sem limites pelas diabruras das crianças. Neste sentido, observa-se uma franca semelhança com o estereótipo americano do *Tom*, proveniente da obra *Uncle Tom's Cabin* (Beecher, 1852): o bom escravo, generoso, leal e submisso (Hall, 1997).

Visualmente, essa ideia traduz-se, com frequência, na docilidade da expressão facial das figuras. O carácter inofensivo do criado expressa-se igualmente na sua dessexualização. Ele apresenta-se sem o corpo másculo e musculoso que ostenta noutras figuras/tipos, como o escravo ou o carregador, e a sua atitude e postura corporal são pouco assertivas. Por vezes, a própria linguagem modernista, sintética e abstractizante

opera essa anulação do sexo da figura: é o que se observa nos criados ilustrados por Sarah Affonso em *Mariazinha em África* (1925) e no criado Zé Preto de *História de um bago de uva* (1958), por José de Lemos. Associado ao exposto, está a infantilização do criado, muitas vezes equiparando-o, na sua inocência (leia-se ignorância) à criança, que acompanha e protege. Vicente e Mussá em *Viagem à roda de África* são dois exemplos paradigmáticos do exposto: replicam as atitudes das crianças, surgindo ainda em "poses" e situações inusitadas, em muito distintas das esperadas de um adulto. Estes dois personagens, tal como Pitatuca em *Aventuras do capitão Tormenta*, revestem-se de grande comicidade, reforçada, nestes e em outros casos do *corpus*, por uma abordagem caricatural e sintética no modo de desenhar o rosto.

No que concerne à indumentária, a maior parte das figuras apresenta-se de camisa e calças brancas, de aspecto modesto. Afonso, Oloto, Zé Preto, Pitatuca e o criado do Sr. Antoninho apresentam-se deste modo. Apenas uma das ilustrações, representando Lanhano, mostra o criado em tronco nu, remando.

No *corpus* existem criados sumptuosamente bem vestidos e calçados, como Majuca, que se mostra com uma farda faustosa de *groom*, traduzindo a riqueza da família que o empregara; Mussá, que surge de *smoking* no convés de um navio, e, por fim, Vicente, cuja exuberância evoca um *dandy.* Com efeito, à semelhança de um Beau Brummel, Vicente é de uma vaidade exacerbada, apresentando-se em diversas obras de cartola/chapéu de coco, fato e flor na lapela. A opulência da sua roupa ocidental contrasta com a sua "língua de trapos" e inadaptação à vida da «metrópole», obtendo-se com este estratagema um efeito cómico, inscrito, aliás, na cultura colonial[8] e popular, como veremos posteriormente.

Salienta-se ainda o seguinte: em *O tesouro da casa amarela* (1932), Vicente surge calçado; em *Aventuras de Mariazinha, Vicente e Companhia* (1935) e em *Novas aventuras de Mariazinha* (1959) apresenta-se descalço. Em *Aventuras de Mariazinha, Vicente e Companhia*, este criado desembarca em Lisboa com as botas debaixo do braço, o que segue o texto e permanece descalço em todas as ilustrações que se seguem, à excepção de uma, sugerindo a intenção, por parte da escritora ou da ilustradora, de dar a entender que o criado era avesso ao calçado, reminiscência da sua condição de «indígena» africano, potenciadora de uma cómica e crónica desadaptação à «civilização».

Em suma: quase um *dandy*, mas não tanto: havia que o marcar visualmente, para que tudo permanecesse hierarquicamente estável, dentro da instabilidade inerente a

[8] A intenção de gerar um efeito cómico através do *dandy* negro evidencia-se em alguma fotografia colonial portuguesa, como a que se encontra no volume 10 dos Álbuns Fotográficos e Descritivos da Colónia de Moçambique: *Raças, Usos e Costumes Indígenas*. *Fauna Moçambicana* (1929), por José dos Santos Rufino.

um sistema colonial. De facto, constatou-se que a maioria dos criados do nosso *corpus* surgem, tal como Vicente, descalços. É o caso dos criados em *Mariazinha em África* (1925) e (1947), e do criado em *Histórias de pretos e brancos* (1960). Se, por um lado, o pé descalço num país com tanta pobreza como Portugal era uma prática muito comum[9], por outro, a insistência nestas ilustrações do criado descalço, mesmo quando vestido com esmero, sugere a intenção de distinguir estes homens negros "assimilados" do branco colonizador e agente "civilizador", obviamente calçado. A este propósito, Fanon (1965, p.35) diz o seguinte:

"Os *pés* do colono não se vêem nunca, a não ser no mar, mas poucas vezes se podem ver de perto. Pés protegidos por fortes sapatos, apesar das ruas da sua cidade serem limpas, lisas, sem covas, sem pedras."

4.6.6 CRIADA- A figura da criada é menos recorrente do que a do criado, o que encontra alguma justificação num certo predomínio de criados domésticos de sexo masculino nas residências dos colonos portugueses em algumas colónias em África (Mendes, 1958). A criada marca presença num total de três ilustrações realizadas por dois autores, imagens distribuídas em três obras editadas entre 1937 e 1958 – *Histórias engraçadas para os nossos filhos* (S.A., 1937), *História da menina-pedra* (Coelho, 195-) e *Maria Bonita* (Lima, D.L. 1958c).

Nenhuma destas criadas tem nome; uma delas é apelidada de "preta". Duas das três criadas desempenham um papel pouco importante na narrativa. Inclusivamente, a presença daquela que julgamos ser uma criada na capa de *História da menina-pedra* chega a ser intrigante, dado que não ocorre no texto.

Em termos de indumentária e do próprio desenho da figura, as três criadas diferem muito entre si. A criada do conto *As três cidras do amor*, em *Histórias engraçadas para os nossos filhos* (fig. 224) é designada como uma "preta" e ilustrada por Alfredo Morais. Trata-se de uma personagem maléfica, feiticeira rival da amada do protagonista. Apesar do ambiente europeu do conto, Morais caracterizou esta vilã como a típica mulher «indígena» das ilustrações da época: descalça, envolta num pano e envergando alguns adornos comuns em representações de africanos. O desenho do rosto é grotescamente deformado, como é apanágio deste ilustrador. Os lábios são enormes e a testa é muito

[9] Na «metrópole», os sapatos eram um bem inacessível a muitos brancos e negros até aos meados do séc. XX, justificando em 1926 a proibição imposta pela denominada "lei do pé descalço", raramente cumprida. Nos meios rurais, o uso de calçado era para a maioria um luxo destinado apenas aos dias de festa ou relacionado com ritos de passagem.

recuada, aspecto enfatizado pelo próprio penteado, muito ao estilo das representações racistas da Disney da época (fig. 85).



Fig. 224– Alfredo de Morais. "O que fazes aqui, preta? "(detalhe). *Histórias engraçadas para os nossos filhos,* 1937 [1922], p. 41

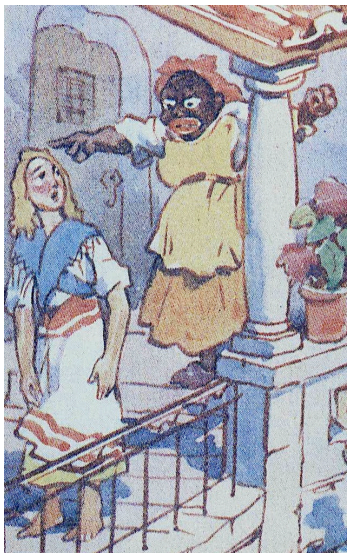


Fig. 225– Alfredo de Morais. Capa (detalhe). *História da menina-pedra,* 195-



Fig. 226– Laura Costa. "E fizeram um buraco por onde a ama saiu..." (detalhe). *Maria Bonita,* D.L. 1958, p. 43

Outra criada ilustrada por Morais é a que figura na capa de *História da menina-pedra*, cuja história se localiza algures no Portugal rural (fig. 225). O tratamento do rosto é igualmente caricatural, destacando-se uns enormes olhos arregalados e uma boca volumosa e vermelha, fórmula habitual em ilustrações da época, designadamente as provenientes dos EUA (Robinson, 2007). Neste caso, a indumentária é ocidentalizada. A influência da imagética da cultura popular norte-americana não se limita ao rosto: obesa, de avental e lenço na cabeça, esta mulher corresponde ao estereótipo da *mammy* do Sul, a fiel escrava, estereótipo seguido por Laura Costa na representação da criada do conto tradicional angolano *Maria Bonita*: é igualmente robusta, e, tal como o caso anterior, apresenta um pano cobrindo-lhe a cabeça (fig. 226). O registo do desenho do rosto é muito distinto do de Morais. Avessa ao grotesco e ao caricatural, Laura Costa registou o rosto desta criada num registo próximo de um naturalismo. Ainda, a combinação de tom de pele escuro e olhos claros sugerem traços de uma mulher mestiça, mas tal expressão parece resultar do modo de formar desta ilustradora e não uma representação naturalista.

4.6.7 AIA - Esta figura é exclusiva do livro *O Príncipe Dourado* (Guimarães, D.L. 1956 [1954-1956]a), ilustrado por Eugénio Silva (fig. 227). Trata-se de Niza, designada no texto como aia na corte de um rei, encarregue de cuidar do príncipe. Não consta do texto qualquer caracterização desta figura feminina. Embora as aias fossem, geralmente, mulheres da nobreza europeia (e, por isso, brancas) o ilustrador representou esta aia como uma mulher negra. Abana um leque de penas sobre o berço do príncipe Dilimo – – acção que segue o texto. A aia é uma companhia, com quem se conversa, passeia, que protege, embora possa também ajudar a vestir. Porém, é inusitada a sua apresentação a desempenhar uma tarefa que era costume atribuir a escravos.

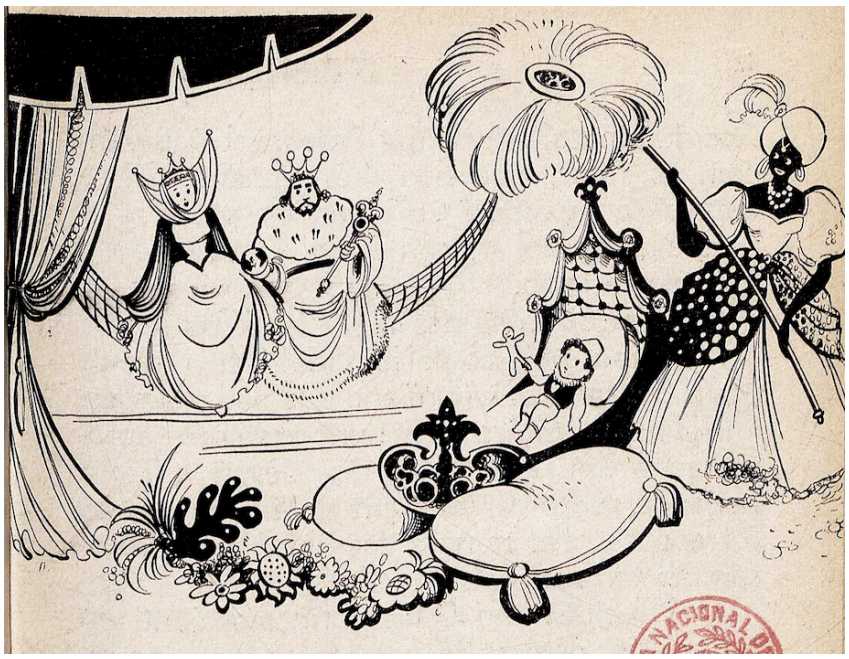


Fig. 227– Eugénio Silva. A aia cuidando do príncipe Dilimo.
O Príncipe Dourado, 1956, p. 3

Esta aia é uma figura de porte imponente e elegante. Os referentes visuais de Eugénio Silva misturam trajes da baixa Idade Média (e.g. a indumentária da rainha) com trajes que se aproximam de estereótipos (da época do ilustrador) de vestuário do século XVIII (como é o caso do manto e do rei e do vestido da aia). Note-se que as argolas figuram, juntamente com o turbante, como atributos de exotismo mas também de servidão, recorrentes nas representações do escravo orientalizado. A acção que executa remete igualmente para escravidão. Outro aspecto que inferioriza o estatuto de Niza é o modo como o seu rosto foi desenhado, que reduz as suas feições a dois olhos esféricos e arregalados e a uma boca branca, contrastante com o negro da pele, aspectos que são comuns, como referido amplamente no nosso estudo. Notem-se, ainda, as semelhanças

desta figura com o escravo em *Contos da Belilinha* (Costa, 193-), ilustrado por Guida Ottolini.

4.6.8 MOLEQUE – A figura de moleque refere-se a um criado doméstico de pouca idade, geralmente uma criança [10]. O trabalho infantil era uma prática corrente até à primeira metade do séc. XX (Mattoso & Vaquinhas, 2011; Zamparoni, 2002). Quanto ao emprego de crianças negras, remonta a uma longa tradição. Com efeito, a presença de escravos negros de tenra idade ao serviço de famílias da nobreza e burguesia é visível em algumas obras de pintura portuguesa dos sécs. XVI e XVII (Henriques, 2009) denotando abastança e gosto pelo exótico. Note-se, no entanto, que a pequena estatura dos escravos/criados negros na arte e cultura popular europeias corresponde, em alguns casos, a uma infantilização/inferiorização do criado e não à sua idade (Pieterse, 1996).

O moleque está presente em quatro obras do nosso *corpus* editadas entre 1933 e 1949, num total de sete ilustrações realizadas por quatro ilustradores. Em três obras, os moleques estão identificados no texto sob esta designação. Dois têm nome próprio e o terceiro tem apenas uma alcunha, ao gosto do humor escarninho da época. Majuca é, no início da história de *Tagaté- Ás do futebol* (Costa, 1933b) uma criança órfã ao serviço de uma família da metrópole; Em *Mariazinha em África* (Castro, 1947) Mamadi, filho de um príncipe local, é uma criança encarregue de brincar com Afonsinho, filho de um oficial da marinha em missão na Guiné. O terceiro caso faz parte de *Os pequenos náufragos do Boa Viagem* (Ferrão, 1949). Carapinha[11] é, identificado no texto como um "pequeno moleque que desempenhava as funções de ajudante de cozinheiro" (Ferrão, 1949, p. 5) num navio que naufraga. Depois do naufrágio, junta-se aos dois sobreviventes (duas crianças brancas) mantendo com eles a relação de subserviência que tinha com o comandante do navio, como se fosse a mais "natural", ou a única possível.

Nestas três obras, o moleque apresenta indumentária semelhante à do criado adulto. Majuca, criado na metrópole, ilustrado por Raquel Roque Gameiro, usa botas e ostenta uma farda cuja exuberância é apenas quebrada pelas almofadas amarradas em volta das pernas, para se proteger dos pontapés do seu pequeno patrão (fig. 228). Carapinha mostra-se no navio com camisa e avental branco (fig. 229), e, depois do naufrágio,

[10] O termo provém da língua Kimbundu, falada em províncias de Angola (Cuanza, Malanje, Bengo) e ocorre no Brasil, em vários estados, não raro como sinónimo de rapaz negro, travesso, chistoso, maltrapilho ou que vive na rua, criado (Houaiss & Salles, 2007, p. 324).

[11] Alcunhas alusivas a características fenotípicas são recorrentes neste período.

apenas de camisa e calças brancas (os pés não são visíveis). Mamadi apresenta-se de tronco nu, com calções e descalço, num barco na Guiné (fig. 230).

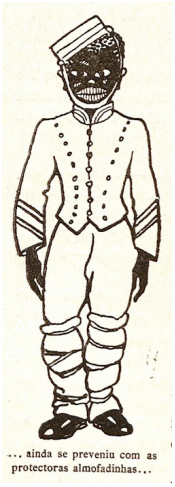


Fig. 228– Raquel Roque Gameiro. "...ainda se preveniu com as protectoras almofadas...". *Tagaté - Ás do futebol,* 1933, p. 32



Fig. 229– Gabriel Ferrão. "No meio de uma chuva de caçarolas... ". *Os pequenos náufragos do Boa Viagem*, 1949, p. 6



Fig. 230– Ofélia Marques. Passeio de barco. *Mariazinha em África,* 1947, p. 58

Encontrou-se a figura do moleque numa quarta obra, *Contos da Belilinha* (193-), ilustrado por Guida Ottolini (fig. 231). Esta figura não é mencionada no texto, o conto *Apólogo persa*. Foi representada a correr, em pânico, na sequência da chocante (e falsa) notícia da morte de um sultão. Ottolini ilustrou a figura com uma indumentária de inspiração turca, o que encontra justificação na localização oriental da acção. O rapaz enverga uma jaqueta e calções amplos, semelhantes ao sarouel, às riscas e faixa marcando a cintura. A cabeça está coberta por um fez. Como já mencionado, o traje radica num contexto militar (oriental e mais tarde, colonial) mas, nesta época, era comum na indumentária dos criados negros em algumas colónias em África e também na Metrópole. Deste modo, o fez e os pés descalços, habituais na representação de homens negros, marcam um estatuto social inferior, embora não se restrinja à figura do criado[12].

[12] Jovens negros com fez e pés descalços existiam em diversos contextos coloniais, como por exemplo nas «Tropas Indígenas Moçambicanas».



Fig. 231 – Guida Ottolini. "...dirigiu-se correndo..." *Contos da Belilinha,* 193-, p. 121

Tratando-se de quatro ilustradores diferentes, os modos de representar o rosto e a figura humana são muito diferentes entre si. Raquel Roque Gameiro faz coabitar o naturalismo no modo de representar o corpo do pequeno Majuca com uma fórmula caricatural no desenho do seu rosto, que o reduz a uns olhos amendoados e a uma gigantesca boca (para além da «carapinha») (fig. 228). A filha de Raquel, Guida Ottolini, agudiza essa abordagem caricatural ao desenho do rosto do moleque (recorrente na época). Com efeito, as feições deste reduzem-se a uma boca grossa, um nariz largo e uns olhos muito abertos, sucintamente abertos a branco sobre a pele negra (fig. 231). A figura de Mamadi é descrita sumariamente por Ofélia Marques, avistando-se uma figura magra e algo grotesca, desenhada apressadamente num grafismo rude (fig. 230), em oposição às figuras de Mariazinha e seu irmão, de feições mimosas, arredondadas e harmoniosas, servidas por um grafismo delicado. Por fim, Carapinha é registado com alguma incoerência entre ilustrações por um ainda imaturo Gabriel Ferrão (fig. 229). Em todas elas, o moleque mostra uma cabeleira farta, revolta e o rosto apresenta traços como um nariz algo volumoso ou uma boca carnuda. Não se trata de uma abordagem caricatural.

4.6.9 PAJEM – O pajem é um jovem, geralmente proveniente de família nobre, que serve o rei ou os seus filhos homens. A partir do Renascimento, começam a multiplicar-se os escravos e os pajens negros, por vezes com função estritamente decorativa, conferindo exotismo, fausto e prestígio: séquitos numerosos e com criados negros eram atributos de poder e notoriedade social. No nosso *corpus,* encontramos esta figura sugerida numa ilustração de *As partidas da princesinha Lirú*, conto infantil escrito e ilustrado por

Eduardo Malta (1900-1967) em *O papagaio azul* (Malta, 1926). A ilustração em causa (fig. 232) mostra um cenário que evoca uma corte europeia da baixa Idade Média e descreve a queda do príncipe Sisudo, vítima de uma partida da Princesa Lirú. Por trás do príncipe está um pajem negro, numa postura estática. A sua indumentária é cinza, amarela e branca, idêntica à do pajem à sua esquerda (branco), prática que só se tornou apanágio dos séquitos de grandes senhores do Renascimento (replicando as cores heráldicas da casa). O cabelo é curto. A sua expressão é de espanto (perante a queda do seu amo) e o rosto foi desenhado de modo sintético: os olhos, nariz (largo) e os lábios espessos, juntamente com algumas marcas de brilho da pele, foram abertos a branco sobre o negro da mancha compacta e perfeita da pele. Este pajem não é mencionado no texto, o que sugere ter sido incluído para conferir uma certa exuberância à corte, dentro da tradição acima mencionada.

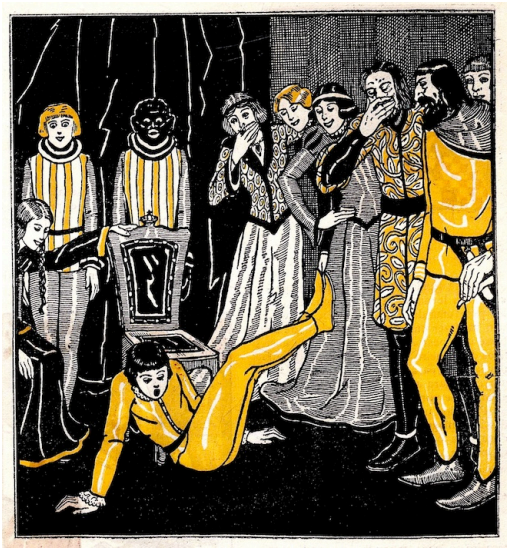


Fig. 232 - Eduardo Malta . A queda do príncipe Sisudo. *O papagaio azul*, 1926, p. 19

4.6.10 COZINHEIRO - O cozinheiro surge em quatro obras do nosso *corpus* editadas entre 1925 e 1947, num total de seis ilustrações de quatro ilustradores.

Em três das obras, o personagem tem nome atribuído: Vicente das edições de *Mariazinha em África* de 1925 com ilustrações de Sarah Affonso (figs. 233 e 234), e de 1947 com imagens de Ofélia Marques (fig. 235), e Bonda em *História de D. Redonda e de sua gente* (Almeida, 1942), ilustrado por Thomaz de Melo (Tom) (1906-1990) (fig. 236). O cozinheiro em *Pá-tá-pá* (Santa-Rita, 1926), ilustrado por Eduardo Malta, é mencionado no texto como alguém que, "de branco vestido" se encontra "areando uns

metais e a rir". Aos olhos do narrador (que recua a memórias da sua infância) esse homem negro é, curiosamente, o "Preto-Papusse-Papão", apesar do semblante bonacheirão (fig. 237).

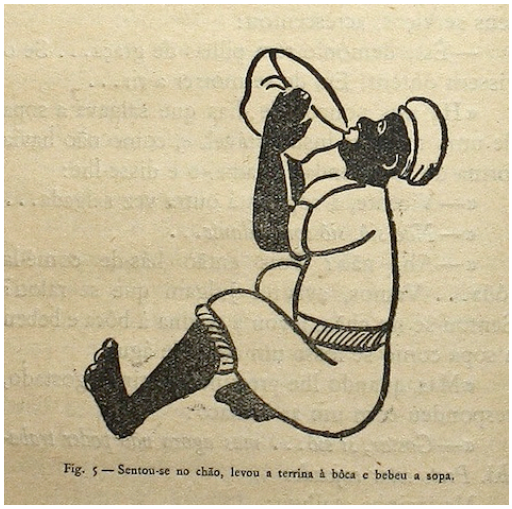


Fig. 233 – Sarah Affonso. "Sentou-se no chão, levou a terrina à boca e bebeu a sopa ....". *Mariazinha em África*, 1925, p. 36

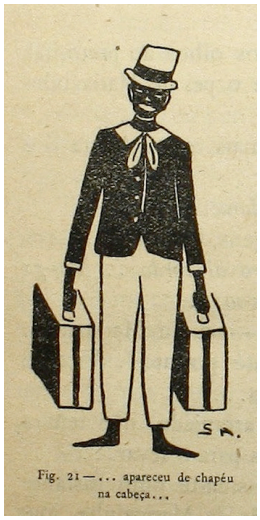


Fig. 234 – Sarah Affonso "... aparece de chapéu na cabeça ....". *Mariazinha em África*, 1925, p. 122

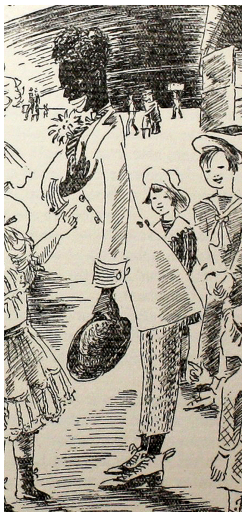


Fig. 235 – Ofélia Marques Vicente pronto a embarcar (detalhe). *Mariazinha em África*, 1947, p. 183

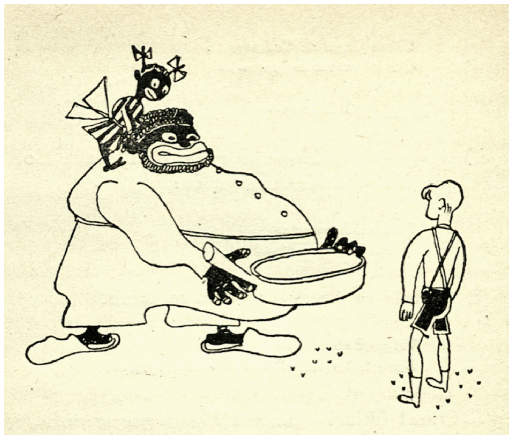


Fig. 236 – Tom. O cozinheiro Bonda. *História de D. Redonda e de sua gente*, 1942, p. 40



Fig. 237 – Eduardo Malta. O Preto-Pápusse--Papão (detalhe). *Pá-tá-pá*, 1926, p. 25

A simpatia é de facto, um traço comum à figura do cozinheiro nas quatro obras. Mostra-se risonho e cúmplice das crianças. É pois, uma figura análoga à do criado. No entanto, há um traço que distingue o cozinheiro: o apetite voraz, parte de um comportamento que não consegue dominar os instintos (um dos mitos do negro

«indígena», que se associa também à figura do antropófago). Esse apetite está explícito no modo com o Vicente devora a sopa (sentado no chão) e implícito na obesidade de Bonda. A este propósito, Cunha comenta, no âmbito do seu estudo sobre banda desenhada do Estado Novo :

"Assim, se o canibalismo se apresenta como uma prática característica sobretudo dos negros 'selvagens', o 'assimilado' conserva hábitos gastronómicos que dir-se-ia serem menos próprios da sua condição, como seja uma arrebatada voracidade e o consumo de alimentos estranhos ou inconvenientemente cozinhados." (Cunha, 1995, p. 13)

No que concerne à indumentária, observou-se alguma constância nas ilustrações: Em *Mariazinha em África* (1925), em *Pá-tá-pá* (1926) e em *História de D. Redonda e de sua gente* (1942), o cozinheiro é representado com indumentária própria da sua profissão (bata e chapéu branco).

Quanto ao registo da figura humana e ao desenho do rosto em particular, as imagens diferem consideravelmente: enquanto que Sarah Affonso em *Mariazinha em África* (1925) expõe uma linguagem sintética, modernista, numa das imagens alheia a caricatura, os rostos dos cozinheiros de Eduardo Malta em *Pá-tá-pá* e o de Tom (Thomás de Melo) em *História de D. Redonda e de sua gente* obedecem a uma fórmula herdada da cultura popular norte-americana do séc. XIX, que seria transposta para outros meios e suportes da cultura ocidental, entre os quais a publicidade e os periódicos infantis. Nessa fórmula (jocosa) o rosto do homem negro é reduzido a traços que o identificam como um Outro, traços esses hiperbolizados até ao risível, numa operação de inferiorização desse Outro). Com efeito, os olhos arregalados e o gigantesco sorriso de Bonda e do "cozinheiro-papão" dão-lhes um ar estúpido, desumanizando-os. Embora de um modo mais subtil, essa fórmula informa o modo de Ofélia Marques desenhar o rosto do cozinheiro Vicente numa das ilustrações (fig. 235).

Sumariando**,** neste grupo de serviçais, os adultos dominam e as figuras masculinas existem num número consideravelmente superior ao das femininas.
O desenho do rosto, em todas as figuras aqui analisadas varia muito, dependendo dos ilustradores e também dos contextos em que as figuras surgem, constatando-se, no entanto, a repetição de algumas fórmulas caricaturais. As duas figuras deste grupo com mais presença no *corpus* – o escravo e o criado – diferem bastante entre si, desde logo no desenho do corpo: o do criado é um corpo pouco afirmativo, desengonçado, inofensivo; em oposição, o do escravo tende a ser um corpo grande, musculado, elegante, visível. A indumentária é também distinta, o que é expectável, atendendo à diferença de estatuto

entre escravo e criado. No criado, o traje é ocidentalizado, variando entre o simples conjunto de camisa e calças brancas (muito utilizado no contexto colonial), e uma farda vistosa ou mesmo roupa de *dandy*, no caso de uma personagem que ocorre em diversas obras. Os pés descalços são um elemento quase omnipresente. A indumentária do escravo é mais reveladora do corpo, oscilando entre o pano em torno da cintura, comum nas representações de nativos africanos e o traje oriental, resultante de uma longa história de escravatura e também literária/artística, cuja presença transcende o escravo, sendo visível no carrasco, no guarda e na aia. Outra figura com alguma representatividade neste grupo é a do moleque, que assume caracterizações tão diferentes quanto os ilustradores envolvidos. Por fim, menciona-se o cozinheiro, em alguns casos, obeso, constituindo a sua postura ou o seu corpo, signos de um apetite voraz.

4.7 Figuras maléficas/sobrenatural

Neste subcapítulo proceder-se-á à caracterização de onze figuras, referentes a personagens maléficos ou com poderes sobrenaturais, ou combinando as duas características.

4.7.1 ANTROPÓFAGO

"Né du besoin de se nourrir, surtout dans les iles, consacré ensuite par la religion, excite par la fureur des armes et (...) rendu hereditaire par une odieuse gloutonnerie, le cannibalisme est, de toutes façons, le dernier degré de la ferocité humaine." (Lombroso, 1887, p. 53)

Chavão da representação de africanos pelo Ocidente (Fanon, D.L. 1972), o tema da antropofagia em África conta com um longo passado que remonta ao séc. XVI (Henriques, 2009). Integrou o discurso de legitimação moral do colonialismo português que, como muitos outros países europeus, clamava o urgência de civilizar e evangelizar as populações autóctones em África – selvagens, ignorantes e imorais. A este propósito, Jan Pieterse (1996, p. 116) afirma o seguinte: "Cannibalism is an allegory which establishes a centre and a periphery within a moral geography".

No caso português, diversos textos para a infância, e também de temática colonial, identificam a «obra colonizadora» como responsável pela erradicação do flagelo da antropofagia em África.

A insólita figura do canibal foi-se disseminando na cultura popular ocidental (Pieterse, 1996), com presença assídua na publicidade, no cinema de animação e também na imprensa, nomeadamente nos suplementos para a infância e juventude. O negro antropófago era frequentemente abordado com um humor jocoso, através do qual se perpetuava a associação do «indígena» a características como a irracionalidade e a perigosidade (Carvalho, 2014).

Em Portugal, com especial incidência nas décadas de 20 e 30, os antropófagos povoaram inúmeras histórias de aventuras e bandas desenhadas de teor cómico. Encontram-se em periódicos infantis da época, como o *ABCzinho* (1921-1932) (figs. 238 e 239) ou *O Papagaio* (1935-1951). Curiosamente, esta figura surge apenas em quatro obras do nosso *corpus*, editadas entre 1930 e 1949, num total de cinco ilustrações de três ilustradores.



Fig. 238 – Carlos Ribeiro. "*De tal forma se derrete que os pretos gritam: Feitiça!". ABCzinho* nº 7, p.1926, p. 6



Fig. 239 – s.a.. "*Como Jim Blackwhite se emendou de vez.* (detalhe). *ABCzinho* nº 142, 1928, p. 6

O antropófago surge em *El-rei dos mil palácios* (David, 1930) ilustrado por Mamia Roque Gameiro (1901-1996); em *Aventuras de D. Pimpão Trapalhão* (Anónimo, D.L. 1934b) com ilustrações de Alfredo Morais; e, por fim, nos livros *D. Tomé e Macacão correm mundo sem tostão* (Ferrão, 194-) e *Os pequenos náufragos do Boa Viagem* (Ferrão, 1949a), ambos com ilustrações de Gabriel Ferrão[1].

Nos textos destas obras, o antropófago é designado como tal, sendo uma figura anónima, descrita como selvagem e perigosa. Visualmente, identificaram-se diferentes abordagens.

No conto *Os filhos do fogueteiro da aldeia* em *El-rei dos mil palácios* (David, 1930) Mamia ilustrou três "negros antropófagos" (p. 68) de aspecto exótico e inofensivo: apresentam-se descalços e de tronco nu, com um pano em volta da cintura e adornos nos membros, orelhas e nariz (fig. 240). Um deles ostenta uma exuberante coroa de penas. Tanto a postura corporal como a expressão facial dos três jovens opõem-se à ideia de perigosidade. De facto, encontram-se a observar placidamente o rapaz branco enquanto este constrói um foguete. O naturalismo romântico do registo da ilustradora reforça a serenidade expressa na imagem.

[1] Nas ilustrações de Raquel Roque Gameiro em *Joanito Africanista* (1932) não se encontrou a figura do antropófago mas sim algo que no imaginário ocidental se associa à antropofagia: seres humanos dentro de um caldeirão (ver figura 'criança «indígena»').



Fig. 240 – Mamia Roque Gameiro. "... compôs, finalmente, um fogo de artifício..."
El-rei dos mil palácios, 1930, p. 73

É grande a exuberância dos antropófagos de Alfredo de Morais em *Aventuras de D. Pimpão trapalhão* (Anónimo, D.L. 1934b). De tronco nu, descalços, envergando uma colorida saia e penacho de penas, proclamam D. Pimpão o "rei da tribo" (p.10), curvando-se e oferecendo-lhe um boi assado (fig. 241). À semelhança da obra anterior, constituem a imagem do exotismo do Outro africano. Mas neste caso trata-se de um exotismo grotesco, disforme. Acompanhando o texto de teor cómico que descreve estes homens e mulheres como "negros horripilantemente feios" (p. 10), Morais agudizou, no seu registo, a deformação do corpo e do rosto que dedica habitualmente a personagens negros. Deste modo, traços como a testa recuada e uma boca enorme, com lábios grossos (indício de um apetite voraz) são aqui altamente hiperbolizados. O tipo de caricatura e de humor presentes nas ilustrações deste livro evocam a caricatura oitocentista portuguesa.

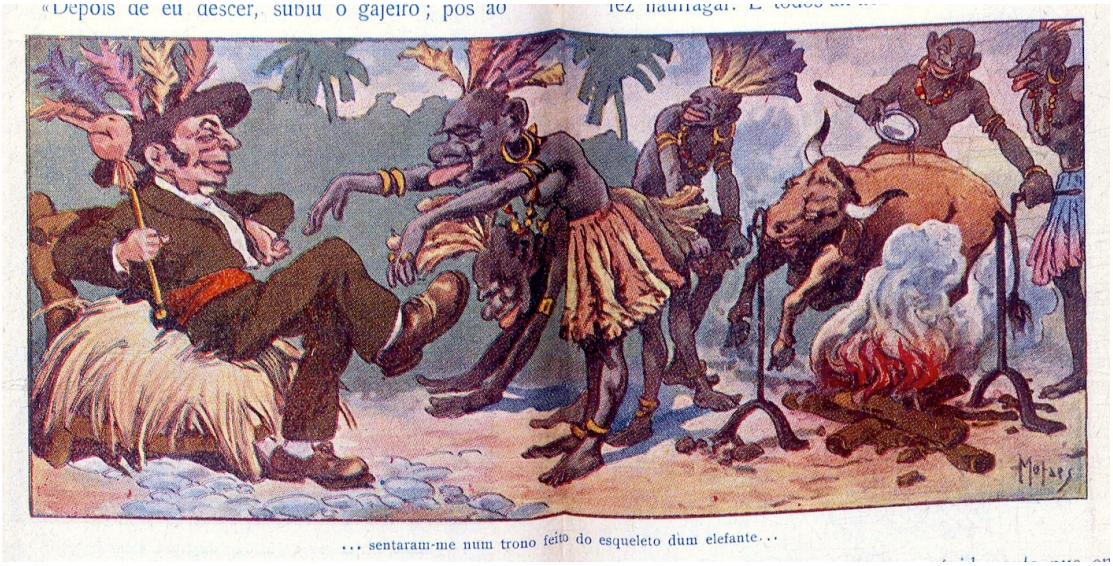


Fig. 241 – Alfredo de Morais "…. sentaram-me num trono feito do esqueleto dum elefante …"
Aventuras de D. Pimpão trapalhão, D.L. 1934, pp. 8 e 9

À semelhança de personagens de filme de animação da Disney[2], os antropófagos de Gabriel Ferrão em *Os pequenos náufragos do Boa Viagem* (Ferrão, 1949a) e *D. Tomé e Macacão correm mundo sem tostão* (Ferrão, 194-) usam ossos humanos como adornos. Nestas duas ilustrações de Ferrão (figs. 242 e 243), os antropófagos mostram-se ostensivamente ferozes: têm os olhos arregalados e a sua boca aberta é pontuada por dentes afiados, talhados em "v". A imagem da boca aberta que ameaça o leitor, mostrando dentes de pontas afiadas, surge em outras ilustrações literárias da época, como a da capa de José de Moura em *Antropófagos* (Galvão, 1947), livro que Henrique Galvão pretendeu que fosse de cariz etnológico e no qual persegue vestígios de canibalismo em Angola (fig. 244). À semelhança das ilustrações de Ferrão, nesta ilustração (e nas fotografias do miolo, uma das quais reinterpretada na imagem da capa) ocorreu uma descontextualização da imagem dos dentes afiados (prática comum em diversos grupos étnicos em África), de modo a veicular a mensagem ficcionada do perigoso antropófago africano (Carvalho, 2014).

[2] *Cannibal Capers* (1930), *Mickey´s Man Friday* (1935) e *Spare the Rod* (1954) são alguns exemplos de filmes de animação com negros antropófagos como personagens.

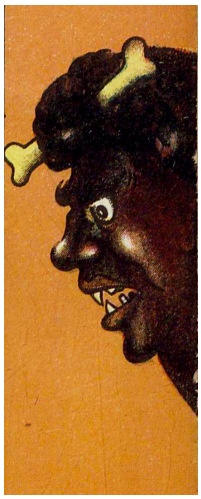


Fig. 242 – Gabriel Ferrão. Capa (detalhe). *Os pequenos náufragos do Boa Viagem,* 1949

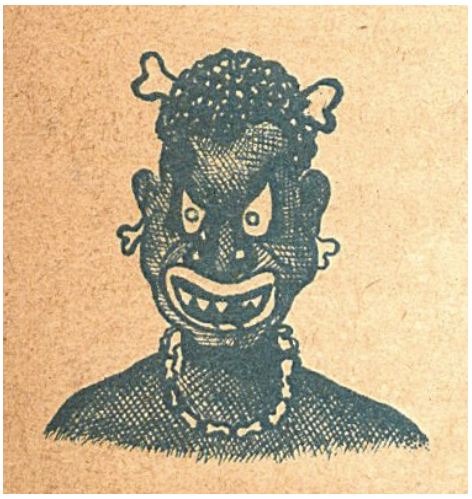


Fig. 243 – Gabriel Ferrão. Antropófago. *D. Tomé e macacão correm mundo sem tostão*, 194-, p. 11

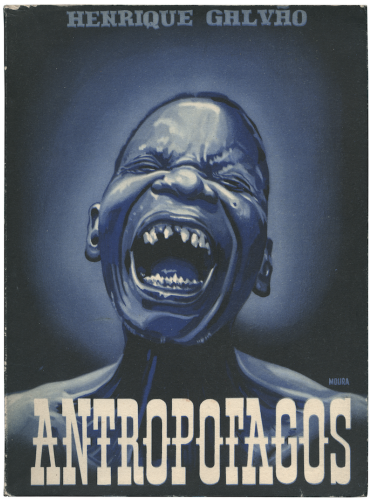


Fig. 244– José de Moura. Capa ilustrada. *Antropófagos,* 1947

4.7.2 ANTROPÓFAGA – A figura da antropófaga surge num número substancialmente inferior ao seu congénere masculino, apenas numa ilustração em *Aventuras de D. Pimpão Trapalhão* (Anónimo, D.L. 1934b), ilustrado por Alfredo Morais. Na imagem (fig. 245), uma antropófaga é assistida por D. Pimpão, que lhe retira quatro tíbias humanas do estômago, que esta engolira sem as mastigar. A boca gigantesca e escancarada funciona como signo desse apetite voraz e moralmente anómalo. Expondo de forma insólita o grotesco inerente à antropofagia, autor e ilustrador atingem aqui o apogeu da caricatura do Negro. Como nas restantes representações de negros por Morais nesta obra (e noutras também), uma profunda deformação da cabeça e rosto (e alguma do corpo) marca o desenho desta figura. Com efeito, para além da mencionada boca, a mulher apresenta um nariz muito volumoso e achatado, assim como uma testa recuada, entre outros traços pejorativos. A ideia de um «exótico primitivismo» é reforçada pelos pés descalços e ainda pelos adornos (pulseiras e argolas) distribuídos pelos membros, pescoço, nariz e orelhas.



Fig. 245 – Alfredo de Morais "…. extraí dele quatro tíbias humanas..."*Aventuras de D. Pimpão trapalhão* (D.L. 1934), p. 11

4.7.3 PAPÃO - Associado ao antropófago, está um outro mito, o do papão, a criatura que come crianças mal comportadas. Transversal a várias culturas em todo o globo, o papão era (e é ainda) evocado para assustar as crianças para as persuadir a seguir determinada conduta. Em Portugal, existe uma outra figura análoga, a do homem do saco, que leva consigo as crianças desobedientes. Estas duas figuras são frequentemente informes.

Na ilustração do poema *Pápim no leito* em *Pá tá Pá* (Malta, 1926) – única obra do *corpus* com presença desta figura – Eduardo Malta (1900-1967) ilustrou um negro homem do saco (fig. 246), designado no texto como papão. Sorridente, corre a passos largos, levando consigo três crianças apavoradas. A violência da imagem, assim como o contraste entre a alvura e inocência das crianças capturadas e a negritude do vilão, evocam postais natalícios da viragem do século XIX para o XX contendo *Krampus*, um demónio do Natal do centro da Europa que levava num cesto as crianças que se tinham portado mal durante o ano (figs. 247 e 248).

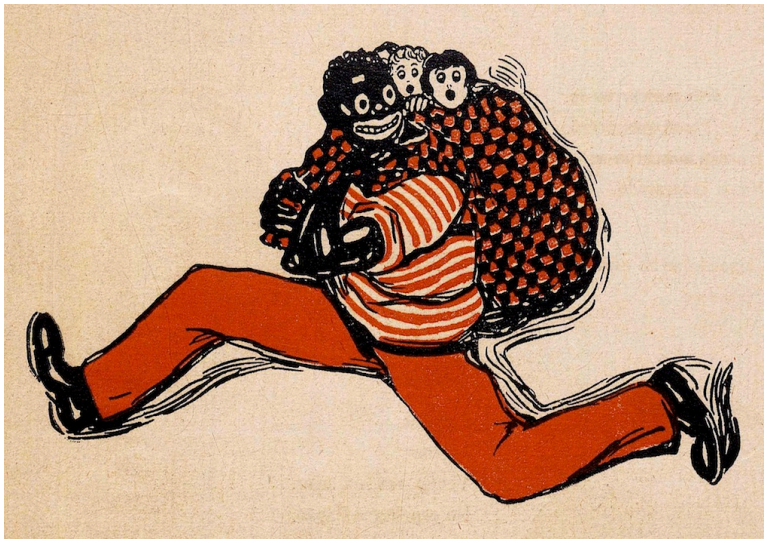


Fig. 246 – Eduardo Malta. O papão fugindo com as criancinhas, *Pá-tá-pá*, 1926, p. 28



Fig. 247 – s.a. Krampus. Postal, s.d.



Fig. 248 – s.a. Krampus com S. Nicolau. Postal, s.d.

A que se deve a atribuição da cor negra a estas figuras? Fanon (D.L. 1972) aponta a representação, por parte do Ocidente, da figura do papão negro. Num sentido mais lato, a associação da cor preta ao mal, à trevas e ao pecado, tem uma longa tradição num ocidente cristianizado que fez associar a luz e a alvura à virtude, ao bem, ao divino, em suma, ao mundo cristão (Pastoureau, 2014; Pieterse, 1996; Eco, 2007). Por antítese, o Negro foi, em diversas fases da história do Ocidente cristão, associado a um mundo desconhecido ou pagão, lugar de um Outro aterrorizador (Eco, 2007). Nos mencionados postais da Europa central essa visão maniqueísta do mundo é evidente: o negro Krampus é o «negativo» de S. Nicolau, que, ao contrário daquele, é branco e concede presentes às crianças bem comportadas (fig. 248).

Voltando à ilustração: O texto *Pápim no leito* em *Pá tá pá* (1926) descreve o medo de uma criança (Pápim) por um "papão disforme, por entre treva e terror" (p. 28) que na imagem se materializa num ser humano negro. A associação já estava feita num outro texto deste livro (que integra o *corpus*): *O Preto Papusse Papão*[3]. É interessante, ou mesmo desconcertante, o facto deste papão se apresentar sorrindo, com uma expressão algo vítrea e tonta, mas quase simpática. O ilustrador terá seguido o modelo muito popular que consistia numa caricatura sintética. De facto, este rosto resume-se praticamente a uns olhos grandes e arregalados e a uma boca igualmente sobredimensionada, aberta num cómico sorriso que expõe a alvura dos dentes, contrastante com o preto da pele. É um papão *entertainer*, passível de figurar num cartaz de uma *jazzband* da época.

4.7.4 DIABO - A figura do Diabo surge apenas numa obra do nosso *corpus*, *Titó e Tatá nos jardins da fantasia* (Ferreira, 1928), ilustrado por Alfredo de Morais. Mito muito disseminado pelo Cristianismo, Satanás incorpora o Mal, tentando ou castigando os pecadores. Foi frequentemente representado a preto, por vezes combinado com o vermelho (cores do Inferno), embora outras cores tenham sido convocadas (Pastoureau, 2014).

Nesta ilustração (fig. 249), tal como em muita da iconografia ocidental (figs. 247 e 248), o Diabo é um ser híbrido, antropomórfico (metade homem – metade bode), fórmula já existente na figura grega do Sátiro[4] e na romana do Fauno (Grimal, 2005; Pastoureau, 2014). Seguindo o texto, Morais representou um ameaçador "diabo negro, de cabelos em pé, olhos enormes e fixos, apontando um grande facalhão aos dois pequenos" (p. 22). É, no entanto, digno de nota o facto do ilustrador ter transferido para esta figura traços que habitualmente atribuía a seres humanos negros: a testa recuada e boca volumosa.

[3] No texto O *Preto-Pápusse-Papão* do mesmo livro, o narrador (que evoca memórias da sua infância) toma um cozinheiro negro pelo papão. O ilustrador representou a figura como um simpático cozinheiro, pelo que a ilustração foi descrita no texto dedicado à figura "cozinheiro".

[4] Note-se a associação cristã do mal a um corpo "excessivamente" animal, carnal. Grimal (2005, p. 413) aponta a lubricidade do sátiro, figura que pertence ao cortejo de Dioniso: "(...) eram dotados de uma grande cauda, abundante, semelhante à de um cavalo, e de um membro viril sempre erecto e de proporções sobre-humanas. Eram imaginados a dançar no campo, bebendo com Dioniso, perseguindo as Ménades e as Ninfas, vítimas mais ou menos relutantes da sua lubricidade."



Fig. 249 – Alfredo de Morais. "…. um diabo negro, cabelos em pé...". *Titó e Tatá nos jardins da fantasia,* 1928, p. 23

4.7.5 GÉNIO/CHEFE DO MAL – No nosso *corpus* existe uma figura masculina que representa, explicitamente, o mal. É um anti-herói que emprega os seus recursos para prejudicar os outros. Esta figura está presente em duas ilustrações que integram duas obras*: No reino do Prodígio* (Júnior, 1929), ilustrado por Alfredo Morais, e em *Um homem que vale por sete* (Lima, D.L. 1958f), com ilustrações de Laura Costa.

Em *O príncipe jogador,* conto de *No reino do Prodígio* (1929), trata-se do "génio do mal" Kali-Yuga, dotado de poderes sobrenaturais que usa para enlouquecer um príncipe. A imagem de Kali-Yuga – análogo à pérfida feiticeira em *História de Alarico sem fel* (1944) – é demonstrativa da associação, por parte de um Ocidente cristianizado, do Negro ao pecado (Fanon, D.L. 1972) e às «trevas» duma África pagã, «incivilizada» e perigosamente impulsiva. De facto, este génio do mal parece encarnar a perigosidade do Negro «selvagem» (fig. 250): é forte, encorpado, de gesto e expressão ameaçadoras. No desenho do rosto de Kali-Yuga, Alfredo Morais bestializou as feições, traço, aliás, dominante no seu trabalho. Mas é justo acrescentar que a imagem não contradiz o texto, que descreve Kali-Yuga como "negro e feio, e o seu carácter correspondia às feições" (Júnior, 1929, p. 38). Ainda, Morais apresenta-o descalço, de tronco nu, saia de palha e os habituais adornos do «indígena» em Morais: abundantes pulseiras nos membros e argola na orelha. É o estereótipo do Negro africano «selvagem» empregue pelo ilustrador, apesar de o texto se assumir como um conto hindu.



Fig. 250 – Alfredo de Morais "…. Segui-lo-ei por toda a parte..." (detalhe). *No reino do Prodígio,* 1929, p. 40



Fig. 251 – Laura Costa. "... Sou eu, o chefe da seita do mal..." (detalhe). *Um homem que vale por sete,* D.L. 1958, p. 96



Fig. 252 – Rocha Vieira. "O Feiticeiro da Nossa África". *A nossa terra,* 1930, p. 103

A outra ilustração, em *Um homem que vale por sete* (D.L. 1958f), refere-se a um "chefe da seita do mal" (Lima, D.L. 1958f, p. 7) cujos poderes arruínam a casa e família dos dois jovens protagonistas. O modo de Laura Costa representar este chefe da seita do mal (fig. 251) é consideravelmente distinto da abordagem de Morais a Kali-Yuga. Laura Costa

desenhou o rosto deste chefe com expressão irada e feições algo hiperbolizadas (os lábios, principalmente), mas sem a intensa deformação e desumanização visível no génio Kali-Yuga desenhado por Morais. Avessa ao grotesco, Laura Costa adocicou e efeminou consideravelmente esta figura malévola, atribuindo-lhe uma saia e umas delicadas sabrinas. A uma túnica adicionou um manto, atributo de poder, tal como um longo cajado e a coroa de penas. Estas penas são evocativas da figura do feiticeiro, tal como era apresentado às crianças do Estado Novo. Com efeito, um exótico n´ganga ou feiticeiro marcou presença nos manuais escolares, como constatou a antropóloga Patrícia Ferraz de Matos num estudo sobre representações raciais no império colonial português (Matos, 2012). Um exemplo é a ilustração de autoria de Rocha Vieira, que acompanha o texto *O feiticeiro da nossa África* (fig. 252), no manual de leitura *A nossa terra* (Rodrigues, 1930). Na sua nudez e indumentária, este feiticeiro é semelhante ao Kali-Yuga de Alfredo Morais.

4.7.6 FEITICEIRA - Segundo Chevalier e Gheerbrant, (1994), a feiticeira simboliza todas as características, desejos e impulsos indomados[5], à semelhança de um bode expiatório. No caso da feiticeira negra, a esta dimensão de "indomado" associam-se os perigos de uma África misteriosa. Na retórica do Estado Novo e dos regimes anteriores, a magia do(a) feiticeiro(a) era algo a combater pelo colonizador, cuja principal missão era cristianizar o Negro, «libertando-o» desse mundo pagão (o que serviu, inclusivamente, de justificação para a captura de escravos).

No nosso *corpus*, esta figura está presente num total de cinco imagens (realizadas por duas ilustradoras) em duas obras editadas entre 1944 e 1953 (D.L.).

Em *História de Alarico sem fel* (Almeida, 1944) a feiticeira é uma mulher pérfida que transforma a amada do protagonista numa pomba, e se faz passar por rainha, vestindo-se como tal (fig. 253). No texto, como na ilustração de Pamela Boden, ostenta uma coroa "em cima da carapinha" (Almeida, 1944, p. 73), jóias e um longo vestido com manto. Na caracterização física textual coabitam a fealdade e o tom escuro de pele, associação comum na época. Ainda é descrita como "gorda". Pamela Boden seguiu as indicações do texto, desenhando uma figura corpulenta e disforme, cuja cabeça não se distingue do

[5] A este propósito, aponta-se a origem da palavra fetiche, que radica no termo francês *fétiche* (que significa *feitiço*).– "objecto ao qual se presta culto por se lhe atribuir poder mágico ou sobrenatural"; no campo da Psicologia, "objecto gerador de atracção ou excitação sexual compulsiva"(*Dicionário da língua portuguesa*, 2009, p. 724).

pescoço. O seu rosto contém os traços comuns em outras representações da mesma época – olhos arregalados e lábios grossos – sucintamente registados na sua linguagem algo modernista.



Fig. 253 – Pamela Boden "…. Eu sou a rainha deste reino..." *História de Alarico sem fel*, 1944, p. 75

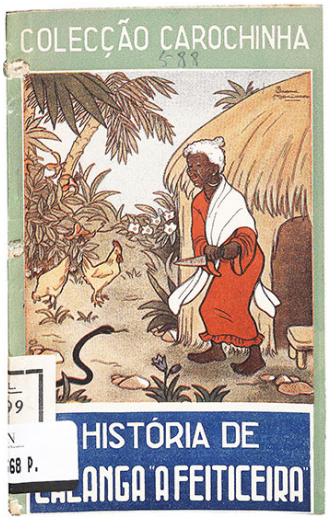


Fig. 254 – Irene Mariares. Capa. *História de Calanga, "A Feiticeira"*, D.L. 1953



Fig. 255 – Irene Mariares. "Calanga assustou-se com a cobra" (detalhe). *História de Calanga, "A Feiticeira"* , D.L. 1953, p. 27



Fig. 256 – Irene Mariares. "Calanga cantava e ria a canção que lhe dera aquela felicidade". *História de Calanga, "A Feiticeira"* , D.L. 1953, p. 11

A figura da feiticeira surge ainda em quatro ilustrações de Irene Mariares em *História de Calanga, "A Feiticeira"* (Almeida, D.L. 1953a). A velha Calanga é uma falsa feiticeira,

que inclusivamente rezava segundo a fé cristã. Apesar de desprovida de poderes mágicos, inspirava o terror à sua volta (à excepção dos brancos), o que muito a divertia[6].

Seguindo as indicações do texto, Irene Mariares representou a velha mulher curvada e com cabelos brancos (figs. 254, 255 e 256). Apesar de descrita no texto como uma mulher algo repugnante (por exemplo, desprovida de dentes), Calanga foi ilustrada por Mariares como uma mulher de aspecto amigável, para o que contribuiu o registo gráfico da ilustradora, e respectivas formas arredondadas. Pormenores da indumentária, como a cor vermelha (na capa) ou o folho no remate do vestido evocam roupas de personagens da Disney, potenciando uma leitura de alegria e familiaridade (fig. 254). O seu corpo surge sempre coberto e, numa das imagens, a cabeça está coberta por um manto. Apresenta-se descalça, com adornos como argolas e colar, frequentes na caracterização de nativos africanos.

4.7.7 FADA - Esta figura surge representada em três ilustrações pertencentes a duas obras da década de 50: *As duas cadelas encantadas* (Barreto, D.L.1956a), ilustrado por César Abbott e *Maria Bonita* (Lima, D.L. 1958c), ilustrado por Laura Costa. Nas duas obras, trata-se de uma personagem com poderes sobrenaturais, empregues ao serviço do bem e da justiça.

As duas cadelas encantadas (D.L.1956a), adaptação de um conto de *As mil e uma noites*, contém duas ilustrações representando uma fada que transforma as duas vilãs da história em cadelas (figs. 257 e 258). Embora uma das imagens, pertencente à capa, seja policromática e a outra, pertencente ao miolo, seja monocromática, as duas ilustrações são muito semelhantes no que toca à figura da fada, uma vez que descrevem a mesma passagem do texto. Em ambas surge segurando as duas cadelas. A cor da pele é escura. Tem uma aparência jovem e o rosto apresenta traços delicados, quase infantis, acompanhando as indicações do texto, que descreve a fada como "uma negra de feições muito agradáveis" (Barreto, 1956a, p. 22). Enverga um vestido comprido, o pescoço está envolto num tecido branco e a cabeça coberta por um manto vermelho (na imagem da capa), opção do ilustrador destinada a imprimir alguma exuberância à capa ou ao próprio personagem. A esta indumentária de aspecto oriental, Abbott acrescentou adornos evocativos da «indígena» africana: argolas nas orelhas e pulseiras nos braços. As figuras foram ilustradas num registo naturalista algo estilizado.

[6] Esta personagem integra a retórica colonialista do regime, no sentido em que opera uma neutralização das «superstições» locais africanas, sob o desígnio da obra evangelizadora dos portugueses.

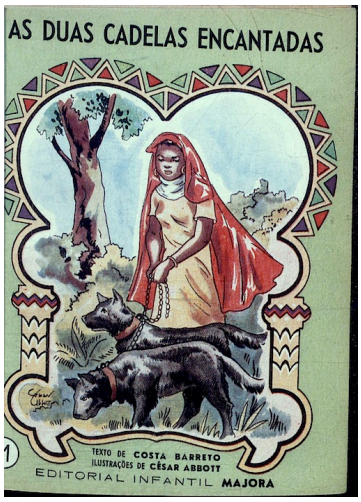


Fig. 257 – César Abbott. Capa. *As duas cadelas encantadas*, D.L. 1956



Fig. 258 – César Abbott. "Venho agradecer-te o serviço..." (detalhe). *As duas cadelas encantadas*, D.L. 1956, p. 25



Fig. 259 – Laura Costa. "Fenda Maria lavou-a e tratou-lhe das feridas" (detalhe). *Maria Bonita* D.L. 1958, p. 45

Maria Bonita (D.L. 1958c), adaptação de um conto popular angolano, contém a representação de uma fada que surge sob a forma de uma mulher velha que pede ajuda à jovem protagonista (fig. 259), revelando mais tarde a sua identidade. A fada é magra e encontra-se sentada no chão, com o tronco vergado. Está descalça. A sua pele negra foi desenhada através de mancha, em oposição às suas vestes, brancas e desenhadas com linha. Enverga um vestido/pano envolvendo-lhe o corpo, deixando os braços a descoberto. A cabeça está coberta por outro pano. Mostra, na orelha, uma argola. As feições são algo rudes.

4.7.8 GIGANTE - Figura mitológica transversal a diversas culturas, de enormes dimensões e geralmente dotado de uma força desmedida ou de outros poderes supranaturais, o gigante incorpora e representa as dificuldades que o Homem deve vencer para se libertar e se expandir (Chevalier e Gheerbrant, 1994).

A figura do gigante surge em três ilustrações de Alfredo Morais em *O Gigante negro* (Anónimo, D.L. 1935b). Trata-se de um "enorme gigante negro, horrendo de aspecto e de feições" que rapta uma princesa dum reino do Oriente (p. 3). Acompanhando as indicações do texto, Morais ilustrou um gigante com uma escala e esgar ameaçadores (figs. 260 e 261). A caricatura do rosto contribuiu em muito para o aspecto grotesco do gigante, que apresenta uns olhos arregalados, para além de um nariz e boca muito volumosos, fórmula pejorativa frequentemente convocada por Morais.

No que concerne à indumentária, na ausência de indicações textuais, Morais glosou um compromisso entre o estereótipo da época do «indígena» africano (descalço, com pulseiras nos membros e argolas nas orelhas) e o homem turco (versão otomana), com uma camisa de manga curta com decote de inspiração oriental, calções (pese embora a discrepância entre o modelo e o do sarouel curto) e de fez sobre a cabeça. Recorda-se, ainda, que ao fez utilizado por um negro se associa, na época da publicação do livro, um estatuto social baixo – como vimos no texto dedicado ao grupo de figuras "serviçais".



Fig. 260 – Alfredo de Morais. Capa (detalhe). *O Gigante negro*, D.L. 1935



Fig. 261 – Alfredo de Morais. "O Gigante procura defender-se com uma maça de ferro" (detalhe). *O Gigante negro*, D.L. 1935, p. 5

4.7.9 GIGANTA – *As bonecas das gigantas* (Ferreira, 1946) é a única obra do *corpus* com esta figura. Surge em três ilustrações do livro, na da capa, ilustração de Júlio de Amorim (1909-1988) (fig. 262), e no miolo do livro, em ilustrações de José Félix (1908-1962) (figs. 263 e 264). Tal como em *O Gigante negro* (1935), a Giganta tem uma escala e força desmedidas e desempenha um papel negativo na narrativa. Neste caso, trata-se de uma criança caprichosa (Zuca), que contrasta com a sua congénere branca, sensata e bem comportada.



Fig. 262 – Júlio de Amorim. Capa.
As bonecas das gigantas, 1946



Fig. 263 – José Félix. Folha de rosto (detalhe).
As bonecas das gigantas, 1946

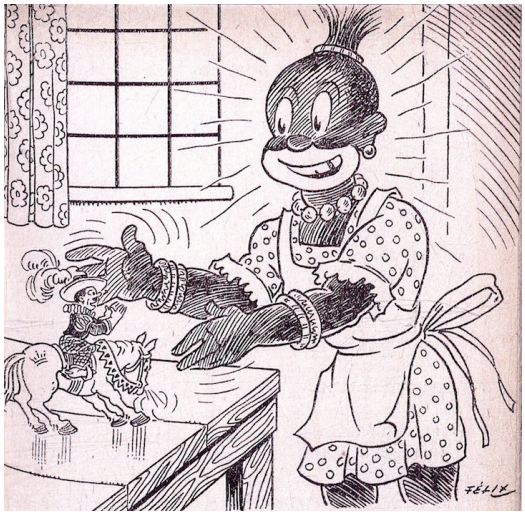


Fig. 264 – José Félix. Zuca brinca com o seu «boneco». *As bonecas das gigantas,* 1946, p. 29

Embora uma década separe o gigante de Morais desta «pequena» giganta, reconhecem-se semelhanças no modo de ilustrar o Negro. Tal como o gigante de Morais, Zuca encontra-se descalça, apresentando-se com adornos nos membros e orelhas (inexistentes na giganta branca). Persiste, assim, a preocupação em assinalar sinais de «primitivismo» na representação do Negro. Esses indícios são combinados, no caso de Zuca, com um mimoso vestido de modelo ocidental, rosa às bolinhas, o que só acentua o carácter inusitado da ilustração. Ainda, tal como o gigante negro, a abordagem ao desenho do rosto de Zuca é claramente caricatural. Os olhos são enormes, arregalados, de expressão algo tonta, réplica da fórmula dominante em décadas anteriores. Mas nesta obra, a desumanização agudiza-se. De facto, o nariz e também a boca (muitíssimo

volumosa e contrastante com o tom da pele) parecem elementos do focinho de um mamífero. Identifica-se aqui uma clara influência de personagens de livros e filmes de animação da Walt Disney como *Cannibal Capers* (1930) ou *Mickey Man´s friday* (1935). O próprio cabelo de Zuca, preso em cima e espetado, evoca estereótipos raciais veiculados por este estúdio norte - americano. A rematar, e para que não restassem dúvidas acerca do carácter repulsivo da personagem, José Félix desenhou a boca da giganta Zuca sem um dente.

4.7.10 LADRÃO/ RAPTOR/ IMPOSTOR– No nosso *corpus* existem dezoito ilustrações com esta figura. Provêm de cinco autores diferentes e encontram-se em cinco obras, editadas entre 1946 e 1954-1957.

Em *O Gigante das sete cabeças* (Ferreira, 1946), um rapaz maldoso vê-se transformado num gigante com sete cabeças, correspondentes aos pecados capitais. Uma das cabeças é a do roubo, "negrinha e feia" (Ferreira, 1946, p. 22)[7] e surge representada em nove ilustrações de Júlio de Amorim. Esta cabeça negra, correspondente ao pecado do roubo (figs. 265 e 266), foi caracterizada por Amorim como pertencente a um homem de etnia africana, através da mesma fórmula caricatural utilizada na capa de *As bonecas das gigantas*, do mesmo ano: duas grandes esferas como olhos, boca muito volumosa e vermelha e um nariz castanho que se assemelha mais ao de um mamífero quadrúpede do que ao de um humano.

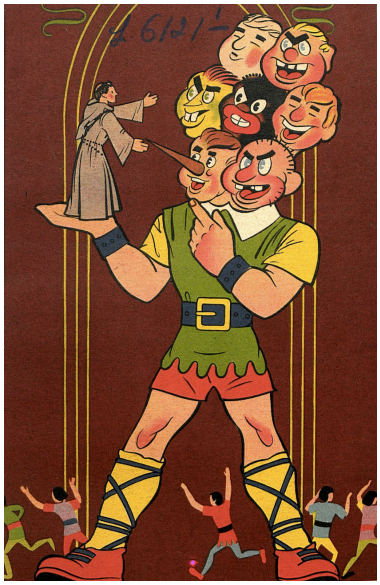


Fig. 265 – Júlio de Amorim. Capa. *O Gigante das sete cabeças*, 1946



Fig. 266 – Júlio de Amorim. "O regresso a casa" *O Gigante das sete cabeças*, 1946, p. 22

[7] Note-se, uma vez mais, a associação de negritude a fealdade presente no texto.

O protegido do rei da selva (White, 1949) contém três ilustrações representando Molongo, um empregado mestiço que rapta o filho do patrão, como vingança de uma repreensão. Numa dessas imagens, a figura surge de corpo inteiro, de costas, mostrando a sua indumentária «ocidental»: camisa branca, calças pretas e, nos pés, sapatos. Nas restantes duas imagens, a figura foi desenhada com mais pormenor (figs. 267 e 268). A pele é escura e o cabelo encaracolado. O rosto apresenta um nariz volumoso, comum nas representações de personagens negras por Ferrão. Numa das imagens, Molongo mostra uma expressão feroz, enquanto corre com a criança nos braços (fig. 267).



Fig. 267– Gabriel Ferrão. "Pegando num cobertor, enrolou nele...". *O protegido do rei da selva*, 1949, p. 7



Fig. 268 – Gabriel Ferrão. "Que um novo inimigo lhe saltava sobre as costas..." *O protegido do rei da selva*, 1949, p.11

Aventuras de Kilimo (Anónimo, 1949) contém três ilustrações, cujo autor não identificámos, representando a figura do impostor. Esta figura está presente em dois personagens diferentes: num carniceiro que engana o protagonista num negócio e num homem velho que se tenta passar por pai de Kilimo.

O carniceiro, homem forte, de pele escura, foi representado dialogando com Kilimo, em duas ilustrações (figs. 269 e 270). A sua indumentária inclui vários elementos do norte de África e do Médio Oriente. Enverga uma longa túnica (semelhante à *djebba* utilizada no Magreb), com uma faixa à cintura. Numa das imagens ostenta um pano branco, que lhe cobre um ombro (fig. 269). Calça babuchas. Algo semelhante a uma *kufyia*, branca, presa com *`iqal* preto (peça característica dos árabes) protege-lhe do sol a cabeça e o rosto. Tem barba branca e nas feições (perceptíveis numa das imagens) destaca-se a boca, grossa e branca, desenhada num registo caricatural. Os olhos são rasgados e apresentam-se semicerrados. O homem velho que afirma ser pai de Kilimo

foi representado atirando-se para os braços de Kilimo, implorando-lhe auxílio (fig. 271). Apresenta também barba branca. No seu rosto desenha-se um nariz esférico e uma boca grossa, no mesmo tom caricatural das imagens anteriores. Tem um pano branco amarrado na cabeça. Apresenta-se descalço, com uma túnica remendada e esfarrapada que evoca *djebba.*



Fig. 269 – s.a. O carniceiro enganando Kilimo na venda do burro. *Aventuras de Kilimo*, 1949, p. 6



Fig. 270 – s.a. Kilimo vingando-se do carniceiro. *Aventuras de Kilimo*, 1949, p. 13



Fig. 271 – s.a. O velho implorando ajuda ao «seu filho» Kilimo. *Aventuras de Kilimo*, 1949, p. 15

A aventura de Mestre Afonso (Matias, 194–) contém uma ilustração representando um homem que assalta o grupo que viajava com o protagonista, na Pérsia. O assaltante é caracterizado no texto como um "pretalhão gordo e feio, com meia dúzia de pêlos compridos no queixo, olhos avermelhados, mãozorras grossas apertando as rédeas

do cavalo (...)" (Matias, 194-, p. 31). A acção decorre no século XVI. A ilustração, da autoria de Júlio Gil, segue consideravelmente as indicações do texto, embora a obesidade tenha sido atenuada, dada a tendência do ilustrador alongar as figuras (fig. 272). O rosto é de expressão hostil e de pele escura, em contraste com a grossa mancha branca que define a boca. O turbante branco que cobre a cabeça alude àquela região. Enverga ainda longo pano branco, envolvendo o corpo, que se assemelha ao *haik* usado no norte de África.



Fig. 272 – Júlio Gil. "Um pretalhão gordo e feio..."
A aventura de Mestre Afonso, 194–, p. 31

Por fim, *Pinóquio em Marrocos* [Rosado, 1954-1957[8]] contém duas ilustrações da autoria de Eugénio Silva, representando a figura do ladrão/raptor. A primeira integra a capa e mostra o raptor de Pinóquio e seus amigos (fig. 273). Foi representado de perfil, falando com Pinóquio. Os lábios e o nariz são grossos e volumosos. A pele é castanha escura. Enverga uma longa túnica às riscas e sobre esta, um albornoz branco. Calça babuchas vermelhas com motivo a amarelo. A outra ilustração faz parte do miolo e mostra em primeiro plano um dos raptores em fuga (fig. 274). Veste albornoz e, na cabeça, usa um *taqiyah* (solidéu feito de croché usado em países de cultura predominantemente islâmica, como Marrocos). É magro e tem pele escura, que contrasta com os olhos muito abertos, expressando pavor.

[8] Intervalo temporal facultado pelo ilustrador em entrevista.

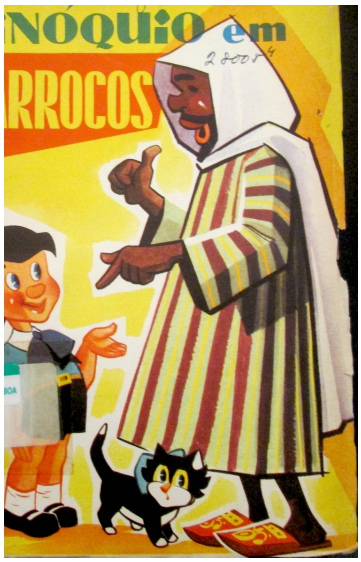


Fig. 273 – Eugénio Silva. Capa (detalhe). *Pinóquio em Marrocos*, 1954-1957



Fig. 274 – Eugénio Silva. Pânico entre os raptores (detalhe). Pinóquio em Marrocos, 1954-1957, p. 41

4.7.11 IMPOSTORA - Esta figura surge apenas numa ilustração de autor não identificado, em *Aventuras de Kilimo* (s.a., 1949). Trata-se de uma mulher jovem que se faz passar por esposa e mãe dos filhos do protagonista, Kilimo. Na ilustração, a preto, a impostora aponta para este, acusando-o (injustamente) de não prover sustento para as crianças, que se agarram à «mãe» (fig. 275). É uma mulher robusta, de vestido comprido estampado, evocando o estereótipo norte-americano de *mammy,* presente em outras figuras femininas do nosso *corpus*. Encontra-se descalça e apresenta pulseiras em abundância em ambos os braços. As feições do seu rosto – particularmente os olhos e a boca – foram hiperbolizados, num género de caricatura comum na época. A impressão geral é a de uma mulher grotesca.



Fig. 275 – s.a. Régulo deliberando veredicto (detalhe). *As aventuras de Kilimo,* 1949, p. 8

Em suma, embora, ao longo da história dum ocidente cristianizado a cor negra tenha sido, frequentemente, associada às trevas e ao pecado, não existem, no nosso *corpus*, figuras maléficas em quantidade significativa. No presente grupo de figuras, dominam o antropófago e o ladrão/ impostor/ raptor. No caso do antropófago, vimos que as representações oscilam entre a expressão de uma ideia de perigosidade (traduzida nos dentes esculpidos em V, ossos como adornos, expressão ferina) e a de um «exotismo» (expresso na presença de adornos exuberantes, como as penas, argolas no nariz), por vezes acompanhado de comicidade. O modo de ilustrar os criminosos é muito variável. Salienta-se apenas o predomínio de indumentária de inspiração oriental e do norte de África, facto decorrente da localização da acção nos textos. Um género de caricatura de desenho sintético foi identificada em figuras correspondentes a personagens com um papel negativo na narrativa, como o papão em *Pa-ta-pá* (1926), a pérfida feiticeira em *História de Alarico sem fel* (1944), a impostora em *Aventuras de Kilimo* (1949) ou o gigante e a giganta, respectivamente em *O Gigante negro* (D.L. 1935) e *As bonecas das gigantas* (1946).

4.8 A «obra colonizadora»

Neste subcapítulo proceder-se-á à caracterização de duas figuras que correspondem a nativos, predominantemente representados no contexto das missões religiosas em África.

4.8.1 PACIENTE - A imagem do Negro «indígena» sendo alvo de assistência médica pelo Branco está presente no discurso oficial relativamente ao império colonial português, enquanto legitimação e justificação do mesmo. No nosso *corpus*, integra apenas duas ilustrações de dois autores, em duas obras editadas na década de 40.

No reino do Monomotapa (narrativa para crianças) (Soledade, 1942) relata, num tom nacionalista, episódios da história missionária de Portugal em África. O livro contém uma ilustração, de autor desconhecido, representando duas crianças negras, de costas, uma delas recebendo cuidados médicos, estendendo o braço ao missionário que lhe mede a pulsação (fig. 276). As figuras estão sumariamente descritas, num registo caligráfico que acusa inseguranças no desenho de figura humana (particularmente evidentes nas figuras negras). Têm o cabelo curto, encaracolado e vestem túnica branca, pelo joelho.



Fig. 276 – s.a. "A maravilhosa odisseia dos missionários portugueses" (detalhe). *No reino do Monomotapa*, 1942, p. 35

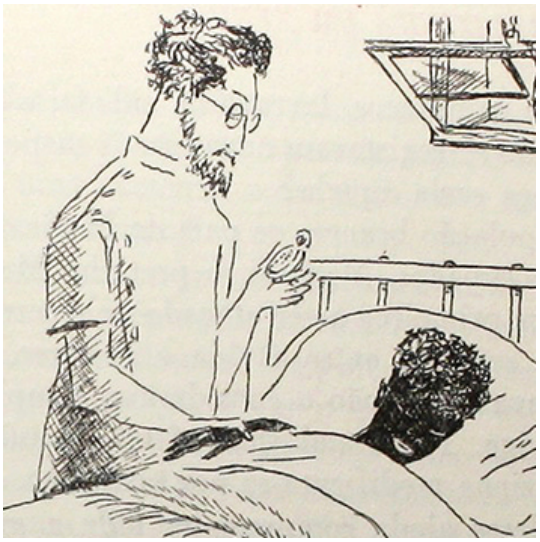


Fig. 277 – Ofélia Marques. Médico assistindo o pequeno Mamadi, com febres. *Mariazinha em África*, 1947, p. 163

Em *Mariazinha em África* (Castro, 1947), o paciente – neste caso Mamadi, um criado da protagonista – está deitado numa cama, tomado por febres. Nesta representação do criado, da autoria de Ofélia Marques, avista-se apenas a cabeça e a mão, segura pelo

médico que lhe mede a pulsação, também (fig. 277). O cabelo de Mamadi é encaracolado. Os olhos, fechados, o nariz e a boca, foram inscritos a branco sobre a mancha preta imperfeita que descreve a pele do rosto.

4.8.2 «INDÍGENA» EVANGELIZADO – Esta figura que, tal como a do paciente, integra o discurso legitimante do Estado Novo relativamente às colónias[9], surge em duas ilustrações, de dois autores, em duas obras da década de 40.

Uma delas é *No reino do Monomotapa (narrativa para crianças)* (Soledade, 1942). A ilustração, de autor desconhecido, mostra um «indígena» recebendo o baptismo do padre missionário Gonçalo da Silveira, no séc. XVI, em Moçambique (fig. 278). Encontra-se de joelhos e, aparentemente de mão unidas, rezando. Apresenta-se despido e descalço, com uma tanga de pano em volta da cintura. O cabelo é curto. Perto deste estão três homens negros muito semelhantes ao primeiro. Esta ilustração é da mesma autoria da imagem descrita na figura do paciente, mostrando as mesmas fragilidades no desenho.

O outro livro, *Historiazinha de Portugal* (Müller, 1943), foi ilustrado por Emmerico Nunes. A imagem em questão é uma vinheta que mostra dois «indígenas» descalços e em tronco nu (fig. 279), com a Bíblia que lhes é dada a ler pelo missionário de batina e chapéu colonial, representando "os sacerdotes que partem para o interior e aí vivem e morrem, entre tribos selvagens" (Müller, 1943, p. 152). Os dois representantes dessas "tribos selvagens" estão sentados no chão, intensificando a ideia expressa no texto de um estado «selvagem», associado a uma grande proximidade à Natureza (sinónimos, na época). A imagem é sintética, o que decorre da própria escala reduzida da imagem). Com efeito, os dois nativos foram reduzidos a silhuetas, pelo que não se avistam feições no rosto.

[9] A imagem do missionário branco (e português) tratando o paciente negro, ilustrava convenientemente a ideia afirmada pelo regime, de uma "função histórica e essencial de (...) civilizar e colonizar domínios ultramarinos", expressa, desde logo, no Acto Colonial de 1930 (*Acto Colonial, decreto nº 18570 de 8 de Julho, do Ministério das Colónias*, 1930).

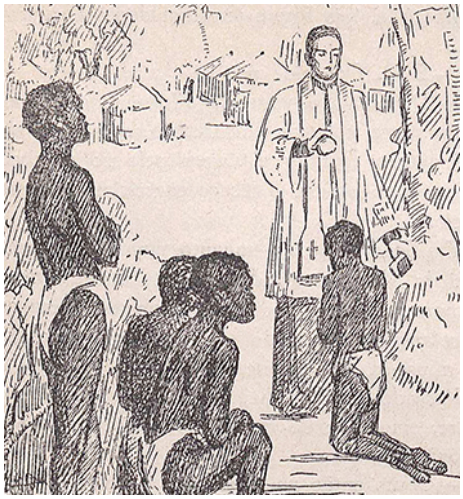


Fig. 278 – s.a. "O Padre Gonçalo da Silveira, baptizando" (detalhe). *No reino do Monomotapa*, 1942, p. 199

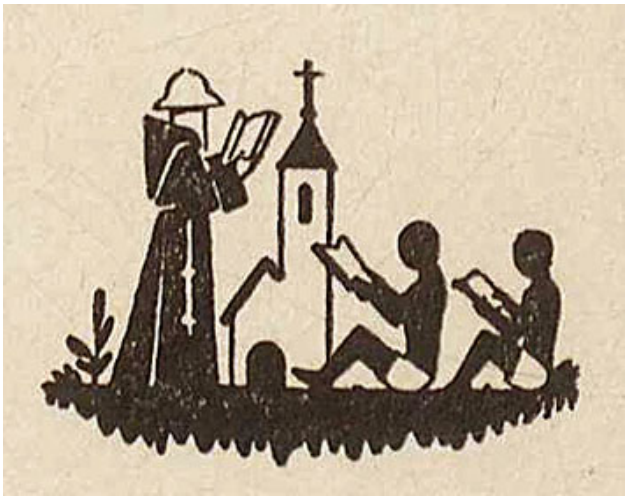


Fig. 279 – Emmerico Nunes. Vinheta de remate do capítulo "Febres de África". *Historiazinha de Portugal,* 1943, p. 153

Em suma: este grupo de figuras tem pouca representatividade no *corpus*. Destaca-se apenas o facto de, nas duas ilustrações representando o aluno ou catecúmeno, este se apresentar vestindo unicamente uma pequena tanga. Esta nudez, em contraste com a figura do sacerdote (de corpo tapado na íntegra), veicularia – segundo a moral cristã e mentalidade etnocêntrica da época – ignorância e amoralidade, justificando a necessidade de «salvação» através da fé cristã e do trabalho, motes da colonização portuguesa em África.

4.9 *Performers*

Neste subcapítulo descrevem-se três figuras relativas à interpretação de música e de dança, predominantemente no contexto de rituais africanos.

4.9.1 DANÇARINO – As danças dos africanos foram, desde cedo, objecto de interesse dos europeus, como afirma Jan Pieterse no seu estudo sobre imagens do Negro na cultura popular ocidental (Pieterse, 1996, p.132). No caso português, as danças fizeram parte de um certo «retrato oficial» das colónias em África. Com efeito, os «batuques»[1] – como eram genericamente designadas pelos portugueses as danças e cantos tradicionais dos «indígenas» africanos – marcaram presença em visitas oficiais de representantes da «Metrópole» às Colónias (constituindo material de propaganda em diversas publicações), mas também em exposições coloniais[2], em textos e imagens publicados em edições de propaganda do regime e na literatura colonial, entre outros meios.

No nosso *corpus*, a figura do dançarino está presente em cinco obras editadas entre 1925 e 1947, num total de sete ilustrações de quatro autores diferentes. Em todas elas, trata-se de um homem «indígena» que dança em grupo numa colónia portuguesa em África (frequentemente, a Guiné), ou, no caso de *D. Pimpão Trapalhão* (Anónimo, D.L. 1934b), de um homem que dança sozinho, numa genérica e ficcional "ilha de antropófagos" (Anónimo, D.L. 1934b, p. 10).

As ilustrações das duas edições de *Mariazinha em África* que integram o *corpus* (1925 e 1947) representam a mesmo trecho do texto, embora com algumas diferenças[3]. A acção passa-se na Guiné. Passado o susto provocado pela chegada de um grupo de «indígenas» Mancanhas, Mariazinha assiste, deliciada, a "um furioso batuque" (Castro, 1947, p. 59). A descrição textual, em ambas as versões sugere uma certa irracionalidade: "Principiou o batuque. Aquilo era um inferno" (Castro, 1925, p.48); "(...) ágeis como macacos, faziam extravagantes cabriolas." (1947, p. 57) e "(...) e logo os outros se puseram aos saltos, aos gritos, às cabriolas, dançando um furioso batuque." (Castro, 1947, p. 59). Na caracterização física desses dançarinos, ambas as versões descrevem-

[1] Embora o termo «batuque» se refira a vários géneros musicais e coreográficos em Cabo-Verde, na Guiné-Bissau, no Brasil e em Moçambique, durante o Estado Novo (e já desde o séc. XIX) o termo designava genericamente práticas musicais e coreográficas executadas por «indígenas» africanos. A origem da palavra não é certa. Segundo Baltazar Lopes, existe uma forte possibilidade do termo radicar no "verbo português «batucar», sinónimo de «bater»" (Ribeiro, 2010, p. 133).

[2] A este propósito, Patrícia Ferraz de Matos dá-nos conta do seguinte: "(...) nestes eventos apresentavam-se várias propostas de entretenimento, mas as práticas culturais dos nativos resumiam-se a «batuques», danças ou encantadores de serpentes, sem a mínima contextualização destes fenómenos" (Matos, 2012, p. 240).

[3] Existem diferenças entre as duas versões do texto, ocorrendo, da primeira para a segunda, uma suavização de linguagem depreciativa relativa às populações autóctones. No caso desta passagem, os Mancanhas são identificados na edição de 1925 como "pretalhada" (Castro, 1925, p. 46), o que desaparece na versão de 1947.

-nos empunhando grandes folhas de palmeiras. Na versão de 1925, são descritos como "muito bem vestidos, com uma espécie de blusas compridas, bordadas a sedas de todas as cores, e traziam ao pescoço uns colares de diferentes feitios." (1925, p. 45). Quando dançam o batuque, os mesmos homens são descritos como "mais de cinquenta homenzarrões, pintalgados de todas as cores" (1925, p. 48).

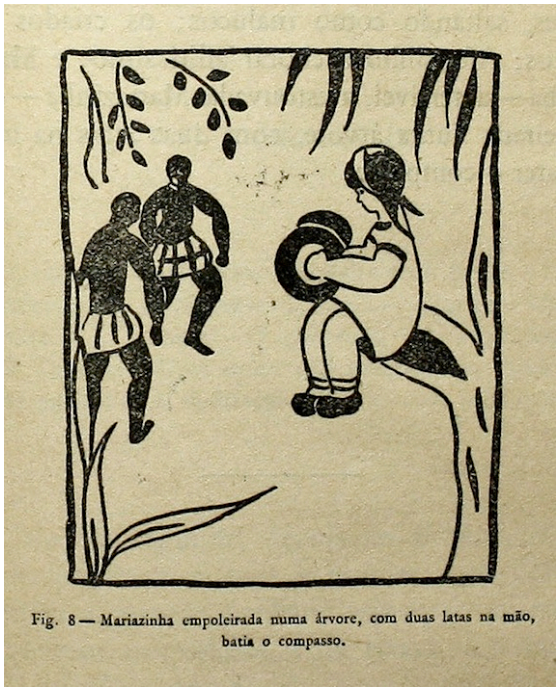


Fig. 280 – Sarah Affonso. "Mariazinha, empoleirada numa árvore, com duas latas na mão, batia o compasso." *Mariazinha em África,* 1925, p. 47

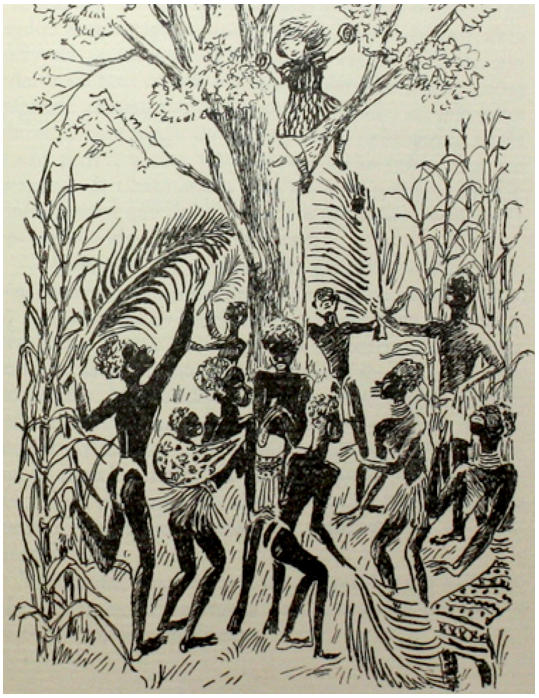


Fig. 281 – Ofélia Marques. O batuque dos Mancanhas (detalhe). *Mariazinha em África,* 1947, p. 55

A ilustração de Sarah Affonso apresenta apenas dois dançarinos (fig. 280). É uma representação sumária, facto resultante da colocação destes no suporte (estão em segundo plano), e também do léxico gráfico sintético de Affonso nesta obra. As figuras são descritas através de mancha e de linha grossa, pontualmente. Assim, os dois homens resumem-se a dois vultos negros corpulentos, descalços e de tronco nu, com tecido estampado em volta da cintura. A ilustradora não seguiu a indicação do texto relativamente à indumentária. As pernas e braços apresentam-se flectidos, sugerindo movimento. Um está representado de costas para o observador e o outro, de frente. Há uma sugestão de feições, mas ilegível.

Na versão do texto de 1947, estes homens apresentam penas na cabeça. Como na versão de 1925, têm colares ao pescoço e empunham folhas de palmeira. Há uma omissão relativamente ao resto da indumentária. A ilustração de Ofélia Marques apresenta muito mais pormenor, o que é potenciado pela linguagem descritiva desta

ilustradora, na qual as figuras são definidas por uma linha fina, com a qual constrói mancha (fig. 281). Entre o grupo de Mancanhas estão cinco homens em poses dinâmicas – saltando, erguendo-se ou de joelhos flectidos. Seguram as folhas de palmeira, de acordo com o texto. Encontram-se praticamente nus e descalços, envergando uma pequena tanga, o que terá sido opção da ilustradora. Não há sinal de adornos de penas nestes homens e os colares foram atribuídos às mulheres, pelo que a representação visual destes homens é substancialmente menos exuberante do que a do texto escrito. O cabelo é encaracolado, descrito no traço dinâmico da autora. O desenho de algumas das figuras é tosco, e por vezes algo caricatural, com hiperbolização da boca e das mãos – – que se assemelham a garras, numa das figuras.

As representações de dançarinos negros por Alfredo Morais em *A Nau Catrineta* (1931) é muito distinta das acima descritas. Numa delas, referente a uma passagem do texto na Guiné, a desumanização desses homens negros é gritante (fig. 282). Com efeito, os homens negros que dançam de mãos dadas em torno da árvore apresentam mais semelhanças com os macacos do que com os protagonistas (crianças brancas). O desenho da cabeça e rosto opera esta deformação grotesca: o crânio diminuto com testa recuada e uma boca gigantesca e branca, são traços dessa desumanização, em consonância com outras representações do Negro da época, como *Tintim no Congo* (1931) de Hergé (1907-1983). No que concerne à indumentária, estes homens apresentam--se descalços e em tronco nu, com uma saia de palha. Os adornos reforçam o «exotismo» das figuras: uma pena na cabeça, pulseiras nos membros e na orelha, uma argola – esta indicada no texto (Ferreira, 1931, p.49).



Fig. 282 – Alfredo de Morais. "... dançam, em roda duma árvore..." (detalhe). *A Nau Catrineta*, 1931, p. 50

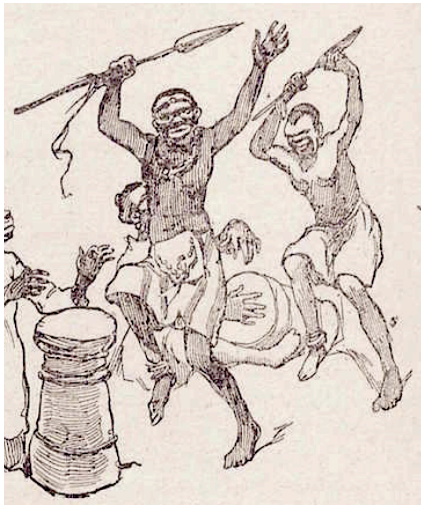


Fig. 283 – Alfredo de Morais. "...outros azagaias." (detalhe). *A Nau Catrineta*, 1931, p. 70

O livro contém uma segunda ilustração (fig. 283) mostrando dois homens «indígenas» participando numa "dança guerreira", em Angola (Ferreira, 1931, p. 71). Embora diferente (mais descritivo), o desenho do rosto das figuras mantém a carga depreciativa da imagem anterior. A expressão facial, assim como as feições grotescamente deformadas, dirigem o leitor para uma ideia de bestialidade que se associa, sem esforço, a perigosidade (em parte decorrente do conteúdo do texto). De facto, estes homens saltam efusivamente, erguendo as suas azagaias. Encontram-se descalços, com pulseiras nos pés, de troncos nus, envergando panos em volta da cintura. O homem da frente apresenta ainda uma espécie de bolsa e uma fita na testa.

É também da autoria de Alfredo Morais uma ilustração, em *D. Pimpão Trapalhão* (Anónimo, D.L. 1934b) que representa um homem «indígena», identificado no texto como antropófago, dançando ao som de um tambor (radiante, pois julgava-se curado pelo protagonista). A ilustração (fig. 284), tal como o texto, é de um humor escarninho, altamente racista. Assim, o rosto deste homem, descrito como "estúpido como um suíno" (Anónimo, D.L. 1934b, p. 12), apresenta uma pronunciada deformação que o desumaniza. O crânio é diminuto, sugerindo mesmo microcefalia. A testa é recuada, os malares são muito proeminentes e luzidios, enfatizando o riso, juntamente com a boca, desmesuradamente grande e de lábios carnudos. A indumentária reforça o carácter distintivo da figura: de tronco nu e descalço, ostenta uma saia de penas vermelhas e adornos em abundância, consistindo num colar, pulseiras nos braços e pernas, pés desmesuradamente grandes, argolas e um penacho avermelhado na cabeça.



Fig. 284 – Alfredo de Morais. "...tanto pulou que rompeu a soldadura". *D. Pimpão Trapalhão*, D.L. 1934, p. 13



Fig. 285 – Manuel Lapa. Homem dançando. *O feiticeiro da cabana azul*, 1942, p. 81

Encontrou-se ainda uma ilustração de Manuel Lapa representando um homem dançando, junto a um outro homem que toca tambor, em *O feiticeiro da cabana azul* (Müller, 1942) (fig. 285). A ilustração não encontra correspondência explícita no texto. Mesmo depois de uma pesquisa iconográfica, não se conseguiu identificar a dança, os indivíduos ou o povo a que pertencem. A imagem acompanha uma passagem sobre Moçambique e seus «indígenas», pelo que se deduz que figurem nesse contexto. O homem dança em tronco nu, descalço, com um pano em torno da cintura e algo que se assemelha a uma fita na cabeça. Empunha uma espécie de bastão com guizos e está junto a um músico. Há um jogo de claro-escuro que define os rostos e os corpos do dançarino num certo realismo estilizado, próprio de Manuel Lapa, especialmente quando se trata de ilustrações baseadas em fotografia.

4.9.2 DANÇARINA – A dançarina está menos presente do que o dançarino, em três obras editadas entre 1925 e 1947, num total de três ilustrações, de três autoras diferentes. As imagens inserem-se em duas edições de *Mariazinha em África* (a de 1925, ilustrada por Sarah Affonso e a de 1947, por Ofélia Marques); e em *Joanito Africanista* (Costa, 1932), ilustrado por Raquel Roque Gameiro. As três ilustrações referem-se a mulheres «indígenas», anónimas, dançando no contexto de um «batuque», nas então colónias da Guiné e Moçambique. Estas representações para a infância pouco têm em comum com as imagens de sensualidade que circularam para públicos adultos nos grandes meios de comunicação no ocidente [4] e que povoaram objectos da propaganda colonial do Estado Novo (figs. 286 e 287). Apontam-se possíveis causas: uma consiste na natureza do público-alvo das obras (crianças e jovens) e que molda inclusivamente o texto, particularmente no contexto da época. Uma outra reside na sensibilidade das ilustradoras (neste caso, são exclusivamente mulheres), resistentes a um retrato explorador ou revelador da mencionada sensualidade dessa Outra.

[4] Nas décadas de 20 e 30, Josephine Baker, incorporava, na Europa, o erotismo e o «exotismo» da dançarina negra. Em Paris, onde o interesse pela arte e cultura africanas teve particular impacto, ficaram célebres espectáculos como *La Revue Nègre*, no qual Baker actuava vestindo apenas uma saia feita de bananas. Em diversos países do Ocidente, multiplicaram-se os espectáculos que integravam dançarinas negras. Fernanda de Castro dá-nos conta de espectáculos que viu em Nova Iorque na década de 30: "Vi, por exemplo, uma pequena revista em que havia vários grupos de *girls*: as *coffee girls* (negrinhas admiravelmente elegantes que serviam de pano de fundo a uma deslumbrante bailarina, branca de neve); depois, as *milk girls*, jovens muito louras e muito brancas, com um tipo escandinavo que, por sua vez, dançavam servindo de pano de fundo a uma negra de linhas perfeitas, vestida apenas com uma mini saia de flores."(Castro, 2005, p. 290)

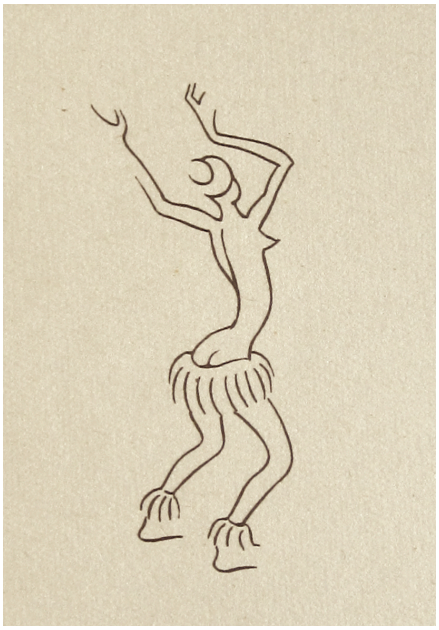


Fig. 286 – Eduardo Malta. Frontispício (pormenor). *Álbum comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa,* 1934



Fig. 287 – Albano Neves e Sousa. "Batuque"(pormenor). *Panorama: revista portuguesa de arte e turismo* nº 21, 1944, p. 37

A ilustração de Sarah Affonso em *Mariazinha em África* (1925) mostra três *bajudas* (jovens solteiras Fulas, da Guiné) em movimento, dançando um batuque (fig. 288). Na ausência de caracterização textual destas raparigas, Affonso representou-as descalças[5]; duas delas estão com o peito nu (de costas e de perfil), vestindo uma saia. A terceira (de frente) apresenta uma espécie de vestido. Estão amplamente adornadas, com pulseiras nos membros, argolas nas orelhas e um tecido/ penteado envolvendo a cabeça. Embora a indumentária (tecidos, adornos) atribua alguma exuberância a estas mulheres, o sintetismo modernista de Affonso aproxima os géneros masculino e feminino, quase que reduzindo todos a genéricas figuras humanas. Nos rostos das três mulheres destaca-se uma boca branca e espessa, que contrasta com o preto da pele.

[5] Fernanda de Castro e Sarah Affonso eram amigas (Castro, 2005), pelo que admitimos a hipótese das ilustrações serem resultantes de um processo de partilha entre ambas.



Fig. 288 – Sarah Affonso. "...batuque das Bajudas.". *Mariazinha em África,* 1925, p. 99



Fig. 289 – Ofélia Marques. O batuque dos Mancanhas (detalhe). *Mariazinha em África,* 1947, p. 55

Na edição de 1947 da mesma obra, Ofélia Marques oferece uma leitura diferente da dançarina «indígena», neste caso parte de um grupo de Mancanhas, apelidados no texto de "selvagens" (Castro, 1947, p. 57). A linguagem é mais nervosa e caligráfica do que a de Affonso, o que ajuda à descrição da ideia de movimento (fig. 289). É também mais descritiva, particularizando as figuras, nomeadamente no que respeita ao género. Vestindo saia de palha ou de tecido, a ilustradora desenha, sem pudor, o peito nu dessas mulheres, não se sabe se por rigor (em relação a alguma fotografia de Mancanhas às quais pudesse ter tido acesso[6]) ou se para intensificar a ideia presente no texto do contraste entre Mariazinha, («civilizada» menina branca) e os "selvagens" Mancanhas. Este é um exotismo mais insólito do que sensual. E para isso contribui o desenho dos rostos destas mulheres, cujos traços são hiperbolizados de modo algo pejorativo.

Em *Joanito Africanista* (Costa, 1932), duas dançarinas participam num batuque em Moçambique (fig. 290). As figuras estão apenas apontadas, inserindo-se num plano geral do dito ritual. São esguias, elegantes e apresentam-se de mãos nas ancas. À semelhança da mãe «indígena» em *No reino do sol* (Costa, 1933), também ilustrado por Raquel Roque Gameiro, as duas mulheres têm o cabelo apanhado em cima e estão descalças, com um pano enrolado que lhes cobre o tronco e as pernas.

[6] Recorda-se que Fernanda de Castro e Ofélia Marques eram amigas e vizinhas (Castro, 2005), pelo que há uma forte possibilidade das ilustrações da obra terem resultado de um processo de diálogo e partilha de informação.



Fig. 290 – Raquel Roque Gameiro. "... o batuque é..." *Joanito Africanista,* 1932, p. 80

4.9.3 MÚSICO – Esta figura, exclusivamente masculina, está presente em seis obras editadas entre 1925 e 1942, num total de sete imagens realizadas por cinco ilustradores diferentes. Em cinco dessas ilustrações, o músico surge no contexto do batuque, integrando um cenário africano. Nas duas restantes imagens, os músicos pertencem a outros contextos e géneros musicais.

Encontrámos duas ilustrações de Sarah Affonso em *Mariazinha em África* (Castro, 1925) com representação de músicos. Uma delas refere-se a um grupo de cabo-verdianos, que tocavam mornas, descritos como "dois mulatos (...) que tocavam viola de manhã à noite" (Castor, 1925, p. 129), num barco que seguia para Portugal. Na ilustração vê-se um homem tocando um instrumento de cordas (fig. 291). Esguio, de chapéu, apresenta camisa e calças brancas e encontra-se descalço. Não há registo de feições, resultante da linguagem sintética de Affonso e também do facto de se encontrarem em segundo plano, na imagem. Uma outra imagem do livro representa um batuque na Guiné, no qual um grupo de *bajudas* (jovens solteiras) dançam em torno do percussionista. Este encontra-se em tronco nu e no seu rosto inscrevem-se umas genéricas feições (fig. 292).

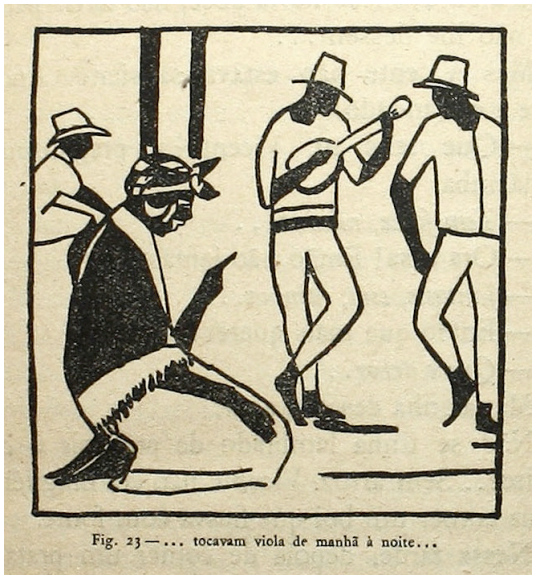


Fig. 291 – Sarah Affonso. "...tocavam viola de manhã à noite". *Mariazinha em África,* 1925, p.130



Fig. 292 – Sarah Affonso. "...batuque das bajudas." (detalhe). *Mariazinha em África,*1925, p. 99

Ilustrado por Emmerico Nunes, *El- Rei Bebé* (Sancho, 1928) contém uma imagem que representa o pequeno protagonista num baile de máscaras, mostrando um *jazz-band,* em segundo plano (fig. 293). Os quatro músicos encontram-se de *smoking* e primorosamente calçados, como era hábito em clubes nocturnos da década de 20, como o lisboeta Bristol Club (Ferreira, 2012). A indumentária branca de cada um destes músicos contrasta com o preto dos rostos, cujas feições se mostram hiperbolizadas. Revestidos de comicidade, estes músicos de *El- Rei Bebé* correspondem ao estereótipo americano (que migraria para a Europa) do *entertainer* negro, de sorriso sempre pronto (Pieterse, 1996; Hall, 1997). O estudo de Manuel Pedro Ferreira sobre o *jazz-band* em Portugal, realizado a partir de imagens dos anos 20 (Ferreira, M., 2012) revelou a existência de outras representações visuais da época com estas características, como são exemplos a ilustração de Roberto Nobre para a revista *ABC* (fig. 295), onde se vê um baterista negro com um gigantesco sorriso[7], e uma pintura de Stuart Carvalhais, com o título *Jazz* (fig. 296), mostrando a aguda caricatura dos quatro músicos negros, habitual, aliás, na representação do Negro por este ilustrador. Por fim, e retomando a ilustração em *El-Rei Bebé*, observa-se uma certa infantilização dos músicos patente nas proporções no desenho da figura. Com a cabeça sobredimensionada relativamente ao corpo, estes

[7] Ferreira (2012) comenta o facto da bateria ser um instrumento tocado por um músico negro, em todas as ilustrações estudadas. O autor levanta a hipótese dessa associação do Negro à percussão, e, especificamente, ao bombo, radicar nos tocadores de bombo do cortejo (católico) de S. Jorge – conhecidos como "Os pretos de S. Jorge", figuras muito populares em Lisboa ao longo de vários séculos (Henriques, 2009).

homens aproximam-se mais das crianças do que dos personagens brancos adultos deste livro (fig. 294).



Fig. 293 – Emmerico Nunes. "Um Mefistófeles bisnagara-o no pescoço...". *El- Rei Bebé,*1928, p. 9



Fig. 294 – Emmerico Nunes. "— Viva El-Rei Bebé!". *El- Rei Bebé*, 1928, p. 63



Fig. 295 – Roberto Nobre. *ABC* nº 286,1926, p. 12



Fig. 296 – Stuart Carvalhais. "Jazz". Pintura a *gouache*. Década de 20. *O grafismo e ilustração nos anos 20*, 1986, p. 123

Encontrou-se uma outra representação de músicos – estes de um «batuque» – na ilustração de Alfredo Morais em *A Nau Catrineta ou Titó e Tatá nos reinos da História* (Ferreira, 1931), analisada no âmbito da figura 'dançarino'. À esquerda de dois homens que dançam efusivamente, estão dois músicos tocando tambor (fig. 297). Ajoelhado e descalço, o músico da esquerda veste uma túnica. O seu rosto está desumanizado,

deformado, fenómeno habitual na representação de negros por Morais. Com efeito, apresenta uma testa inclinada e uma boca muito branca e volumosa. O outro músico está parcialmente oculto, vendo-se apenas que está de túnica, descalço e sentado.

Encontrou-se um músico de «batuque» numa outra ilustração de Morais numa outra obra – *Aventuras de D. Pimpão Trapalhão* (Anónimo, D.L. 1934b)(fig. 298). Integrada num texto de cariz cómico, Morais agudizou nesta imagem (e em toda a obra) a caricatura do Negro visível na obra anterior, deformando as figuras grotescamente. Assim, à semelhança do homem que dança em primeiro plano, os dois músicos de trás têm pequenos crânios, que contrastam com orelhas e boca gigantescas. Assemelhando-se mais a símios do que a seres humanos, estes homens são o estereótipo do Negro «primitivo», impulsivo e irracional. No que concerne à indumentária, o músico da direita encontra-se descalço e de tronco nu, vestindo uma saia. Como adornos têm pulseiras nos braços e pés.



Fig. 297 – Alfredo de Morais. "...outros azagaias." *A Nau Catrineta*, 1931, p. 70



Fig. 298 – Alfredo de Morais. "...tanto pulou que rompeu a soldadura" (detalhe). *D. Pimpão Trapalhão*, D.L. 1934, p. 13

Num pormenor da ilustração de Raquel Roque Gameiro em *Joanito Africanista* (1932) representando um batuque vêem-se alguns músicos sentados no chão, tocando tambor e marimba (fig. 299). Sumariamente descritos (porque integrados num plano geral), é apenas perceptível a indumentária do músico que toca tambor: veste uma tanga de pele ou ráfia, tem pulseiras nos tornozelos e encontra-se descalço. A linguagem empregue é a de um naturalismo algo estilizado.

Numa ilustração de *O feiticeiro da cabana azul* (Müller, 1942), Manuel Lapa representou um músico «indígena» tocando tambor, junto a outro homem que dança

(fig. 300). Como já mencionado, desconhecemos o contexto de tal ritual ou acção, apenas se regista que a ilustração está junto a um texto dedicado à então colónia de Moçambique. O músico apresenta-se de tronco nu, com um pano em volta da cintura. Está descalço e tem um adorno envolvendo a testa, de material imperceptível. As feições estão sugeridas através de um sintético jogo de luz/sombra.



Fig. 299 – Raquel Roque Gameiro. "... o batuque é..." (detalhe). *Joanito Africanista,* 1932, p. 80



Fig. 300 – Manuel Lapa. Músico (detalhe). *O Feiticeiro da cabana azul,* 1942, p. 81

Sumariando, nas três figuras agora descritas, as músicas e as danças dos nativos, frequentemente designadas por «batuque», são dominantes. Inseridos exclusivamente neste contexto, o dançarino e a dançarina expressam geralmente, uma certa ideia de «exotismo». No caso do dançarino, este pauta-se (especialmente nas ilustrações algo pormenorizadas de Alfredo Morais) por uma impulsividade e fisicalidade excessivas, insólitas – acompanhando, de resto, o conteúdo textual. A este propósito, importa lembrar a assiduidade da expressão "furioso batuque" na literatura colonial para a infância e juventude do *corpus* (marcando também presença em publicações desta temática para o público geral). Na figura da dançarina, sublinham-se as ilustrações de Raquel Roque Gameiro e as de Sarah Affonso que, alheias a este excesso, propõem figuras mais serenas e também mais sintetizadas. São plurais os modos de representar o músico, o que decorre da diversidade de contextos representados e dos próprios ilustradores. O músico de «batuque», quase sempre despido, ajuda a compor o quadro de ritual exótico acima mencionado. Registam-se ainda as duas excepções: a imagem do tocador de viola cabo-verdiano, por Sarah Affonso, representação abreviatória, como

em todas as ilustrações do livro, mas que mostra um homem negro de indumentária ocidental (embora descalço); e a do *jazz-band* por Emmerico Nunes, quarteto de homens-quase-crianças, bem vestidos e de sorriso caricatural.

4.10 Noivos e casados

Neste subcapítulo descrevem-se as figuras do noivo/ jovem casadoiro, da noiva/ jovem casadoira e ainda da mulher casada.

4.10.1 NOIVA/ JOVEM CASADOIRA – Esta figura feminina surge representada em seis obras editadas entre 1943 e 1958 (D.L.), num total de dez ilustrações de quatro autores.

Pérola da Manhã é a protagonista de um conto africano homónimo, em *Páscoa Infantil* (Júnior, 1943). Trata-se de uma "rapariguinha muito bonita" (Júnior, 1943, p.11) que casa com um falso caçador (na verdade, é um elefante), filho de uma feiticeira. Existem duas ilustrações desta personagem, da autoria de Maria de Vasconcellos: a da capa, bicromática (fig. 301), e uma pertencente ao miolo, a preto (fig. 302). As ilustrações evocam a técnica da gravura em linóleo. São imagens com traços modernistas, nas quais as figuras humanas são inscritas de modo sintético. De facto, em ambas as imagens, Pérola é pouco mais do que um vulto negro de cabelo encaracolado, ornado com uma flor. Na capa, o seu corpo é elegante. Enverga um pequeno pano em volta do corpo. Na imagem do miolo, a sua indumentária consiste numa saia e *top* às pintas, o que lhe confere jovialidade e graça.



Fig. 301 – Maria Vasconcellos. Capa (detalhe). *Páscoa Infantil,* 1943



Fig. 302– Maria Vasconcellos."... pensou que nunca vira um tão formoso rapaz"(detalhe). *Páscoa infantil,* 1943, p. 15



Fig. 303 – Júlio Gil."... teve uma longa conversa com uma negra". *O rei do Barué*, 1946, p. 44

O rei do Barué (Matias, 1946) contém uma ilustração representando uma mulher de apelido Muanga, com quem o protagonista – Manuel António de Souza, baseado numa personagem verídica do séc. XIX – promete casar no seu regresso. A ilustração é da autoria de Júlio Gil e apresenta um registo naturalista (fig. 303). A mulher, representada de perfil, tem um aspecto jovem e porte elegante. O seu cabelo é curto. Apresenta vestes

compridas, facto excepcional que sugere acompanhar o seu estatuto social privilegiado. Está descalça, com pulseiras nos pés e nos braços.

A figura da jovem casadoira/noiva está ainda presente em cinco contos adaptados de contos populares angolanos (Chatelain, 1894), pertencentes a quatro obras ilustradas por Laura Costa.

Uma das ilustrações integra o conto *A irmã mais inteligente* em *A filha do rei turco* (Lima, D.L. 1958b) e representa a mais velha de três irmãs, de nome Noua, a conversar com um rapaz, que, rendido à sua inteligência, a pediria depois em casamento (fig. 304). Noua foi representada como uma dona de casa jovem e elegante, impressão potenciada pelo próprio grafismo delicado de Laura Costa. Em termos de indumentária, esta figura distancia-se substancialmente de outras jovens «indígenas» do nosso *corpus*. De facto, esta representação de Noua agrega várias referências: a primeira é a da glamorosa mulher ocidental dos anos 50, envergando um vestido de decote em barco, saia de roda e colar de pérolas. Mas a esta ideia de mulher (tão cara a Laura Costa), junta-se uma outra, oposta: a da mulher modesta, pertencente a uma realidade pobre, tradicional e rural – expressa no lenço de chita na cabeça[1], em combinação com a tarefa doméstica que desempenha. Este aspecto de Noua é, pois, evocativo do "mito da ruralidade" (Rosas, 2001, p.1035), uma das bases ideológicas do Estado Novo, consistindo na valorização duma ruralidade tradicional (e da própria pobreza a ela associada), tida como o destino dos portugueses, em oposição à realidade urbana e à industrialização. Essa ideia estava muito presente na propaganda dirigida às crianças, como o demonstram as figuras (nomeadamente, as femininas) na capa da revista *Lusitas* (1943-1957), editada pela Mocidade Portuguesa Feminina (fig. 307). A imagem de Costa é ainda indissociável da ligação, promovida pelo regime, entre África e essa mesma ruralidade portuguesa. Essa ligação expressava-se em comentários que acompanhavam paisagens do império colonial, comparando-as a localidades rurais do país, que marcavam presença em publicações ou no cinema, como é o caso do filme *Feitiço do Império* (1940).

[1] Laura Costa utiliza o lenço de chita com o padrão de pintas noutras ilustrações associadas ao universo tradicional português, como são exemplos o postal que representa o traje feminino do Ribatejo (fig. 306) ou a capa do livro de contos populares portugueses (fig. 305).



Fig. 304 – Laura Costa."... o rapaz passava horas a conversar com a Noua mais velha" (detalhe). *A filha do rei turco,* D.L. 1958, p. 36



Fig. 305 – Laura Costa. Capa. *Contos Populares,* 1946



Fig. 306 – Laura Costa. Traje do Ribatejo. (Postal).Ed. Oliva, 1957



Fig. 307 – Mitza. "Natal português, Natal cristão" (Capa). Revista *Lusitas*, nº46, Dez. 1946

O mesmo lenço de chita de padrão às pintas é empregue na representação de uma filha de um rei que casa com o protagonista de *Estranha profecia* em *A filha do mercador* (Lima, D.L. 1958h) (fig. 308). Tratando-se de uma figura de um estrato social elevado, Laura Costa acrescentou ao lenço uma banda de pérolas de inspiração oriental. Adicionou ainda outros ornamentos, como um colar, pulseiras e argolas. O vestido/blusa e saia é ocidentalizado, com mangas de balão e cintura estreita, envolta num tecido. A

saia, parcialmente visível, é rodada. A jovem foi representada de perfil, olhando e erguendo os braços para o pássaro (o futuro noivo, sob encantamento). Apresenta feições delicadas, olhos grandes e lábios algo espessos. Como habitual em Laura Costa, a figura é elegante e jovial.



Fig. 308– Laura Costa."... transformou-se num maravilhoso passarinho..." *A filha do mercador,* D.L. 1958, p. 33



Fig. 309– Laura Costa. "Aí encontrou a filha de um rei" (detalhe). *A caixa mágica,* D.L. 1958, p.4

A caixa mágica (Lima, D.L. 1958a) contém a representação da filha do rei, que casa com Nga Nzuá (irmão da protagonista), tomando esta como escrava. A filha do rei foi representada fitando o seu noivo com expressão séria e empunhando um leque (fig. 309). É uma mulher atraente, cujos abundantes adornos indiciam o seu alto estatuto. A cabeça está coberta por um pano enrolado (também ele adornado), que alude vagamente aos usados por africanas.

Um homem que vale por sete (Lima, D.L.1958f) contém um conto homónimo com duas ilustrações semelhantes entre si – uma policromática pertencente à capa (fig. 310) e outra monocromática, pertencente ao miolo (fig. 311) – representando a passagem em que o protagonista liberta uma bela jovem, propondo-lhe casamento com o seu irmão.



Fig. 310– Laura Costa. Capa (detalhe). *Um homem que vale por sete,* D.L. 1958.

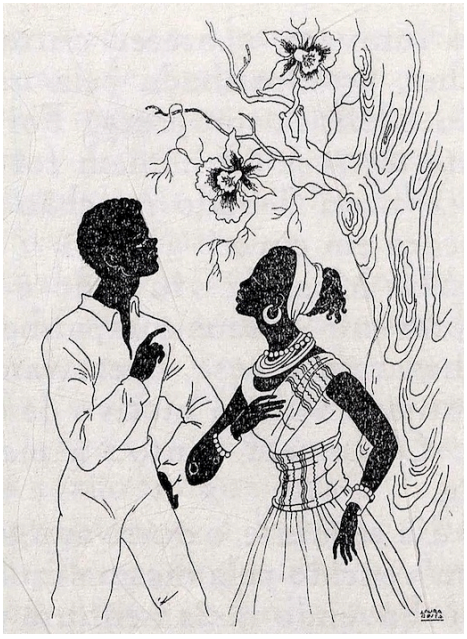


Fig. 311– Laura Costa."... declarou que ela era muito bonita e que, se quisesse, seria a noiva do seu irmão" . *Um homem que vale por sete,* D.L. 1958, p. 100



Fig. 312– Moraes. "Typos angolanos" . Luanda, s.d.

Na ilustração do miolo, corpo e rosto são definidas através de mancha, que cria um contraste forte com o resto da figura, desenhadas com uma linha fina. É uma mulher elegante, sensual, de expressão dócil e lábios carnudos. Embora apresente traços como a gola em barco e a cintura estreita, a indumentária desta jovem não é idêntica à solução

presente noutras personagens negras de Laura Costa (vestido de baile, no estilo dos anos 50). Com efeito, o longo vestido da jovem e o lenço a ele sobreposto cobrindo um ombro, alude ao trajar ocidentalizado de mulheres negras em cidades angolanas na viragem do século (fig. 312). Os abundantes adornos no pescoço, braços e orelhas atribuem à figura exuberância e algum «exotismo». Na imagem da capa, há uma vivacidade adicional, decorrente do contraste entre cores frias e cores quentes da indumentária.

Na mesma obra, o conto *Samba* tem como protagonista "uma linda rapariga que estava noiva do filho do rei da região" (Lima, D.L.1958f, p. 25). Samba vivia numa aldeia em Angola onde os homens caçavam e as mulheres faziam trabalhos domésticos. A jovem surge representada em duas ilustrações, da autoria de Laura Costa (figs. 313 e 314). O seu porte é elegante. O rosto, desenhado de perfil nas duas ilustrações, mostra feições delicadas, com lábios carnudos, e apresenta um pescoço alto, como habitual em Laura Costa. Samba enverga um vestido algo sumptuoso, cujo modelo evoca vestidos de festa americanos da década de 50 e calça sabrinas, o que, mesmo tratando-se da noiva da filha do rei, não é a opção expectável, tendo em conta as indicações textuais que remetem para um quadro tradicional de uma aldeia angolana. Os abundantes adornos que usa ao pescoço, membros e orelhas completam e «africanizam» o aparato da personagem. O lenço que usa na cabeça (deixando a descoberto uns poucos caracóis) evoca simultaneamente, o de uma mulher da província portuguesa e o das mulheres negras ocidentalizadas de Angola do início do século.



Fig. 313– Laura Costa. "Numa floresta angolana vivia Samba, uma linda rapariga...". *Um homem que vale por sete,* D.L. 1958, p. 26



Fig. 314– Laura Costa. "Samba corria sem parar." *Um homem que vale por sete,* D.L. 1958, p. 30



Fig. 315– Lotte Reiniger. *Aventuras do Príncipe Achmed*, 1926

Ainda, Laura Costa capitaliza o contraste entre a cor negra da pele da figura e a cor branca dos restantes elementos (juntamente com as finas linhas que os povoam). O fenómeno é visível no gesto de Samba, cuja elegância e expressividade evocam a tradição da ilustração em silhueta e também uma certa orientalização da mesma, como a presente no filme de animação *Aventuras do Príncipe Achmed* (1926) de Lotte Reiniger (fig. 315).

4.10.2 NOIVO/ JOVEM CASADOIRO – No nosso *corpus*, esta figura existe numa quantidade inferior à da noiva. O noivo ou jovem casadoiro surge exclusivamente em quatro contos – adaptados de contos populares angolanos (Chatelain, 1894) – que integram quatro obras editadas cerca de 1958 (segundo D.L.). As cinco ilustrações em questão são da autoria de Laura Costa.

Apenas uma das figuras corresponde a uma personagem com nome. Outras duas referem-se ao filho de um homem designado em vários contos como Na Kimanaueze. Num desses contos – *A rã Mainu*, em *A princesa das pedras preciosas* (Lima, D.L. 1958e) – o filho de Na Kimanaueze consegue casar com a filha do Sol e da Lua, com o auxílio de uma rã. Na imagem, o jovem empunha uma carta para a amada e ergue as mãos em sinal de surpresa, perante a rã que lhe promete ajuda na entrega da carta (fig. 316). Evoca figuras do Antigo Egipto. Há uma pronunciada bidimensionalidade no desenho da figura, decorrente em parte, de uma ampla aplicação da mancha preta, quebrada apenas pela delicada linha branca que define as suas vestes. O jovem, descrito no texto como "um belo rapaz" (Lima, D.L. 1958e, p . 19) apresenta-se esguio e efeminado, na ilustração. A sua indumentária assemelha-se a uma longa túnica ou um vestido.



Fig. 316– Laura Costa. "A Rã encontrou o filho de Kimanaueze e ofereceu-se para levar a carta" (detalhe). *A princesa das pedras preciosas,* D.L. 1958, p.21



Fig. 317– Laura Costa. "A pomba disse: — Quando desejares, corro em teu auxílio." (detalhe). *A filha do mercador,* D.L. 1958, p.26



Fig. 318– Laura Costa. "Meteu os leitões num cesto e partiu." (detalhe). *A filha do mercador,* D.L. 1958, p.29

No outro conto – *Estranha Profecia*, em *A filha do mercador* (Lima, D.L. 1958h) – o filho de Na Kimanaueze tem uma aparência igualmente efeminada (figs. 317 e 318). Este jovem é novamente caracterizado no texto como "um belo rapaz" (Lima, D.L. 1958h, p . 35). As suas feições são arredondadas. Os lábios são carnudos, sugerindo a intenção, por parte de Laura Costa, em «africanizar» o rosto desta figura. A indumentária é, no entanto, distinta da acima descrita. É marcadamente ocidentalizada, consistindo nuns calções, camisa e colete brancos. Está calçado com uns chinelos brancos. A cabeça está coberta por um barrete com padrão, que evoca o marroquino *taqiyah* (à excepção do penacho). Apesar deste evidenciar a intenção de conferir algum «exotismo» africano à indumentária, o conjunto não deixa de evocar um pouco o traje regional madeirense.

Nos noivos presentes nas duas restantes obras, a sugestão de uma ruralização «à portuguesa» intensifica-se.

No conto *A caixa mágica,* que dá o nome à obra (Lima, D.L.1958a), Nga Nzuá surge com indumentária branca (fig. 319), consistindo num chapéu de abas largas, camisa, calças (com faixa) e lenço às pintas (padrão recorrente em Laura Costa e que evoca um imaginário infantil, mas também português). Apesar de branco, o conjunto é evocativo do traje alentejano. Nga Nzuá é um homem cuja beleza cativa a filha de um rei. No entanto, mostra-se moralmente fraco ao longo da história, permitindo que sua mulher

escravize a sua irmã. Laura Costa representou este homem com uma certa elegância, mas de rosto frágil, embora com postura afirmativa.



Fig. 319– Laura Costa. "Aí encontrou a filha de um rei" (detalhe).
A caixa mágica, D.L. 1958, p.4



Fig. 320 – Laura Costa."... o rapaz passava horas a conversar com a Noua mais velha" (detalhe).
A filha do rei turco, D.L. 1958, p. 36

No conto *A irmã mais inteligente*, que integra *A filha do rei turco* (Lima, D.L. 1958b), a figura em questão é "um elegante rapaz" (Lima, D.L. 1958, p. 35) que procura noiva, escolhendo a mais velha e a mais inteligente de quatro irmãs. Mostra-se com uma postura galante e máscula (fig. 320). Apresenta feições delicadas (como habitual em Laura Costa) e cabelo encaracolado. A indumentária, branca e descrita com linha, contrasta com a mancha negra que define a pele do corpo e rosto. Tal como a indumentária de Nga Nzua, este conjunto do chapéu, camisa e lenço é evocativo do traje regional alentejano.

4.10.3 MULHER CASADA – Esta figura marca presença em quatro obras, editadas entre 1929 e 1958, aproximadamente (D.L.), num total de 11 ilustrações de quatro autores diferentes. A mulher casada surge sempre integrada num local africano.

No conto *A aranha dos matagais* em *No reino do prodígio* (Júnior, 1929), Gulu é a mulher casada do protagonista, caçador mal-sucedido por causa de um feitiço que ela pusera para afastar o marido da caça. Nas duas ilustrações, da autoria de Alfredo Morais, Gulu surge despida, com um tecido cobrindo-lhe a cabeça (figs. 321 e 322). Numa das imagens (fig. 321), apresenta um brinco na orelha. Tem um rosto jovem e apelativo.

Sorri, voltada para o marido, enquanto se apoia no braço deste, o que que reforça os laços de intimidade. As suas feições foram representadas com bastante pormenor, na linguagem naturalista que o ilustrador reserva habitualmente às mulheres caucasianas. Inclusivamente, as feições evocam algumas mulheres brancas ilustradas pelo autor.



Fig. 321 – Alfredo de Morais. Gulu e Vala (detalhe). *No reino do prodígio*, 1929, p. 5



Fig. 322 – Alfredo de Morais. "... fez uma peça de fazenda..." (detalhe). *No reino do prodígio*, 1929, p. 11

O conto *Aventuras do pretinho Manipanso* em *Paraíso infantil* (Machado, 1941) contém uma ilustração de uma mulher casada igualmente preocupada com os perigos da caça (fig. 323). O seu nome é Mitipa e é descrita no texto como "uma preta muito gorda" (p. 34). Num registo muito tosco (de autor não identificado), Mitipa foi representada baixa e com braços muito compridos. O tom é indubitavelmente jocoso. O seu rosto, caricaturado, mostra uns olhos escancarados e boca muito grossa; o cabelo, apanhado em cima num "carrapito", as argolas, assim como o colar e saia de folhas, rematam a caracterização da mulher «selvagem», da qual se procurou extrair um efeito cómico.



Fig. 323 – s.a. "— Anda para a choça, Manipanço... — suplicava-lhe Mitipa. (detalhe). *Paraíso infantil*, 1941, p. 21

História do Feiticeiro Fogo (Almeida, D.L.1953b) contém sete ilustrações com a figura de Maiá, a alegre mulher casada de Malé, de S. Tomé. É, em quase todas as imagens, representada na sua casa ou junto dela, por vezes desempenhando actividades domésticas (figs. 324, 325 e 326). Irene Mariares representou-a jovem, bonita e elegante, abstendo-se de explorar um certo tom depreciativo da caracterização física presente no texto – chavão da época – que a expõe como "sempre de boca escancarada, deixando ver os dentes branquinhos (...) olhos redondos, (...), carapinha cerrada que erguia ao alto, num topete, e um narigão esborrachado" (Almeida, D.L.1953, p. 4). Com efeito, Mariares não traduziu visualmente esse nariz achatado, nem os olhos redondos (muitas vezes, naquela época, expressos em duas esferas sobredimensionadas). Regista-se apenas uma hiperbolização dos lábios, visível na capa (fig. 324) e numa outra imagem do interior. A indumentária varia entre o pano estampado (do género da capulana) enrolado em volta do corpo, deixando os braços a descoberto (fig. 324); a camisa branca e saia comprida com faixa estampada (fig. 325), evocando o traje das trabalhadoras nas roças, em S. Tomé (fig. 327); e ainda o mesmo conjunto complementado por um lenço, (fig. 326). O cabelo é curto, apanhado em cima num «carrapito» ou coberto por um lenço estampado. Nos dois casos, apresenta-se descalça e adornada com argolas, colar e pulseira no braço.

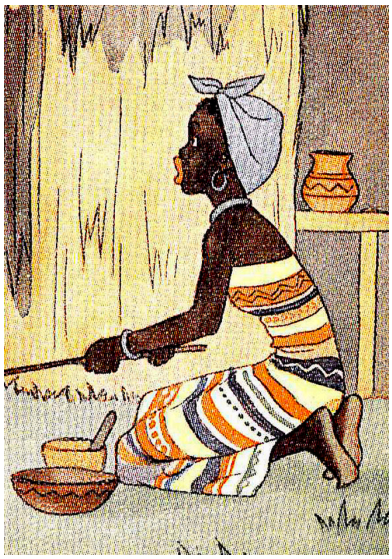


Fig. 324 – Irene Mariares. Capa (detalhe). *História do Feiticeiro Fogo*, D.L.1953.



Fig. 325 – Irene Mariares. O feiticeiro revela-se a Malé (detalhe). *História do Feiticeiro Fogo*, D.L.1953, p.14



Fig. 326 – Irene Mariares. (detalhe). *História do Feiticeiro Fogo*, D.L.1953, p. 9



Fig. 327 – s.a. "Mulheres indígenas do hinterland de Angola que trabalham na Roça Boa Entrada, com seus filhos". s.d.

O conto *Estranha profecia* – adaptado de um conto popular angolano (Chatelain, 1894) – em *A filha do mercador* (Lima, D.L.1958h), contém uma ilustração, de Laura Costa, representando uma mulher, sentada no chão, junto ao seu marido, Na Kimanauese (fig. 328). Esta mulher, cujo nome é omitido no texto, gesticula, tentando responder a um génio que os informa de uma profecia. A mulher reveste-se de muita

elegância (habitual na representação de mulheres por Laura Costa). Apresenta um longo pescoço, enfatizado pelo penteado. Está abundantemente adornada com colares e argolas sugestivos de um «exotismo» africano. Embora desprovido de padrão, o vestido alude à indumentária tradicional feminina (panos enrolados em torno do corpo, deixando os braços a descoberto).



Fig. 328 – Laura Costa. "Não estejam com medo" (detalhe). *A filha do mercador,* D.L. 1958, p. 20

Resumindo: à excepção dos omnipresentes brincos de argolas, a representação da mulher casada (nativa) é algo plural no que concerne à indumentária, variando entre um «primitivismo» (expresso na nudez ou em roupas feitas de folhas) e o pano envolvendo todo o corpo ou a camisa branca com pano em volta da cintura – por vezes alusivos às então colónias onde a acção se desenrola. Observa-se no entanto, um aspecto algo estável nesta figura: a elegância no que toca ao desenho da figura humana. Na figura da noiva, essa elegância é generalizada, o que encontra justificação na autoria da maior parte das ilustrações: Laura Costa. Na indumentária, observa-se variedade. Em alguns casos, identificaram-se elementos dos países no quais a acção se desenrola. No caso das figuras ilustradas por Laura Costa, constata-se uma hibridação de referências, algumas das quais pouco expectáveis na caracterização visual de personagens de contos populares angolanos, cuja acção decorre em cenários não-urbanos. Assim, glamorosos vestidos cintados de saia rodada ou mangas de balão coabitam com acessórios e adornos que aludem a mulheres angolanas ou a um genérico cenário africano. Encontrou-se ainda a combinação destes aspectos com a evocação de uma ruralidade «à portuguesa», de acordo com os valores e retórica do regime. Essa componente rural expande-se na

indumentária do noivo (figura exclusivamente ilustrada por Costa), que surge com roupa aludindo a trajes regionais como o alentejano. Ainda acerca do noivo, observou-se o mesmo naturalismo idealizado no desenho da figura humana, conferindo-lhe uma delicadeza em alguns casos, efeminada.

4.11 Mãe

Neste subcapítulo descrevem-se três figuras maternas.

4.11.1 MÃE «INDÍGENA» – É uma das figuras femininas mais representadas no *corpus*, integrando dez ilustrações de seis autores diferentes, em sete livros editados entre 1933 e 1960.

Em quatro dessas sete obras, trata-se da mãe carregando às costas o seu bebé. Esta figura é referida apenas num destes livros; nos restantes três, a mãe com o filho às costas corresponde a um figurante que ajuda a compor visualmente uma certa ideia de família e sociedade «indígena» africana. A figura não seria estranha aos leitores (ou, pelo menos, aos adultos). Com efeito, a figura marcou presença em imagens de cariz etnográfico dedicadas ao continente africano (Carvalho, 2014), difundidas a partir dos finais do séc. XIX. Mais tarde, já em pleno Estado Novo, a figura da mãe carregando o seu bebé às costas – frequentemente acompanhada de uma legenda identificando-a como um «tipo», de determinada etnia – surge assiduamente na recolha etnográfica que Elmano Cunha e Costa (1892-1955) realizou em Angola (1935-1939)[1] e em diversas publicações de propaganda colonial (fig. 330).

Não é, pois, surpreendente que uma mãe com bebé às costas habite *O feiticeiro da cabana azul (lições do Império)* (Müller, 1942), livro de literatura colonial para a infância e juventude editado pela Agência Geral das Colónias (fig. 329). A imagem integra um grupo de ilustrações com uma função documental e etnográfica, mostrando diversos aspectos das colónias do império, descritas no texto. A posição e o enquadramento da figura evocam esse mesmo desígnio científico, de classificação (compare-se com a fotografia de Elmano Cunha e Costa na figura 330). Mas a elegância, o pormenor e a expressividade com que esta mãe foi retratada, humaniza a figura e atribui-lhes características individuais, atenuando essa leitura de «tipificação».

[1] As fotografias seriam integradas posteriormente em exposições promovidas pela Agência Geral das Colónias e pelo Secretariado Nacional de Informação, tais como a *Exposição de etnografia angolana* (Agência Geral das Colónias, 1946) e *Penteados e adornos femininos das indígenas de Angola* (Costa, 1951).



Fig. 329 – Manuel Lapa. Mãe com filho. *O feiticeiro da cabana azul,* 1942, p. 63

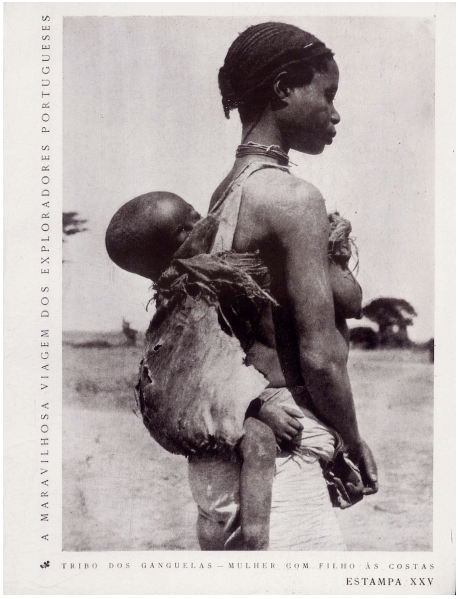


Fig. 330 – Manuel Lapa. (foto), Angola, 1935-1939 . "Tribo dos Ganguelas- mulher com filho às costas." *A Maravilhosa viagem dos exploradores portugueses,* 1946. Extratexto.

Encontrou-se a figura da mãe carregando o bebé em duas ilustrações de *Mariazinha em África* (Castro, 1947), da autoria de Ofélia Marques. Numa delas, a mãe com o bebé integra um grupo de Mancanhas dançando um «batuque» (fig. 331). Descalça, a mulher agita-se, de joelhos flectidos. É magra e veste uma curta saia de palha. Às costas tem a criança, amarrada com um pano. O rosto está toscamente apontado. O cabelo é volumoso e encaracolado. Na outra ilustração, a mãe integra um grupo de nativos que mira, estupefacto, uma criança de cabelos loiros (fig. 332). A mãe enverga um pano que envolve o corpo e o bebé, deixando-lhe o peito a descoberto. Um tecido semelhante cobre-lhe a cabeça, enrolado e preso com uma mola. No pescoço usa um colar. A indumentária confere exuberância e «exotismo» à figura. No rosto de perfil, colorido de negro com o registo caligráfico da autora, inscreve-se um olho muito aberto e uns lábios simplificados, volumosos e brancos, que contrastam significativamente com o tom da pele. Trata-se de uma abordagem caricatural recorrente na época. Um outro aspecto depreciativo reside na forma da mão, cujos dedos, compridos e pontiagudos, a aproximam de uma garra, apontada a à criança loira.



Fig. 331 – Ofélia Marques. O batuque dos Mancanhas (detalhe). *Mariazinha em África,* 1947, p. 55



Fig. 332 – Ofélia Marques. O fascínio dos «indígenas» pelo cabelo de Ana Maria (detalhe). *Mariazinha em África,* 1947, p. 91



Fig. 333 – Júlio Gil. "Os barquenses refugiavam-se nas montanhas" (detalhe). *O rei do Barué*, 1946, p. 36

Uma ilustração de *O rei do Barué* (Matias, 1946) mostra uma mãe com o seu bebé às costas, caminhando junto ao seu companheiro (fig. 333). A ilustração, da autoria de Júlio Gil, acompanha uma passagem que menciona a fuga dos baruenses para as montanhas, em Moçambique. Assim, esta mãe caminha vergada pelo peso e apoiada num bastão. A expressão facial é de desânimo. O rosto é magro e de feições duras, quase grotescas. Tem cabelo curto, brinco na orelha e pulseiras no braço. Veste um pano comprido enrolado em torno do corpo e que envolve o bebé.

Encontrou-se uma última representação de mãe com bebé às costas, em *História de uma laranja oferecida* em *Histórias de pretos e de brancos* (Correia, 1960). A ilustração é de Maria Keil e representa uma vendedora (quitandeira) de laranjas, com o seu filho (fig. 334). A mãe encontra-se de perfil. É alta, magra e tem os cabelos compridos. Veste um longo pano de aparência modesta, enrolado em volta do corpo, como indica o texto, e outro pano cobrindo-lhe a cabeça. Keil representou no conto *Retrato de uma pretinha*, da mesma obra, a mãe da bebé Dominguinhas (ao colo da avó). A mãe é magra, de pescoço longo (fig. 335). Os braços finos terminam numas mãos abertas e erguidas, que atribuem à figura grande expressividade. As feições são sintéticas, algo geometrizadas, e inscrevem-se no rosto através de um jogo de positivo/negativo. Sorri enquanto olha para o lado. Apresenta-se descalça, com um longo pano enrolado em volta do corpo, que

lhe deixa os braços a descoberto. A cabeça está também coberta por um pano. Como adorno, mostra um colar.



Fig. 334 – Maria Keil. A quitandeira oferecendo uma laranja. *Histórias de pretos e de brancos*, 1960, p. 6



Fig. 335 – Maria Keil. Dominguinhas com mãe e avó. (detalhe). *Histórias de pretos e de brancos*, 1960, p. 4

Uma outra obra que contém a figura da mãe africana é o conto *Porque se separaram* em *No Reino do Sol* (Costa, 1933a). Esta primeira edição tem ilustrações de Raquel Roque Gameiro. A imagem mostra a mãe, incrédula perante o seu filho de 15 dias (Himbo-Inéné), que transporta um cacho de bananas (fig. 336). Apresenta um pano enrolado em torno do corpo, deixando o peito (descaído) e os braços visíveis. Encontra-se descalça. Como adornos, apresenta um colar e uma argola na orelha. O cabelo, encrespado, está preso atrás num «carrapito» espetado. Está de joelhos flectidos e mãos abertas. O modo sintético e caricatural como Raquel ilustrou esta mulher é notoriamente distinto da linguagem naturalista e delicada empregue nos personagens brancos femininos (fig. 392). Esta é uma mulher pouco elegante. O seu rosto é sumariamente descrito, incluindo apenas os dois traços presentes nas omnipresentes (na época) caricaturas do Negro: olhos grandes e redondos e lábios brancos e volumosos.



Fig. 336 – Raquel Roque Gameiro."...trazendo enorme cacho de bananas". *No reino do sol*, 1933, p. 67



Fig. 337 – Ofélia Marques. A mãe amamentando Himbo-Inéné (detalhe). *No reino do sol*, 1947, p. 74



Fig. 338 – Ofélia Marques. Himbo-Inéné batendo nas crianças (detalhe). *No reino do sol*, 1947, p. 77

Numa edição posterior de *No Reino do Sol* (Costa, 1947), ilustrado por Ofélia Marques, a mãe de Himbo-Inené – no texto, uma "velhota" (p. 75) – amamenta o seu bebé, sentada num tronco de árvore (fig. 337). Apresenta-se descalça, com os pés sobrepostos e voltados para dentro. Está em tronco nu, com um pano em volta da cintura. Ostenta um colar e uma grande argola na orelha. O cabelo é encaracolado e tem o cabelo «armado» atrás. O rosto foi desenhado no registo caligráfico e sinuoso de Ofélia. A expressão do rosto é serena. Os lábios são algo volumosos. Na outra ilustração, a mãe de Himbo-Inéné corre, desvairada, atrás do filho que bate em crianças com a sua força hercúlea (fig. 338). Encontra-se com indumentária semelhante: está descalça, veste um pano estampado em volta do corpo deixando os seios e braços a descoberto e tem alguns adornos como colar e pulseiras. No entanto, o desenho do rosto distingue-se do anterior, acusando aqui uma síntese e hermetismo que evocam representações caricaturais do Negro.

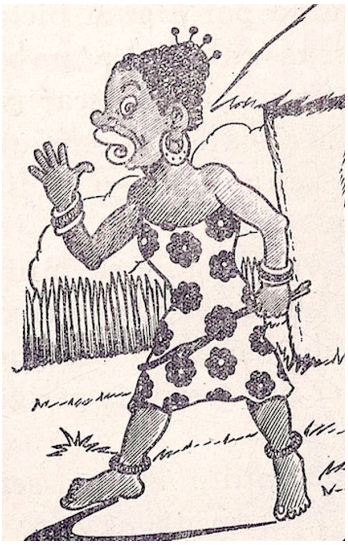


Fig. 339 – Gabriel Ferrão. "(...) gritava, aflita, a negra Tijuca". *História de Balu, pretinho da Guiné*, 1950, p. 3

Por fim, *História de Balu, pretinho da Guiné* (Ferrão, 1950) contém a "negra Tijuca" (Ferrão, 1950, p. 3), mãe de Balu, que o tenta alertar para os perigos da selva guineense, onde vivem (fig. 339). A ilustração é tosca, correspondendo à fase menos madura do autor. A indumentária é a tradicionalmente atribuída à mulher «indígena»: apresenta-se descalça, enverga um vestido/pano estampado enrolado em volta do corpo e adornos vários nos braços, pernas e orelha. Tem o cabelo apanhado. O desenho do rosto é caricatural, enfatizando os olhos (arregalados) e a boca volumosa. É o estereótipo do rosto do Negro presente noutras ilustrações do *corpus*.

4.11.2 MÃE NA «METRÓPOLE»/ OCIDENTE – Trata-se da mãe que vive na «metrópole» ou num contexto genericamente ocidental, fantasioso. Esta figura surge representada em quatro ilustrações presentes em duas obras: *Joanito Africanista* (Costa, 1932), ilustrado por Raquel Roque Gameiro e *História de Bertoldo e Bertoldinho* (Celeste, D.L. 1953), ilustrado por Irene Mariares.

Joanito Africanista contém duas ilustrações com a representação da mãe de Joanito (figs. 340 e 341). Existe uma grande incoerência entre as duas representações deste personagem (facto surpreendente, atendendo à extraordinária qualidade da ilustradora). No entanto, a natureza da abordagem ao desenho do rosto é caricatural, em ambas as ilustrações. Numa das imagens, a mãe encontra-se de perfil, pedindo a um polícia ajuda para encontrar o seu filho (fig. 340). As vestes são modestas, mas limpas e em bom estado. Encontra-se calçada. O seu corpo é elegante e descrito no estilo

naturalista estilizado da autora. No entanto, a linguagem gráfica utilizada no rosto subtrai-lhe essa elegância, uma vez que se aproxima significativamente das caricaturas comuns na época, que reduziam o rosto do negro a uns grossos lábios e uns olhos muito abertos. O próprio cabelo é evocativo dessas representações. Esta leitura é enfatizada pelo contraste entre o rosto desta mulher negra e o rosto do polícia branco, cujas feições foram desenhadas numa linguagem naturalista. Na segunda ilustração, a mãe de Joanito foi representada de frente, abraçando Joanito (fig. 341). Se a indumentária é quase idêntica à da outra imagem, o mesmo não se passa com o rosto, cabelo e constituição física: esta é uma mulher forte, que evoca o estereótipo americano da *mammy* – escrava ou criada negra, geralmente encarregue de cuidar dos filhos dos patrões (brancos), fiel, satisfeita e «inofensiva» porque pouco atraente. A estratégia gráfica escolhida para representar o cabelo é também distinta, sendo nesta imagem descrito num paciente «pontilhismo», à semelhança da mãe em *No reino do sol* (fig. 336), que com esta figura partilha ainda o registo caricatural das feições.



Fig. 340 – Raquel Roque Gameiro. "Interroga amigos e indiferentes, polícias". *Joanito Africanista*, 1932, p. 16



Fig. 341 – Raquel Roque Gameiro."... *Nos braços da sua mãezinha...*". *Joanito Africanista*, 1932, p. 97

História de Bertoldo e Bertoldinho (Celeste, D.L. 1953) contém duas ilustrações representando Marcalfa, viúva do cortesão Bertoldo e mãe de Bertoldinho (figs. 342 e 343). Ambas as imagens acompanham a forçada transformação de Marcalfa, que de mulher humilde que vivia numa "choça", passa a uma mulher ricamente vestida, habitando o palácio do rei. Marcalfa é descrita no texto como "uma criatura tão negra

e tão disforme, que mal se poderia tomar por mulher semelhante monstro." (Celeste, Dl. 1953, p.10). Note-se, mais uma vez, a associação entre fealdade e a cor escura da pele. Através do desenho, Irene Mariares atenuou, de certa forma, essa monstruosidade, interpretando a disformidade como obesidade. O resultado é, mais uma vez, a típica *mammy* americana. Quanto às feições de Marcalfa, Irene atribuiu-lhe feições tradicionalmente imaginadas como pertencentes a africanos: nariz achatado e lábios grossos. Mas na ilustração da figura 343, ao nariz e à boca juntam-se uns olhos arregalados e uma expressão apatetada, certamente no intuito de enfatizar o efeito cómico da transformação da Marcalfa presente no texto. Essa opção da ilustradora distancia-se do texto, que descreve Marcalfa como uma mulher conhecida pela sua "sagacidade" (p. 12).



Fig. 342 – Irene Mariares. Marcalfa e Bertoldinho vendo-se ao espelho no palácio do Rei. *História de Bertoldo e Bertoldinho*, D.L. 1953, p. 13



Fig. 343 – Irene Mariares. As novas roupas de Marcalfa e de Bertoldinho (detalhe). *História de Bertoldo e Bertoldinho*, D.L. 1953, p. 16

4.11.3 AVÓ – Esta figura aparece no conto *Retrato de uma pretinha* em *Histórias de pretos e de brancos* (Correia, 1960), com ilustrações de Maria Keil. Trata-se de Fabiana, lavadeira e avó de uma bebé de 3 meses, Dominguinhas. Pelo texto, depreende-se que é uma avó extremosa, dedicada. Assim, Maria Keil representou-a com a sua neta ao colo, de pé, junto à filha (fig. 344). Apresenta-se descalça, com um tecido em volta do corpo com um padrão quadriculado. Usa brincos nas orelhas. É magra, seca e tem o pescoço enrugado. Nas feições, definidas num jogo positivo/ negativo de mancha, destacam-se os olhos e o sorriso com que encara o observador. Embora na mancha branca em

torno dos olhos se possa levantar a hipótese de uma filiação em antigas representações caricaturais do Negro, o resultado geral obtido escapa ao grotesco/ desumanizante. Ainda, o rosto e o corpo da avó mostram uma vivacidade decorrente da gestualidade de Keil.



Fig. 344 – Maria Keil. Dominguinhas com mãe e avó. *Histórias de pretos e de brancos*, 1960, p. 4

Sintetizando: no *corpus*, a mãe surge geralmente desprovida de beleza ou graciosidade. A figura da mãe «indígena» é predominantemente magra (de pés e mãos esguios), de feições duras e surge frequentemente carregando o seu filho às costas. Apresenta-se descalça, com pano em volta do corpo ou em tronco nu.

A mãe na «metrópole»/ ocidente, menos presente no *corpus,* surge de vestido ou conjunto de saia e camisa, e, por vezes, calçada. A maior parte das imagens mostram-nos uma espécie de *mammy* corpulenta e de feições grotescas. No entanto, adverte-se para o facto da fealdade decorrer do texto, numa das duas obras que representam a mãe na «metrópole»/ ocidente.

4.12 Homem

Neste subcapítulo incluem-se três figuras do sexo masculino sem identificação de papel social.

4.12.1 HOMEM «INDÍGENA» – Refere-se ao homem que integra populações colonizadas em África e cujo texto e imagem não o associam a nenhum estatuto, situação ou actividade específica. É uma figura muito presente no *corpus*, surgindo num total de 25 ilustrações de 12 autores diferentes, em 13 obras editadas entre 1925 e 1959.

Mariazinha em África (Castro, 1925) contém duas ilustrações da autoria de Sarah Affonso representando homens na Guiné, onde se desenrola a acção. Um destes homens, de mãos à cintura, surge na ilustração a cores da capa e sorri ao observador (fig. 345). O rosto assemelha-se a uma máscara, na qual foram recortados as feições, no sintetismo modernista que Sarah Affonso experimentou nesta obra. Apresenta-se de tronco nu, descalço e veste calças azuis. Em outra ilustração (no miolo do livro e impressa a preto) representam-se dois homens Mancanhas, correndo (fig. 346). São figuras andróginas, genéricas, o que decorre do léxico gráfico modernista da ilustradora. Apresentam-se descalços e vestem uma espécie de túnica (uma branca e outra às riscas). A cabeça está coberta por um chapéu que evoca o madeirense, algo análogo ao chapéu do filho de "Na Kimanaueze" em *A filha do mercador* (Lima, D.L. 1958h), ilustrado por Laura Costa (figs. 317 e 318).



Fig. 345 – Sarah Affonso. Capa. *Mariazinha em África*, 1925.



Fig. 346 – Sarah Affonso. "—pretos corriam na estrada...". *Mariazinha em África*, 1925, p. 54

A moral da fábula *O homem preto* em *O leão e o rato* (Júnior, 1931) evidencia que é inútil o homem preto tentar ascender à categoria de branco, uma vez que é impossível apagar «a marca gravada pela natureza» (Júnior, 1931, p. 81). A ilustração de Alfredo Morais acompanha o racismo expresso no texto (fig. 347). Num grande plano, um homem «indígena» mostra as suas mãos «irremediavelmente» negras. O rosto é uma caricatura que enfatiza uma cabeça bicuda com testa recuada (resultante de um crânio de proporções reduzidas) e arcada supraciliar proeminente; nariz e boca largos, entre outros traços característicos de representações grotescas de negros, não faltando os adornos que costumam ser atributos do «exotismo» africano (colar e pulseiras em abundância).

As quintas-feiras de Berta (Aragão & Aragão, 1932) contém também uma representação caricatural de homem «indígena», da autoria de Carlos Carneiro (fig. 348). A ilustração acompanha o final de um texto dedicado ao tabaco onde se lê que "(...) nalgumas regiões de África os indígenas chegam a vender as suas próprias mulheres por um pacote de folhas de tabaco." (Aragão & Aragão, 1932, p. 72). Trata-se de um grande plano de um homem «indígena» fumando cachimbo. Está em tronco nu e apresenta uma argola na orelha. Há uma deformação que torna a figura risível: A cabeça é sobredimensionada, leitura adjuvada pelo cabelo volumoso. Os olhos são enormes e os lábios grossos, como habitual na abordagem caricatural ao rosto do Negro da época. A cabeça foi desenhada num registo algo hermético, distinto do registo caligráfico e aberto que se observa no corpo da figura (característico do trabalho de Carneiro).



Fig. 347 – Alfredo de Morais. "*O homem preto*". *O leão e o rato*, 1931, p. 81

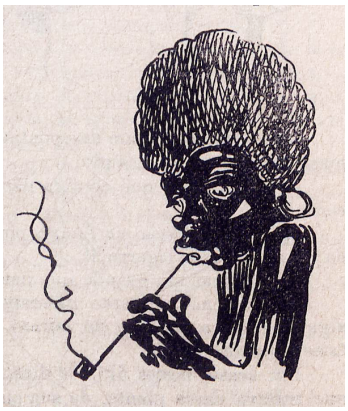


Fig. 348 – Carlos Carneiro. "O tabaco". *As quintas-feiras de Berta*, 1932, p. 70

A ilustração de abertura de *Peregrinação de Fernão Mendes Pinto* (Ribeiro, 1933) mostra um homem negro que, juntamente com Fernão Mendes Pinto, é surpreendido pela ferocidade de crocodilos (fig. 349). A imagem é de Jaime Martins Barata (1899--1970). O homem negro, cuja relação com Mendes Pinto não é clara no corpo do texto, encontra-se de perfil, em tronco nu, parcialmente submerso. Tem cabelo curto, encaracolado e ostenta um colar ao pescoço. O rosto expressa terror e foi desenhado num naturalismo estilizado.



Fig. 349 – Martins Barata. "... dois crocodilos enormes os fizeram em pedaços...". *Peregrinação de Fernão Mendes Pinto,* 1933, p. 13



Fig. 350– s.a. "... e enquanto o canito ladrava, manipanso berrava e o elefante dormia..." (detalhe). *Paraíso infantil*, 1941, p. 26

O conto *Aventuras do pretinho Manipanso* em *Paraíso infantil* (s.a., 1941) inclui uma ilustração representando o homem «indígena» de autor não identificado (sabe-se apenas que assina como Fonseca). A imagem (fig. 350) mostra, à direita, um homem de perfil que dialoga com o protagonista (vestido de caçador, munido com uma arma de fogo). O homem em questão é descrito como "atrevido" e "muito esperto, muito vivo" (p. 26). Veste uma tanga e o seu corpo e rosto foram desenhados numa linguagem caricatural. Com efeito, a sua testa apresenta-se muito recuada, o nariz assemelha-se a uma batata e os olhos são esféricos e muito abertos, com expressão de curiosidade. O cabelo é volumoso.

O rei do Barué (Matias, 1946) contém duas ilustrações de Júlio Gil, representando o genérico homem «indígena». Numa delas, trata-se de um homem a quem o protagonista, Manuel António de Souza (1935-1892), pede uma informação (fig. 351). O homem está desenhado no registo vigoroso e livre que caracteriza Gil. Com efeito, o registo da figura

termina na zona dos joelhos, incomum no nosso *corpus.* É uma figura esguia, de aparência jovem. Tem o cabelo curto e encaracolado. Veste camisa branca e pano da mesma cor em torno da cintura. No pulso vêem-se três pulseiras. O desenho do rosto é alheio aos estereótipos dominantes na época: os olhos são pequenos e os lábios também. Na outra ilustração o homem negro é forçado a ajoelhar-se e a beijar a mão de um homem branco, alcoólico e enlouquecido – imagem de subserviência, ditada pelo texto (fig. 352). É um homem magro e musculado, descalço e em tronco nu, com um pano branco armado em torno da cintura que lhe cobre parcialmente as pernas. Num braço apresenta várias pulseiras. A testa é alta e o cabelo encaracolado. O rosto mostra expressão de tristeza e repugnância.



Fig. 351 – Júlio Gil. "... um preto que ia passando.". *O rei do Barué*, 1946, p. 7

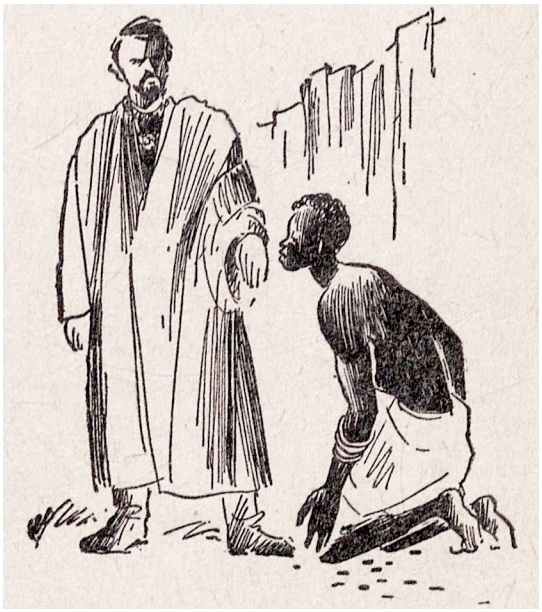


Fig. 352 – Júlio Gil. "... beijando-lhe a mão...". *O rei do Barué*, 1946, p. 33

A abordagem de Ofélia Marques ao homem «indígena» em *Mariazinha em África* (1947) é igualmente caligráfica e descritiva, mas mais marcada por uma ideia de perigosidade do Negro «selvagem». Numa das duas ilustrações que representam esta figura, encontramos dois homens inseridos num grupo que circunda Ana Maria, admirando os seus cabelos loiros (fig. 353). Um deles (em primeiro plano, a ¾, de costas) tem um aspecto inofensivo. É magro, de pescoço alto e mãos muito alongadas. O cabelo é encaracolado e a testa é longa. Das feições, avista-se pouco mais do que uns lábios muito grossos e um nariz arredondado. Está em tronco nu e tem um pano estampado com motivos geométricos em torno da cintura. Mas no outro homem (de frente para o observador) as mãos longas dão lugar a umas autênticas garras,

pontiagudas, que parecem ameaçar a protagonista; os olhos estão abertos numa expressão vítrea, aterrorizadora. É o etnocêntrico estereótipo do «selvagem» africano: perigoso, impulsivo, despido – logo, alheio à «civilização» (a ocidental e a única, nesta mesma óptica), expressa na menina loira, bem vestida e calçada.



Fig. 353– Ofélia Marques. O fascínio dos «indígenas» pelo cabelo de Ana Maria (detalhe). *Mariazinha em África,*1947, p. 91

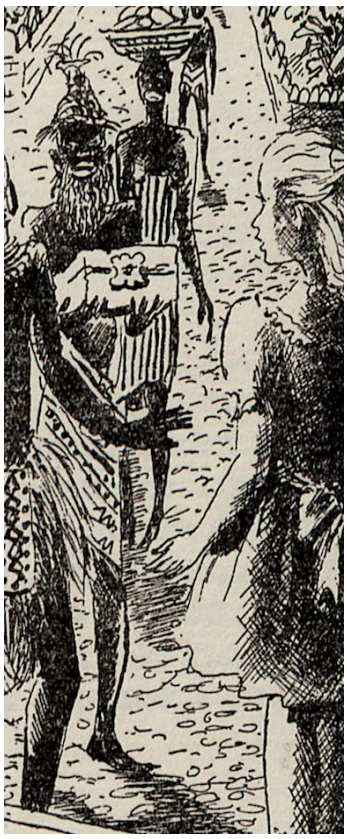


Fig. 354– Ofélia Marques. O príncipe Mamadú e sua comitiva (detalhe). *Mariazinha em África*, 1947, p. 157

A outra ilustração mostra um homem «indígena» que integra a comitiva do príncipe fula Mamadú, que levava oferendas a Mariazinha (fig. 354). À semelhança dos homens da imagem anterior, Ofélia atribuiu uma pronunciada magreza a este homem de barba, que carrega uma caixa. Quanto à indumentária, encontra-se descalço e em tronco nu, com um pano estampado em volta da cintura. Um chapéu de palha em cone cobre-lhe a cabeça. Ao contrário do texto, que caracteriza este grupo fula como "pretos claros, de bonitas feições, amigos dos brancos e, por isso, talvez, muito simpáticos." (Castro, 1947, p. 138), Ofélia desenhou-o, e a este homem em particular, com uma expressão hostil, feições duras, hiperbolizando os lábios. Ainda, representou a pele muito escura.

Aventuras de Kilimo (s.a., 1949) contém seis ilustrações, cujo autor não identificámos, representando o protagonista. Trata-se de imagens monocromáticas, com linha de

contorno grossa e jogos algo sintéticos de preto/branco que evocam a gravura a linóleo. Kilimo é uma figura jovem, magra e desengonçada. Apresenta-se descalço e veste uma túnica até aos joelhos, que no final da narrativa surge muito danificada, expressando a sua pobreza (figs. 355, 356 e 357). A cabeça está coberta por um chapéu que evoca o fez. No seu rosto magro destacam-se os olhos, desmesuradamente grandes e abertos, e a boca, igualmente volumosa. A hiperbolização desses traços pertence a uma tradição caricatural muito presente na ilustração da primeira metade séc. XX em vários pontos do globo, na qual ocorre a desumanização do homem negro, reduzido a uma figura risível, por vezes mais próxima de um símio do que de um humano.



Fig. 355– s.a. Kilimo a caminho de Usalimuni (detalhe). *Aventuras de Kilimo*, 1949, p. 4



Fig. 356– s.a. O carniceiro enganando Kilimo na venda do burro (detalhe). *Aventuras de Kilimo*, 1949, p. 6



Fig. 357– s.a. Kilimo vingando-se do carniceiro (detalhe). *Aventuras de Kilimo*, 1949, p. 13

O protegido do rei da selva (White, 1949) contém uma ilustração de autoria de Gabriel Ferrão, representando um homem de uma aldeia «indígena» a experimentar as suas flechas (fig. 358). A figura incorpora o chavão do Negro «primitivo», recorrente neste ilustrador. De porte atlético, apresenta-se descalço e em tronco nu, com uma tanga em pele. Como adornos, usa uma pulseira, e, para completar a imagem de crueza «selvagem», ostenta um osso na cabeça.

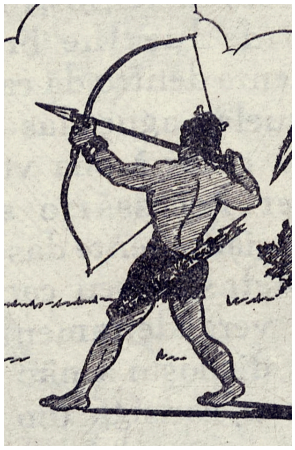


Fig. 358– Gabriel Ferrão. "Se entretinham a experimentar as suas flechas..."(detalhe). *O protegido do rei da selva*, 1949, p. 23



Fig. 359– Gabriel Ferrão. "...onde tinham a assar um belo cabrito...". *História de Balu, pretinho da Guiné*, 1950, p.35



Fig. 360– Gabriel Ferrão. "deitaram a correr direitos a um pequeno areal...". *História de Balu, pretinho da Guiné*, 1950, p. 40

Gabriel Ferrão ilustrou também *História de Balu, pretinho da Guiné* (Ferrão, 1950) que contém duas imagens com a representação do homem «indígena». Trata-se de dois homens que são caracterizados no texto (do mesmo autor) como "terríveis selvagens" e "de aspecto feroz" (Ferrão, 1950, p. 36). Assim, no seu traço ainda tosco, este ilustrador representou-os com expressão ameaçadora, em tronco nu, envergando uma espécie de tanga que parece ser uma pele de animal (figs. 359 e 360); numa das imagens adivinham-se os pés descalços (fig. 359). Para intensificar a ferocidade expressa no texto e o «exotismo» exacerbado que este ilustrador costuma usar, em vez de argolas nas orelhas exibem pequenos ossos, o que constitui uma alusão directa à antropofagia. O penteado dos dois homens (cabelo apanhado em cima) assim como o desenho do rosto, acusam a influência do estúdio Walt Disney e de outros estúdios norte-americanos. De facto, são evidentes as semelhanças entre estes dois homens e personagens como Thursday em *Mickey Mouse and the Boy Thursday* (Disney, 1948) (fig. 85). No rosto de ambos observa-se a boca branca e muito volumosa, o nariz grosso, os olhos esféricos e muito abertos, fórmula pejorativa presente em representações do rosto do Negro na cultura ocidental da época, como amplamente referimos.

O filho do sultão (Barreto, D.L. 1956b) contém duas ilustrações de César Abbott, muito semelhantes entre si (a da capa, policromática, e a do miolo, monocromática). Ambas representam os habitantes de uma ilha onde aportou Ismael, o protagonista. As imagens mostram esses habitantes forçando os forasteiros a transportá-los nos ombros (figs. 361 e 362). Têm a pele escura e o cabelo comprido, evocando referências ao índio americano

e ao negro africano. O registo é próximo do naturalista. Na ilustração do miolo (fig. 362) são visíveis, em primeiro plano, as feições de um destes homens, entre as quais o nariz largo e a boca carnuda, traços frequentemente atribuídos a populações da África subsariana. O texto não caracteriza fisicamente estes homens, pelo que a atribuição da cor de pele e cabelo, as feições, assim como a própria ausência de roupa e calçado (traços «civilizacionais» na óptica eurocêntrica), terão sido opções do ilustrador. Aparentemente, Abbott considerou ser este o aspecto mais adequado a figuras tão «exóticas» e «primitivas».

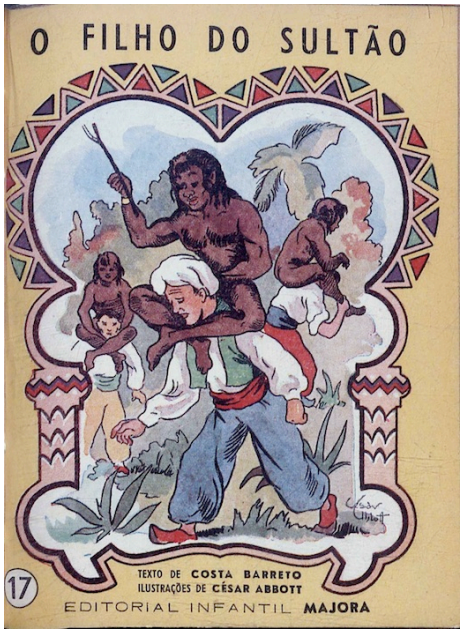


Fig. 361– César Abbott. Capa. *O filho do sultão*, D.L. 1956

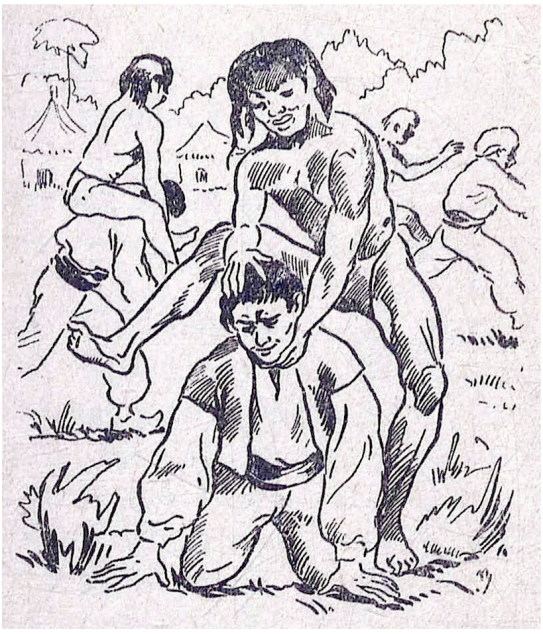


Fig. 362– César Abbott. "Saltavam-lhes para os ombros e obrigavam-nos a transportá-los, dia e noite...". *O filho do sultão*, D.L. 1956, p. 19

Encontraram-se duas ilustrações de autoria de Laura Costa representando o homem «indígena». Integram dois contos, adaptados de contos populares angolanos (Chatelain, 1894), em *Maria sem ventura* (Lima, D.L. 1958g). Uma das figuras integra uma ilustração do conto *Brancos e Pretos*, no qual um homem branco, em diálogo com um homem negro, insiste que, ao contrário dos "pretos", não lhe falta nada (p. 20). Mais tarde, o homem negro dirige-se ao homem branco, pedindo-lhe cordas, que aquele não tem, apercebendo-se, assim, da sua soberba (fig. 363). O registo é de um naturalismo estilizado. O homem encontra-se de perfil. As feições do rosto estão apontados através de uma delicada linha ou definidos através de mancha, em silhueta. Os olhos são pequenos, o nariz redondo e os lábios estão um pouco sobredimensionados. A indumentária é ocidental: camisa, calças e chapéu branco de abas largas. O facto

do homem negro tirar o chapéu para se dirigir ao homem branco, assim como a posição relativa dos dois homens no suporte (na qual a cabeça do homem negro está abaixo da do homem branco), convergem para o retrato de uma relação colonial de subordinação do Negro ao Branco.



Fig. 363– Laura Costa. "Senhor, venho pedir-te que me tires de um grande embaraço.". *Maria sem ventura*, D.L. 1958, p. 21



Fig. 364– Laura Costa. "A lebre afastou-se um pouco.". *Maria sem ventura*, D.L. 1958, p. 25

A outra figura pertence a uma ilustração do conto *Nianga Neguenga e o leopardo.* A imagem refere-se à passagem do texto em que uma lebre ajuda Nianga Neguenga a derrotar um astucioso leopardo (fig. 364). Nianga foi representado de perfil, ajoelhado, recebendo indicações da lebre. É elegante e aparenta ser jovem. À semelhança da figura masculina do conto anterior, Nianga mostra uma indumentária ocidental, consistindo numa camisa, calças e chapéu de abas largas brancos. O lenço que apresenta ao pescoço opera uma certa «portugalização» da figura, evocando o conjunto trajes regionais como o alentejano ou o madeirense. Ainda, calça algo entre as sabrinas e as socas. Esta indumentária não decorre do texto que, lembra-se, consiste num conto tradicional angolano.

Por fim, o título *Descobrimentos Henriquinos* (Sanceau, 1959) contém duas ilustrações, da autoria de Maria Helena Abreu que representam o encontro dos Portugueses com nativos africanos no séc. XV. Numa das ilustrações (fig. 365), trata-se de um grupo de africanos convidados para visitar uma caravela e ouvir tocar gaita de foles. Estes homens negros são jovens, elegantes e têm o cabelo curto. Apresentam-se

em tronco nu, com uma curta tanga de folhas ou pano em torno da cintura. A indumentária encontra (embora não directamente) correspondência no texto, que menciona, por duas vezes, a nudez dos «indígenas» africanos. Os corpos e rostos das figuras foram desenhados num naturalismo estilizado, sucinto nas figuras em segundo plano (definidas com linha de contorno) e detalhado nas figuras em primeiro plano (as quais, para além da linha foram definidas com tramas de linhas e manchas). Os rostos distinguem-se entre si, tendo como traço comum, lábios carnudos. Há uma rudeza e incorrecção anatómica no desenho dos rostos dos indígenas que se encontram sentados, de perfil. A indumentária e o modo de representar a figura humana repete-se numa outra ilustração da mesma obra (fig. 366), referente ao momento em que um grupo de «indígenas» se depara com uma folha de papel, pela primeira vez. Aqui, a uniformização da indumentária agudiza-se.

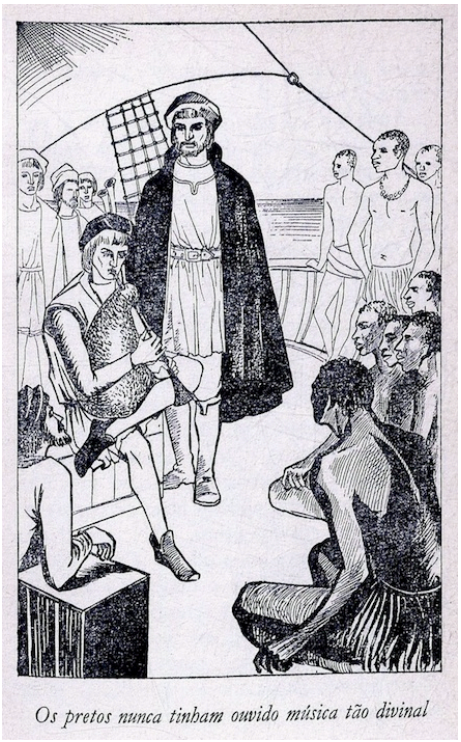


Fig. 365– Maria Helena Abreu. "Os pretos nunca tinham ouvido música tão divinal." *Descobrimentos Henriquinos*, 1959, p. 163

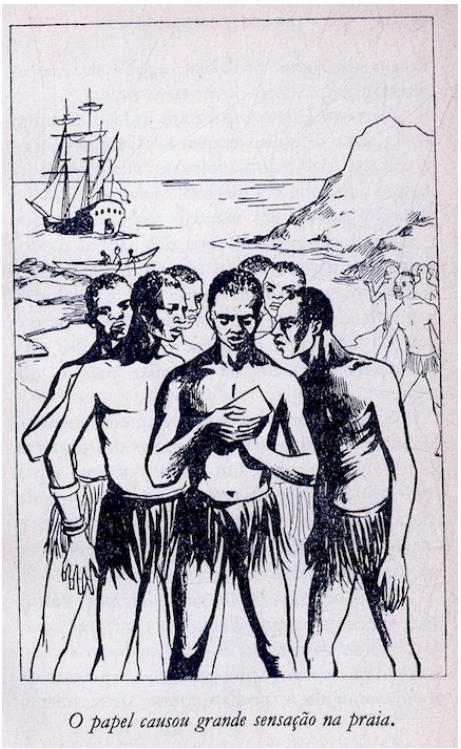


Fig. 366– Maria Helena Abreu. "O papel causou grande sensação na praia." *Descobrimentos Henriquinos*, 1959, p. 123

4.12.2 HOMEM NA «METRÓPOLE»– Esta figura refere-se ao homem que vive na «metrópole», e cujo texto e imagem não o associa a nenhum estatuto, situação ou actividade específica. No nosso *corpus*, o homem ocidentalizado surge numa quantidade muito inferior à do homem «indígena», marcando presença num total de sete

imagens de três ilustradores diferentes, em três obras editadas entre 1937 e 1947.

No texto *Vogais e consoantes* em *Férias Grandes* (Vaz, 1937), Arcindo Madeira (1915-2002) ilustrou o "preto Manitu", personagem que no texto oferece "risos brancos" a Sebastião, o petiz aniversariante (Vaz, 1937, p. 31). A ilustração é monocromática (fig. 367). A figura foi desenhada no tom humorístico que atravessa as ilustrações do livro (em perfeita consonância com o texto). Manitu corresponde ao chavão da época: o homem negro cujo riso branco provoca o riso nos outros. O efeito cómico é aqui inflacionado pelas sínteses e transmutações modernistas no desenho de toda a figura: o corpo dobra-se num S; o rosto resume-se a uns olhos esféricos e arregalados e a uma boca gigantesca de lábios grossos e brancos, num contraste máximo com o negro da pele. A hiperbolização estende-se às mãos, fortes e gigantescas. Veste camisa branca e sapatos a condizer. As calças são aos quadrados, extravagância que potencia as características da personagem, em pose entre o canto e a dança.



Fig. 367– Arcindo Madeira. O preto Manitu. *Férias Grandes*, 1937, p. 51



Fig. 368– José de Lemos. O preto Barnabé. *Histórias e bonecos,* 1947, p. 14

É também cómica a figura do "preto Barnabé" retratada no texto e na ilustração de José de Lemos para o conto *Roupa lavada* em *Histórias e bonecos* (1947). No conto, a negritude de Barnabé é associada à sujidade, chalaça frequente na época, o que leva Barnabé a afirmar a duas crianças que se recusavam a tomar banho "que mais valia ser preto e lavar a cara do que ser branco e andar com cara suja" (Lemos, 1947, p. 15). Lemos aplicou neste homem negro (tal como nas restantes figuras), uma linguagem caricatural modernista, magistralmente conseguida através de um jogo de manchas

geométricas de cor plana (fig. 368). No entanto, os traços do rosto de Barnabé (olhos arregalados, nariz batatudo e boca enorme e vermelha) são indissociáveis dos chavões da representação do Negro da época. Veste camisa vermelha e calças verdes com um remendo e suspensórios brancos, tirando partido do fundo. Calça sapatos pretos, com um pequeno salto.

A abordagem ao "homem negro" nas cinco ilustrações de Rudy (1912-1956) em *O tontinho da esquina* (Almeida, 194-) é muito distinta das anteriores. Para isso terá contribuído, em muito, a natureza humanista do texto, que apela à fraternidade e à igualdade social e racial. Na história, este "homem negro" (assim designado no texto) é descrito como uma pessoa discreta, trabalhadora e excepcionalmente corajosa (ainda assim, vítima de discriminação decorrente de medos e superstições). A representação através da imagem é igualmente positiva e alheia aos *clichés* da época, apesar do texto afirmar que "o que mais sobressaia no seu rosto de feições grosseiras eram os dentes (...) brancos." (Almeida, 194-, p. 39).



Fig. 369– Rudy. O Negro. *O tontinho da esquina*, 194-, p. 40



Fig. 370– Rudy. "O Negro, nos trabalhos da pesca, era o homem mais esforçado da «companha»". *O tontinho da esquina*, 194-, p. 48



Fig. 371– Rudy. O Negro ajudando o «Tontinho», quando jovem. *O tontinho da esquina*, 194-. Extratexto.

Num naturalismo estilizado, Rudy representou, numa das imagens (fig. 369), o rosto do homem com semblante dócil, salientando a força expressiva do olhar, em vez da brancura dos dentes. Ainda, apresenta nariz largo e lábios grossos. O cabelo é encaracolado, como descrito no texto. Numa outra, de perfil, o rosto é distinto, de feições mais duras, hiperbolizadas, mas ainda assim alheio aos chavões caricaturais da época (fig. 370). A expressividade do rosto, e da figura, em geral, é potenciada pela técnica empregue nas ilustrações monocromáticas, cujo contraste dramático de claro-escuro

evoca a xilogravura. A enfatização da constituição corpulenta do homem (presente no texto e nas restantes ilustrações) e do próprio esforço da acção, operam uma heroicização da figura, que permite evocar a propaganda soviética. Essa força e estrutura corporal é também evidenciada na ilustração policromática em que o homem carrega uma jiga de peixe (fig. 371).

4.12.3 HOMEM VELHO - Está presente em três ilustrações em três obras editadas entre 1946 e 1959, de três autores.

Em *O rei do Barué* (Matias, 1946), trata-se de um ancião que, num ritual em Moçambique, entrega um símbolo de poder – uma ponta de marfim – em sinal de submissão ao protagonista, Manuel António de Sousa. O homem, de "discurso desarticulado" e descrito fisicamente como "de barbicha rala encaracolada no queixo" (Matias, 1946, p.52), foi representado por Júlio Gil como alguém pertencente à elite social local (fig. 372). A indumentária potencia essa leitura: enverga um longo pano em torno do corpo e sobre este uma pele de leopardo. Apresenta-se abundantemente adornado nos tornozelos, cintura, pescoço e, por fim, ostenta uma coroa de penas. O séquito reforça a ideia de uma figura de poder. Apresenta um semblante sério, que intensifica a ideia de um ritual solene. Nas feições incluem-se um nariz largo e a barbicha descrita no texto. É bem constituído e caminha descalço.



Fig. 372– Júlio Gil. "...adiantou-se dos seus companheiros..." *O rei do Barué*, 1946 p. 52



Fig. 373– Ofélia Marques. O fascínio dos «indígenas» pelo cabelo de Ana Maria (detalhe). *Mariazinha em África*, 1947 p. 91

O homem velho em *Mariazinha em África* (Castro, 1947), ilustrado por Ofélia Marques (fig. 373), é consideravelmente distinto do anterior. Pertencente a um grupo de «indígenas» na Guiné, veste apenas uma tanga que exibe a sua magreza. O rosto é enrugado e a expressão hostil. Os olhos são pequenos e semicerrados, o nariz é largo e os lábios são carnudos. Apresenta farta cabeleira branca e barba da mesma cor. Usa uma argola na orelha. Tal como os restantes elementos do grupo, mostra-se fascinado com os cabelos loiros de Ana Maria, tocando-lhes com a sua mão direita, demasiado longa, mais parecida com a pata de um macaco. Não se encontra qualquer alusão a esta figura no corpo do texto.

A terceira ilustração, da autoria de António Quadros (1933-1994), integra a capa de *As histórias do tio Remo* (Harris, 1959), tradução de uma obra na qual um ex-escravo do Sul dos E.U.A. (O «tio» Remo) conta fábulas ao filho dos patrões. Este velho homem negro, terno e paciente com as crianças, encarna o estereótipo do "Uncle Tom" (Stowe, 1852), escravo negro, submisso e para sempre fiel aos seus senhores (Bogle, 1994). A ilustração mostra um homem velho, pobre e afável (fig. 374). Enverga um modesto chapéu de palha, camisa azul arregaçada e calças às riscas vermelhas e brancas. Encontra-se descalço (o que poderia ser indício de pobreza e de um estatuto social baixo, se o menino branco, filho dos seus patrões, não estivesse também descalço). É uma indumentária mais modesta do que a presente em versões anteriores americanas, nomeadamente a edição original, de 1881 (fig. 375), ou uma outra, de 1917 (fig. 376). Com efeito, nestas duas ilustrações – respectivamente, de Frederick S. Church e de Milo Winter – *Uncle Remus* surge calçado, de colete e lenço ao pescoço. No entanto, note-se que na versão de António Quadros, o menino branco que ouve a história do tio Remus veste-se de modo semelhante, o que, tendo em conta a biografia do ilustrador[1], sugere informalidade e não uma posição social.

Há uma grande vibração de cores na ilustração desta figura. O desenho do rosto é humorístico, caricatural, registo que marca o design gráfico daquela época. Os olhos redondos e muito abertos e os lábios volumosos rasgados num sorriso evocam velhas fórmulas da representação do rosto do Negro. Em adição, as orelhas são enormes. A barba branca (mencionada no texto), confirma a idade avançada, indiciada pela sua postura curvada. Este elemento está presente nas versões anteriores norte-americanas, nomeadamente na edição original, de 1881 (fig. 375), e na de 1917 (fig. 376).

[1] Consultar nota biográfica do autor no anexo A.



Fig. 374– António Quadros. Capa. *As histórias do tio Remo*, 1959

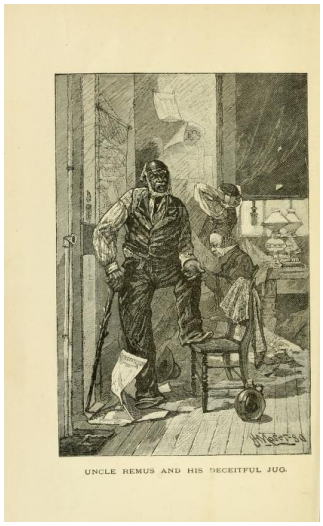


Fig. 375– Frederick S. Church. "*Uncle Remus and his deceitful jug".* Frontispício. *Uncle Remus: His Songs and His Sayings. The folklore of the old plantation,* 1881.



Fig. 376– Milo Winter. Capa (detalhe). *Nights with Uncle Remus,* 1917

Sumariando: identificaram-se traços recorrentes no modo como os ilustradores interpretam visualmente o homem «indígena». Um deles prende-se com a indumentária, consistindo na nudez praticamente integral (o que é recorrente) e nos pés descalços (omnipresentes, com a excepção de uma ilustração de Laura Costa). Algumas figuras surgem com adornos vários, como pulseiras, colares e brincos de argola, o que reforça a ideia de «exotismo» africano. No desenho da figura humana, o corpo surge geralmente magro, elegante e/ou musculado, características que encontram diversos modos de formar consoante os ilustradores. No desenho do rosto encontrou-se grande diversidade, desde representações caricaturais de natureza distinta (como o rosto deformado por Alfredo Morais e a caricatura de Gabriel Ferrão), até abordagens naturalistas (por vezes, consideravelmente estilizadas), abstractizantes e modernistas, como as ilustrações de Sarah Affonso.

Na figura do homem na «metrópole» (menos representado no *corpus* do que o homem «indígena»), e no que concerne ao desenho da figura humana, identificaram-se duas abordagens distintas (em parte decorrentes das diferenças na natureza dos textos que as ilustrações acompanham). A primeira é caricatural, seguindo o humor da época. De facto, as figuras do preto Manitu e do preto Barnabé são inequivocamente risíveis. O desenho conferiu uma cómica deformação ao corpo e ao rosto (através de uma síntese geométrica, no caso do Barnabé de Lemos) ao qual não falta o gigantesco (e recorrente) sorriso. Sublinha-se ainda o sobredimensionamento das mãos de Manitu, que adquirem uma escala quase ameaçadora. Na segunda abordagem ao homem na «metrópole»

(limitada a uma obra), Rudy ilustrou um homem negro alheio a comicidade que acompanha o tom sério do texto, de pendor humanista. A linguagem é naturalista, embora estilizada, e enfatiza os aspectos positivos da personagem, como a bondade e a força física.

A indumentária ocidental é comum a todas as representações do homem na «metrópole», o que não é surpreendente. Ainda, apresentam-se calçados, à excepção do Negro ilustrado por Rudy, cujos pés descalços – comuns ao personagem branco a ele justaposto (fig. 371) – encontram justificação no contexto no qual decorre a acção (a pesca).

O homem velho tem reduzida representatividade no *corpus*. Nas três obras que o apresentam, surge com barba e descalço. À parte destes dois aspectos, identificaram-se dois grandes modos distintos de o representar. No primeiro modo, a linguagem é descritiva e próxima do naturalismo, registando um «indígena» descalço, de indumentária comum na representação do «indígena» africano, adornado (com ou sem atributos de poder) e de expressão carregada, algo hostil. No caso da ilustração de Ofélia, as mãos, sobredimensionadas e «afiadas», reforçam essa ideia de hostilidade. Em oposição, o Tio Remo apresenta indumentária ocidental e é um homem sorridente, afável. Foi ilustrado num registo modernista caricatural, que, embora se estenda ao personagem branco, não deixa de reflectir estereótipos raciais da época.

4.13 Mulher

Neste subcapítulo descreve-se a figura da genérica de mulher.

4.13.1 MULHER «INDÍGENA» – Nesta figura incluem-se todas as figuras de mulheres, cujo texto e imagem não permitem identificar a sua posição social, situação ou actividade. No nosso *corpus* é a nativa africana.

A mulher «indígena» existe numa quantidade substancialmente inferior à do homem «indígena», marcando presença em cinco obras, editadas entre 1925 e 1958 (D.L.), num total de dez ilustrações de cinco ilustradores. É uma figura anónima, cujo traço recorrente é ser representada descalça.

Mariazinha em África (Castro, 1925), com ilustrações de Sarah Affonso, apresenta duas mulheres bijagós (fig. 377) para acompanhar a descrição deste grupo étnico. De pé, carregando uma cesta, encaram o observador, sorrindo. São quase idênticas: a mesma constituição física, o mesmo corte de cabelo e o mesmo vestido (inspirado na saia de palha, característica do modo de trajar das mulheres desta etnia assinalado no corpo do texto. Os rostos resumem-se a umas manchas para os olhos e boca, abertas a branco no negro da pele, insuficientes para atribuir características individuais. Constata-se, pois, um fenómeno de despersonalização ou de generalização, no qual o léxico gráfico da autora desempenha um papel central.

Esta gramática sintetizante faz parte de uma experimentação modernista de Sarah Affonso que nivela, geometriza e sumariza a figura humana. Mas, se por um lado, subtrai a estas mulheres características individuais, por outro propõe um modo original de representar a mulher negra, livre das fórmulas caricaturais depreciativas em voga na década de 20 (Carvalho, 2014), e inclusivamente evocativo de arte africana. No livro, encontra-se ainda outra figura representando uma mulher cabo-verdiana, que "batia o compasso com a cabeça e as mãos" (Castro, 1925, p.130). A mulher foi representada aninhada no chão, com a mão sugerindo movimento (fig. 378). A sua indumentária lembra mulheres cabo-verdianas do início do século. Está vestida de branco, com saia comprida e um xaile preto sobre os ombros. Na cabeça usa um lenço com padrão. Tem brincos de argolas. Os lábios, algo carnudos, esboçam um sorriso. A zona dos olhos (semicerrados) foi aberta a branco sobre o preto da pele.



Fig. 377 – Sarah Affonso. "Os Bijagós".
Mariazinha em África, 1925, p. 110



Fig. 378 – Sarah Affonso. "..tocavam viola de manhã à noite..." (detalhe).
Mariazinha em África, 1925, p. 130

Uma outra mulher «indígena», habitante das ilhas Maurícias, integra o conto *O grilo feito vaca* em *Mestre Lobo e as três cabrinhas* (Campos, 1932), com ilustrações de Vasco Lopes de Mendonça (1883-1963). Esta figura é identificada no texto como "uma preta que bebe da concha da mão" (Campos, 1932, p. 57). A ilustração representa a mulher de perfil, bebendo por um coco que recebeu do protagonista (Peti Zau), em troca de lentilhas (fig. 379). A figura é roliça e apresenta-se descalça, o que, juntamente com a roupa esfarrapada, indicia o seu estatuto social inferior ao de Peti Zau (calçado). Não é uma mulher bonita ou sexualizada. As feições não são totalmente perceptíveis porque a figura se encontra de perfil (exibindo um olho aberto a branco numa mancha preta imperfeita) e o nariz arredondado. O traço é vigoroso e a linguagem é naturalista, embora estilizada, que evoca a banda desenhada norte-americana do início do século XX.



Fig. 379 – Vasco Lopes de Mendonça. "...por ter perdido o coco." (detalhe). *Mestre Lobo e as três cabrinhas*, 1932, p. 59



Fig. 380 – Manuel Lapa. Capa (detalhe). *O Feiticeiro da cabana azul*, 1942

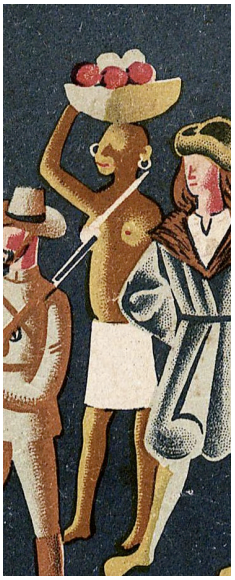


Fig. 381 – Manuel Lapa. Contracapa (detalhe). *O Feiticeiro da cabana azul*, 1942



Fig. 382 – Fred Kradolfer. Cartaz para a secção portuguesa da Exposição Colonial de Paris, 1931.

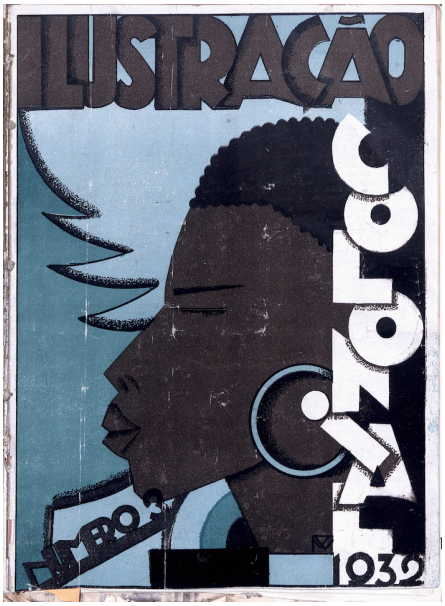


Fig. 383 – s.a. Capa. Revista *Ilustração Colonial*, nº 3, 1932.

O Feiticeiro da Cabana Azul (lições do Império) (Müller, 1942), livro editado pela Agência Geral das Colónias (AGL) e ilustrado por Manuel Lapa, contém, na capa e na contracapa, duas figuras de mulheres que carregam cestos com fruta (figs. 380 e 381). São figuras inscritas num modernismo bem-humorado[2], de leitura rápida, que apresenta

[2] Ilustrações sintéticas, por vezes caricaturais, plenas de sentido de humor, povoavam o design gráfico do Ocidente, durante as décadas de 40 e de 50. Manuel Lapa não era indiferente àquilo que circulava na sua

grande economia cromática e formal, e usa a mancha como principal elemento. Encontram-se descalças e envergam um pano em volta da cintura. Uma das mulheres apresenta o cabelo curto e encaracolado; a outra não tem cabelo e ostenta brincos de argolas brancos, funcionando este elemento como atributo de «indígena», em combinação com a quase nudez e a carga que transporta. As argolas são, de facto, recorrentes na representação da mulher negra «indígena» (Carvalho & Ferrão, 2014), como se pode ver noutros objectos gráficos encomendados pelo regime, como a ilustração que integra o cartaz para a secção portuguesa da Exposição Colonial de Paris (1931), da autoria de Fred Kradolfer (1903-1968) (fig. 382) e uma outra imagem análoga na capa do periódico *Ilustração Colonial*, de 1932 (fig. 383) (autor não identificado), evocativa de máscaras africanas.

No desenho do rosto das duas figuras femininas de Lapa, os olhos são omitidos e o nariz e a boca apenas sugeridos. Ainda, em oposição à síntese neutra da mulher representada na figura 380, os traços gerais da mulher na figura 381 são pouco abonatórios e algo desumanizados.

É também carregando cestos com fruta/legumes que Ofélia Marques representou duas mulheres numa praia da Guiné, em *Mariazinha em África* (Castro, 1947) (fig. 384). Integram o fundo da imagem, ocupando uma pequena área, pelo que estão descritas sem grande pormenor. São magras, estão de costas, a ¾, descalças e vestem um longo pano branco que lhes deixa o peito a descoberto. Nesta obra encontrámos uma segunda mulher «indígena» (fig. 385). Integra a comitiva do príncipe Mamadú e é semelhante às outras duas mulheres: magra, carrega, à cabeça, um cesto com fruta, veste um longo tecido apertado abaixo do peito e encontra-se descalça. O seu rosto é de expressão hostil (contrária às indicações do texto) e mostra feições deformadas e desumanizadas: uns olhos vazios, dois círculos como nariz e uma boca muito grossa e branca.

época e, inclusivamente, encontrámos no seu atelier diversas revistas e anuários internacionais de design gráfico com este tipo de representações.



Fig. 384 – Ofélia Marques. Partida para Buba (detalhe). *Mariazinha em África*, 1947, p. 133



Fig. 385 – Ofélia Marques. O príncipe Mamadú e sua comitiva (detalhe). *Mariazinha em África*, 1947, p. 157

A caixa mágica (Lima, D.L.1958a), ilustrado por Laura Costa, contém quatro ilustrações representando a jovem protagonista do conto que deu o nome ao livro (adaptado de um conto popular angolano). Esta jovem «indígena» distingue-se significativamente das anteriores: é elegante e o seu rosto mostra uma expressão gentil e feições delicadas. A indumentária é ocidental. Em três das ilustrações calça sabrinas – – vermelhas, na versão da capa (fig. 386) – vestido a condizer, com mangas de balão e saia rodada: uma espécie de Gata Borralheira ou de Grace Kelly portuguesa (fig. 387). O penteado (duas tranças) rejuvenesce a figura, evocando a figura da criança da capa de um livro de contos populares ilustrados pela mesma ilustradora (fig. 305).

Numa outra ilustração, a jovem apresenta-se vestida para ir a uma festa (fig. 388). Nesta imagem, as suas feições são mais arredondadas. Apresenta vários adornos e o cabelo preso atrás. A indumentária é mais exuberante e sugere a intenção de «africanizar» a figura (embora com elementos de um *glamour* ocidental, como o decote e as luvas altas, como era uso em rituais sociais de grande gala). Com efeito, o tecido que envolve a cabeça, assim como a parte de baixo do vestido, aludem à baiana jovem e elegante (indumentária das mães de santo, sacerdotisas do *candomblé*, religião de origem africana difundida no Brasil).



Fig. 386 – Laura Costa. Capa (detalhe). *A caixa mágica,* D.L.1958.



Fig. 387 – Laura Costa. "Penetrou na floresta e caminhou durante muito tempo (detalhe). *A caixa mágica,* D.L.1958, p. 11



Fig. 388 – Laura Costa. "Que linda senhora! É mesmo um deslumbramento!"(detalhe). *A caixa mágica,* D.L.1958, p. 15

Em suma, há alguma variedade na representação da mulher «indígena» (apesar da sua limitada presença no *corpus*), oscilando entre o registo modernista generalizante (visível nas ilustrações de Affonso e de Lapa) e o registo naturalista estilizado como o de Vasco e o de Ofélia (que alonga as figuras e lhes subtrai humanidade nas feições do rosto), ou ainda como o de Laura Costa, que propõe uma figura elegante e graciosa. Relativamente à indumentária, as figuras descalças são quase constantes. O traje divide-se entre o pano enrolado em torno do corpo, por vezes deixando o peito descoberto, fato de palha ou traje ocidentalizado (como o das crioulas de Cabo-Verde ou das Ilhas Maurícias ou ainda o da jovem mulher angolana ilustrada por Laura Costa). Acrescenta-se ainda que em quatro destas ilustrações, a mulher carrega um cesto à cabeça.

4.14 Criança

Neste subcapítulo descrevem-se três figuras.

4.14.1 CRIANÇA «INDÍGENA» – Trata-se da criança nativa africana (negra). É uma das figuras mais presentes no *corpus*, surgindo em 11 obras editadas entre 1931 e 1960, num total de 31 ilustrações de nove autores diferentes. Excluem-se os bebés, contabilizados e tratados em texto autónomo.

A Nau Catrineta ou Titó e Tatá nos reinos da História (Ferreira, 1931), obra de História de Portugal romanceada, contém a representação de uma criança de nome "Carapinha" que os protagonistas encontram na Guiné (fig. 389). A ilustração, da autoria de Alfredo Morais, acompanha o tom jocoso da alcunha: de facto, esta figura tem uma aparência grotesca, para a qual contribui o desenho caricatural do rosto: os lábios são gigantescos e volumosos, o nariz é uma batata, o crânio é deformado e pequeno relativamente ao corpo, para uma criança. De facto, as proporções são as de um adulto em miniatura. A indumentária é outro aspecto curioso. Contrariando o texto, que descreve Carapinha como um menino que fala português e frequenta a escola, Morais caracterizou-o como um «selvagem» e «exótico» (chavão popular na época), a quem não faltam a quase nudez e os adornos em abundância (pulseiras nos pés e membros e argola na orelha).



Fig. 389– Alfredo de Morais. "Leões?! Si siô.". *A Nau Catrineta,* 1931, p. 51



Fig. 390– Raquel Roque Gameiro. "É um bilhete postal ilustrado". *Joanito Africanista*, 1932, p. 12



Fig. 391– Raquel Roque Gameiro. "... é apresentado ao comandante..." (detalhe). *Joanito Africanista*, 1932, p. 21



Fig. 392– Raquel Roque Gameiro. "... querem ouvir a lenda..." (detalhe). *Joanito Africanista*, 1932, p. 58



Fig. 393– Raquel Roque Gameiro. "... atira-lhe um sopapo". *Joanito Africanista*, 1932, p. 45



Fig. 394– Raquel Roque Gameiro. Meninas vamos ao *Vira*". *Joanito Africanista*, 1932, p. 53

Em *Joanito Africanista* (Costa, 1932), obra de literatura colonial para a infância, encontram-se seis ilustrações de Raquel Roque Gameiro contendo uma versão acentuadamente folclórica e exótica de criança «indígena», ao estilo da época. Uma das imagens (fig. 390) representa um postal contendo duas crianças despidas e exuberantemente adornadas, inseridas num caldeirão. Salvo o olhar felino, o desenho do rosto e do corpo destas crianças obedece à linguagem naturalista da autora. É, indubitavelmente, uma alusão à antropofagia em África, que, uma vez erradicada "graças

à civilização que, pouco a pouco, temos levado à raça negra" (Costa, 1932, p. 55) foi apropriada pela autora como mote de um cómico exotismo[1] (ver figura antropófago). As restantes cinco ilustrações mostram Joanito (que no início da história é apresentado como uma criança da «metrópole», com pais cabo-verdianos) transformado numa criança «indígena» muito semelhante às figuras do postal, que imitara – entrando inclusivamente numa panela para conseguir embarcar clandestinamente num barco rumo à "África Portuguesa". Numa das imagens, vê-se Joanito de perfil, chorando junto à panela, depois de descoberto o seu esconderijo (fig. 391). O registo é de um naturalismo algo estilizado e mostra feições e corpo graciosos, rechonchudos, de criança pequena. Encontra-se descalço e despido, vestindo umas cuecas às bolinhas. Tem pulseiras nos braços, colares ao pescoço e um penacho na cabeça. Tornado mascote do navio (isto é, uma atracção de «zoo», que evoca as aldeias de «indígenas» nas grandes exposições da época), Joanito surge de novo na panela, com a mesma indumentária, escutando lendas de África. Está perto de outras crianças, mas inequivocamente separado delas (que se apresentam sentadas e vestidas) (fig. 392). Nas duas restantes imagens Joanito aparenta ter mais idade e surge em poses dinâmicas, junto a Martinho, uma criança branca. Na primeira, Joanito dá-lhe um murro, em resposta a um insulto (fig. 393). O rosto é luzidio. Nesta imagem, os adornos são descritos em pormenor. A indumentária mantém-se, à excepção da supressão do penacho na cabeça. Na segunda imagem, como se lê na legenda, Joanito dança "o Vira" com Martinho, que se pintou com graxa preta e se fantasiou de modo idêntico a Joanito (fig. 394). A imagem destas duas exuberantes crianças «indígenas» dançando o Vira afigura-se-nos de particular interesse, pela ruralização «à portuguesa» de África (presente em diversos suportes de propaganda às colónias), e também por constituir expressão visual da ideia difundida pelo Estado Novo de um fraternalismo entre brancos e negros no «império colonial português».

[1] É digno de nota o facto destas imagens serem referidas no texto como algo pitoresco, engraçado, não constando qualquer associação entre elas e práticas antropófagas.

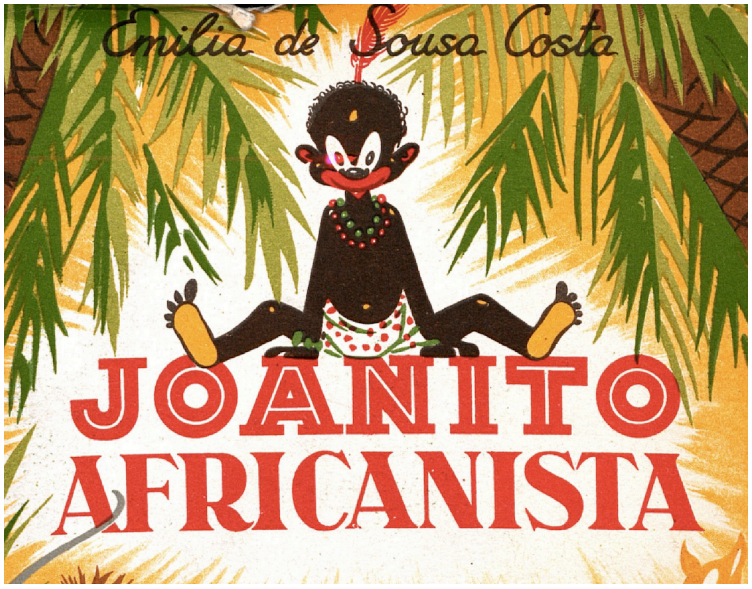


Fig. 395– Fernando Bento. Capa (detalhe). *Joanito Africanista*, 1949.

Encontrámos uma outra representação de Joanito enquanto «indígena» numa sobrecapa policromática ilustrada por Fernando Bento, para uma edição de 1949 (fig. 395). A criança apresenta-se com o mesmo penacho de penas (nesta versão, vermelho), colares e cuecas às bolinhas. Mas o tratamento da figura humana é profundamente distinto do presente nas ilustrações de Raquel: nesta imagem, Bento empregou uma fórmula caricatural ao estilo da Disney. Joanito assemelha-se mais a um macaco do que a um ser humano. Esta desumanização concentra-se bastante no rosto (no qual os olhos são gigantescos e muito abertos, o nariz escuro e semelhante ao focinho de um cão, a boca vermelha e enorme, as orelhas saídas), estendendo-se ainda aos pés da figura.

O pretinho (Patrocínio, 1945) apresenta, na ilustração da capa, uma criança negra, alusiva a Mázangue, personagem de relevo na história (fig. 396). A figura, desenhada em silhueta, é da autoria de António Cruz Caldas (1898-1975). As proporções assemelham-se às de um pré-adolescente. No recorte do rosto, destacam-se o sobredimensionamento do nariz e da boca. Embora tratando-se talvez de uma opção estética e composicional, a representação em silhueta subtrai a Mázangue elementos de caracterização individual (estes presentes nas figuras caucasianas), tornando-o uma figura indistinta, vaga, despersonalizada. Numa obra que incide sobre a questão da sombra, Susana Oliveira refere-se a esta subtracção na representação do Negro em silhueta. A propósito de imagens com este tipo de representação, comuns na segunda metade do século XIX – entre as quais ilustrações literárias e publicitárias – a autora comenta o seguinte:
"O negro é assim representado como uma espécie de pobre sombra, algo menos do

que um ser humano completo de feições, identidade, livre vontade e corpo." (Oliveira, 2012, p. 274).

A própria nudez em Mázange é veiculadora de significado, denotando «primitivismo» – na óptica etnocêntrica de então –, ou seja, um atraso cultural relativamente aos personagens caucasianos, devidamente vestidos (fig. 396). Inclusivamente, essa nudez associada à representação em silhueta evoca iconografia de propaganda do Estado Novo. Referimo-nos a imagens da época que funcionam como uma espécie de marca/logótipo do império colonial português, constituídas por dois negros despidos que sustentam o escudo português ou as armas de uma colónia da «África Portuguesa», numa afirmação de subordinação desta ao estado português (figs. 397 e 398).



Fig. 396– António Cruz Caldas. Capa. *O pretinho*, 1945

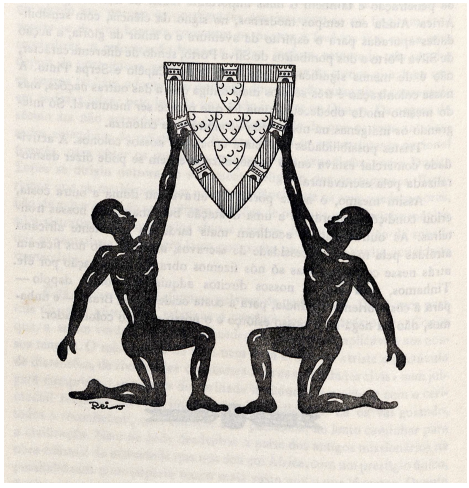


Fig. 397– Reis. Ilustração de remate do texto *Os exploradores do continente africano. O Mundo Português* nº 75, 1940, p. 118

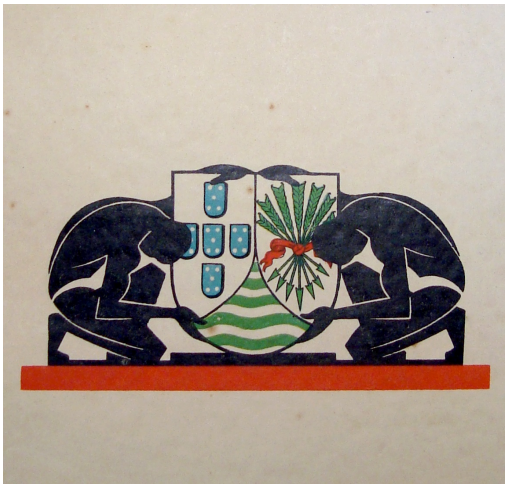


Fig. 398– s.a. Capa (detalhe). *Moçambique. Documentário Trimestral* nº1, Mar. 1935.

No reino do sol (Costa, 1947) contém uma ilustração representando um grupo de crianças num aldeia algures em África, fugindo de Himbo-Inéné, um bebé com poderes sobrenaturais (fig. 399). Ofélia Marques representou dois rapazes e duas raparigas, apesar de no texto se tratarem apenas de rapazes. Todos estão em tronco nu e descalços. Os rapazes apresentam cabelo curto e tanga. As meninas têm o cabelo mais comprido, com pequenas tranças e vestem uma pequena saia branca. Uma das meninas usa um colar ao pescoço. O desenho dos rostos das figuras é hermético, estático, evidenciando uma fórmula gráfica exterior ao *modus operandi* da ilustradora. O resultado é um conjunto de bocas enormes e olhos redondos e escancarados, chavão caricatural do Negro da época.



Fig. 399- Ofélia Marques. Himbo-Inéné batendo nas crianças. *No reino do sol*, 1947, p. 77



Fig. 400- Maria Helena Abreu. "Viva Portugal!". *Tony: Episódios infantis*, 1949, p. 86

Tony: Episódios infantis (Pimenta, 1949) foi escrito por um professor primário e autor de manuais escolares, comprometido com o regime e os valores conservadores e cristãos. Em *Tony,* as aventuras vividas por uma criança e os seus colegas de escola são o pretexto para passar mensagens nacionalistas. Um desses momentos – uma poesia de exaltação patriótica – contém uma ilustração alusiva ao império colonial português, de Maria Helena Abreu. A imagem inclui uma figura de criança «indígena» (fig. 400). Esta criança negra (tal como a chinesa e a caucasiana) foi representada a gritar "Viva Portugal!". Encontra-se de mãos dadas com a criança branca, sugerindo união e fraternalismo entre «raças» no império, ideia presente na comunicação oficial dirigida às crianças. Paradoxalmente, essa ideia de união e igualdade articula-se com a de

inferioridade e subordinação do Negro ao Branco, aqui assegurada pela posição que a criança negra ocupa na composição (está na periferia) e também pela sua nudez, que a identifica como «primitiva» ou «selvagem». A abundância de adornos completa a caracterização «exótica». O rosto e o corpo foram desenhados no registo naturalista e descritivo da autora.

O conto *O papagaio da Guiné* em *Um livro para mim* (Pinto, 1948) contém uma ilustração, de autor não identificado, representando António, uma criança de 10 anos (fig. 401). António, que no texto "sabia dizer poucas palavras" (Pinto, 1948, p. 65), encontra-se sentado no chão, em tronco nu e descalço, sugestões de um estádio anterior de desenvolvimento cultural, segundo os padrões etnocêntricos da época. Por estar situado na penumbra, vislumbra-se apenas uma cabeça com testa algo recuada e um rosto desenhado segundo uma abordagem entre a naturalista e a caricatural, no qual se destacam um nariz muito largo e lábios carnudos. A figura não se assemelha à de uma criança.

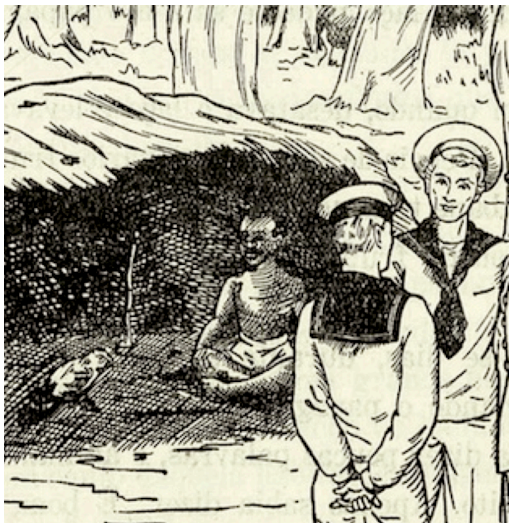


Fig. 401- s.a. "... e pararam a conversar...". *Um livro para mim*, 1948, p. 66



Fig. 402- Ofélia Marques. O fascínio dos «indígenas» pelo cabelo de Ana Maria (detalhe). *Mariazinha em África*, 1947, p. 91

Em *Mariazinha em África* (Castro, 1947) uma pequena criança negra, também da Guiné, fita, admirada, os cabelos loiros de Ana Maria, criança da «metrópole» (fig. 402). A criança negra apresenta-se nua. Foi desenhada com o traço nervoso e caligráfico de Ofélia Marques. É uma imagem com características naturalistas, à excepção das mãos, excessivamente compridas e afiadas (muito distintas das mãos de Ana Maria). Sobressaem os lábios grossos.

As duas crianças que integram uma ilustração (de autor não identificado) em *Aventuras de Kilimo* (s.a., 1949) estão sumariamente descritas. Apresentam-se com um vestido/bibe branco, agarradas à saia da mulher que se assume como sua mãe. Estão descalças e o único rosto discernível foi desenhado segundo uma fórmula caricatural que reduz os olhos a duas enormes esferas e a boca a uns lábios brancos e insuflados (fig. 403).



Fig. 403- s.a. Régulo deliberando veredicto (detalhe). *As aventuras de Kilimo,* 1949, p. 8



Fig. 404- Gabriel Ferrão. "...foi arrastado para o alto da árvore..." (detalhe). *História de Balu, pretinho da Guiné*, 1950, p. 5



Fig. 405- Gabriel Ferrão. Frontispício (detalhe). *História de Balu, pretinho da Guiné*, 1950.

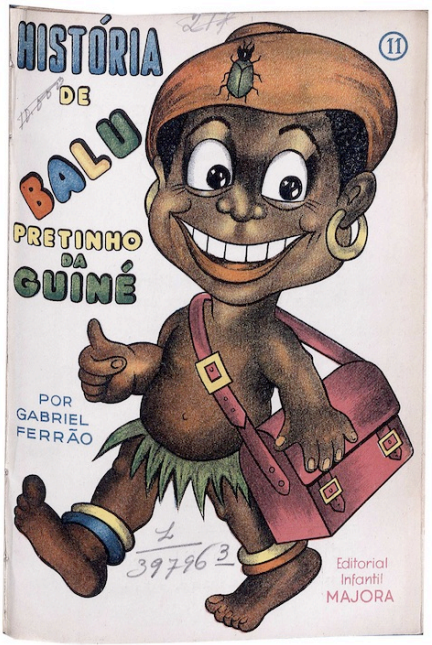


Fig. 406- Gabriel Ferrão. Capa. *História de Balu, pretinho da Guiné*, 1950.

Encontrou-se uma abordagem semelhante ao rosto da criança negra em *História de Balu, pretinho da Guiné* (Ferrão, 1950). O conto apresenta 13 ilustrações, da autoria de Gabriel Ferrão, com a figura do protagonista. A representação de Balu na capa distingue-se das 12 imagens do interior, onde Balu se inscreve no estereótipo do Negro «selvagem». Está descalço, de tronco nu, com uma saia de folhas/palha. Apresenta pulseiras nos braços e tornozelos, colar ao pescoço e as habituais argolas nas orelhas (figs. 404 e 405). Na ilustração do frontispício, o pequeno Balu empunha um arpão/azagaia, o que intensifica o «exotismo» da figura (fig. 405). O desenho é tosco, o que é recorrente em Gabriel Ferrão até ao início da década de 50. O rosto foi desenhado de modo caricatural, segundo uma fórmula recorrente. Os lábios são volumosos e brancos, em contraste com o tom da pele; os olhos são esféricos, grandes e abertos num contínuo espanto; o nariz reduz-se a uma oval, bem fechada. Na ilustração da capa (policromática) o ilustrador adicionou uma colorida sacola escolar (sugerindo a «obra civilizacional» dos portugueses em África), desenhou um enorme sorriso (sem lábios grossos) no rosto de Balu e um chapéu/gorro laranja, com um escaravelho-verde, símbolo sagrado egípcio, mas que aqui sugere a intenção de aproximar Balu da natureza (fig. 406).

Um outro título ilustrado por Gabriel Ferrão, neste caso de literatura colonial para a infância e juventude – *Branquinho e Zé Carvão viajam pelo sertão* (Ferrão, D.L. 1955) – contém três ilustrações com a figura da criança «indígena», esta já um pouco diferente (figs. 407, 408 e 409). Trata-se de Mabundo, um rapaz de 12 anos apelidado de Zé Carvão (uma outra alcunha jocosa). Era filho de um criado que seguia numa expedição em África na qual participava Luisito (de alcunha Branquinho) e seu pai. Nesta obra, Ferrão mostra já uma maior maturidade e segurança no que concerne ao grafismo e desenho. Apresenta-se descalço e veste camisa e calças rotas aos quadrados; na cabeça usa um chapéu de palha, igualmente roto, o que, comparado com a indumentária de explorador Branquinho, evidencia a intenção de distinguir criança-colonizadora (branca, asseada, de chapéu colonial) da criança-colonizada (negra, pobre, desleixada). Portanto, trata-se de uma relação «fraterna» – sugerida pelo olhar e sorriso de ambos (fig. 408) e também pela partilha de indumentária ocidental – mas em que cada um ocupa o seu lugar hierárquico. Mantém-se a fórmula caricatural na representação do rosto do Negro, ancorada em alguma iconografia americana, nomeadamente nas figuras da Disney. Assim, em todas as ilustrações que mostram o seu rosto, Zé Carvão apresenta olhos muito abertos e boca branca (vermelha, na ilustração da capa), desmesuradamente aberta num sorriso.



Fig. 407- Gabriel Ferrão. Capa (detalhe). *Branquinho e Zé Carvão viajam pelo sertão*, D.L. 1955.

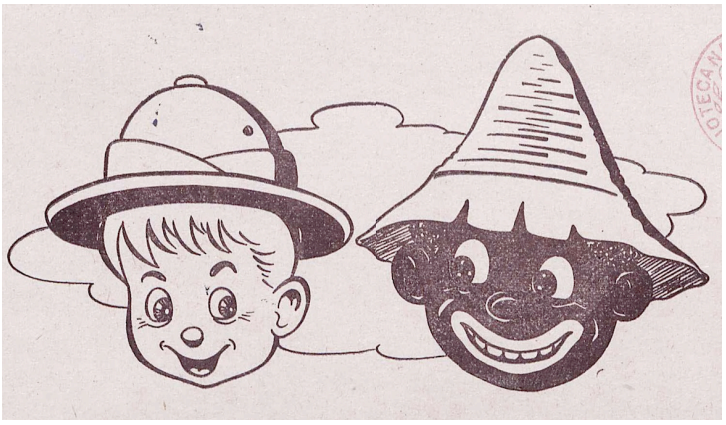


Fig. 408- Gabriel Ferrão. Frontispício (detalhe). *Branquinho e Zé Carvão viajam pelo sertão*, D.L. 1955.



Fig. 409- Gabriel Ferrão. "Um rapazito de cerca de 12 anos, negro como as noites escuras..."(detalhe). *Branquinho e Zé Carvão viajam pelo sertão*, D.L. 1955, p. 8

Um homem que vale por sete (Lima, D.L.1958f), adaptação de um conto tradicional angolano, contém uma ilustração de Laura Costa representando duas crianças: Sudika Mbambi e seu irmão (fig. 410). Na imagem, as duas crianças (dotadas de poderes sobrenaturais) constroem uma casa. A indumentária é ocidental: vestem camisa e calças arregaçadas brancas. Uma das crianças encontra-se descalça e a outra calça uma espécie de sabrinas brancas, tão ao gosto desta ilustradora. A elegância das figuras, desenhadas de perfil, e definidas quase exclusivamente através de mancha, evoca a tradição setecentista do retrato em silhueta. Assemelham-se mais a adolescentes do que a crianças, o que se pode explicar pelo facto de, no texto, um dos personagens encontrar no final da história, noiva para o seu irmão.



Fig. 410- Laura Costa. "Em pouco tempo a casa ficou concluída.".
Um homem que vale por sete, D.L.1958, p. 94

4.14.2 BEBÉ – Esta figura está presente em 13 ilustrações de 5 autores, que integram sete obras do nosso *corpus*, editadas entre 1933 e 1960. Em todas elas, o bebé surge num contexto africano.

O protagonista do conto *Porque se separaram* em *No reino do sol* (Costa, 1933a) é Himbo-Inéné, um bebé com poderes sobrenaturais, tais como uma força hercúlea e um precoce desenvolvimento intelectual. Nesta edição, o personagem aparece representado em duas ilustrações, da autoria de Raquel Roque Gameiro. Numa delas, o bebé carrega às costas um enorme cacho de bananas (fig. 411). A figura está desenhada num estilo sintético e caricatural. Os traços do rosto foram reduzidos a um círculo branco como olho, um nariz esférico e uns lábios brancos e grossos (como habitual nas caricaturas do Negro desta época). O corpo, despido e descalço, é o de uma pequena criança e foi definido através de uma mancha preta, interrompida apenas por uns pequenos calções brancos às bolinhas. Na segunda ilustração (fig. 412), Himbo-Inéné dialoga com o régulo da aldeia, que o quer matar. A indumentária é a mesma. O rosto é um pouco diferente,

sendo que nesta imagem os traços estão mais exagerados, resultando numa figura mais desumanizada e grotesca.



Fig. 411- Raquel Roque Gameiro. "... trazendo enorme cacho de bananas..." (detalhe). *No reino do sol*, 1933, p.67

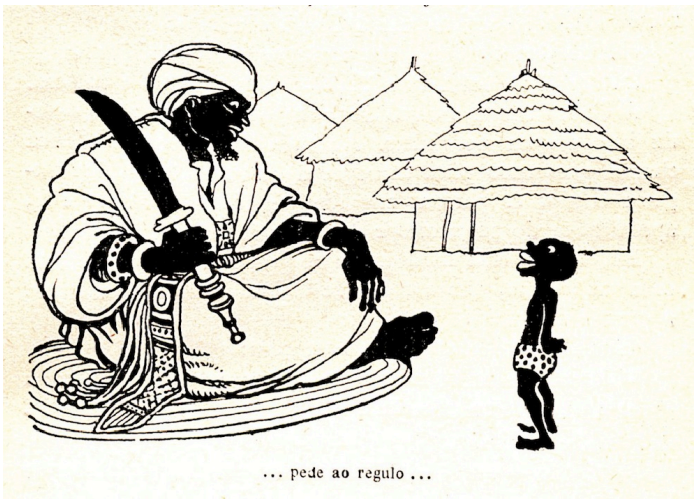


Fig. 412- Raquel Roque Gameiro. "... pede ao régulo..." *No reino do sol*, 1933, p.69



Fig. 413- Ofélia Marques. A mãe amamentando Himbo-Inéné (detalhe). *No reino do sol*, 1947, p. 74



Fig. 414- Ofélia Marques. Himbo-Inéné batendo nas crianças (detalhe). *No reino do sol*, 1947, p. 77



Fig. 415- Ofélia Marques. Himbo-Inéné espiando os animais (detalhe). *No reino do sol*, 1947, p.81

A edição de 1947 da mesma obra apresenta 3 ilustrações de Ofélia Marques com a figura de Himbo-Inéné (figs. 413, 414 e 415). Em todas elas, surge inteiramente despido e de cabelo muito encaracolado. Numa das imagens foi representado ao colo da mãe, enquanto é amamentado (fig. 413). Encontra-se de perfil. As feições são graciosas e o desenho do corpo é imperfeito. Toda a figura foi desenhada no registo caligráfico algo cru de Ofélia. Numa outra imagem (fig. 414), Himbo-Inéné corre, empunhando um pau com o qual ataca um grupo de crianças. A outra mão é pontiaguda, e por conseguinte, ameaçadora, apesar de pequena. O corpo é roliço, constituição própria de um bebé. Aqui

o rosto é algo grotesco. Os olhos são muito abertos e a boca volumosa e branca, em contraste com o negro da pele, traços caricaturais presentes em ilustrações para outros materiais impressos, como já referido. Numa última ilustração, o pequeno protagonista esconde-se em cima de uma árvore (fig. 415). O modo de representar a figura é análogo ao agora descrito.

Encontraram-se duas imagens de bebés, de autoria de Ofélia Marques, em *Mariazinha em África* (Castro, 1947) (figs. 416 e 417). As figuras não são mencionadas no texto e encontram-se às costas da mãe, com o corpo oculto pelo pano que as sustenta. O cabelo é encaracolado e o rosto tem a configuração comum de um bebé. As feições estão sumariamente apontadas (especialmente no bebé da fig. 416), sendo que a boca e o nariz foram desenhados segundo a fórmula popular na época: são brancos e volumosos, em contraste com o negro da pele.



Fig. 416 - Ofélia Marques. O batuque dos Mancanhas (detalhe). *Mariazinha em África,* 1947, p. 55



Fig. 417 - Ofélia Marques. O fascínio dos «indígenas» pelo cabelo de Ana Maria (detalhe). *Mariazinha em África,* 1947, p. 91



Fig. 418 – Manuel Lapa. Mãe com filho (detalhe). *O feiticeiro da cabana azul,* 1942, p. 63

O Feiticeiro da cabana azul (Müller, 1942) apresenta outra ilustração com a figura do bebé sendo carregado às costas da mãe, da autoria de Manuel Lapa (fig. 418). Só se avista o rosto, no qual sobressai o olhar sério com que fita o observador. A figura não é mencionada no texto.

O rei do Barué (Matias, 1946) contém um bebé, apontado no estilo caligráfico de Júlio Gil. Também está a ser carregado às costas da mãe, avistando-se apenas a cabeça (fig. 419).



Fig. 419 – Júlio Gil. "Os baruenses refugiavam-se nas montanhas" (detalhe). *O rei do Barué*, 1946, p. 36



Fig. 420 – s.a. Régulo deliberando veredicto (detalhe). *As aventuras de Kilimo,* 1949, p. 8

Em *Aventuras de Kilimo* (Anónimo, 1949), o bebé (igualmente omitido no texto) encontra-se de costas, ao colo da mãe, e foi descrito de forma sumária. É robusto e tem um *babygrow* branco que contrasta com o negro da pele e cabelo. Não conseguimos identificar o autor da ilustração (fig. 420).

A protagonista do conto *Retrato de uma pretinha* em *Histórias de pretos e de brancos* (Correia, 1960) é Dominguinhas, uma bebé de 3 meses descrita como "a pretinha mais linda que se possa imaginar" (Correia, 1960, p.7). A bebé surge em duas ilustrações da autoria de Maria Keil (figs. 421 e 422). Apresenta-se nua, roliça, com brincos nas orelhas. Numa das imagens (fig. 421), Dominguinhas encontra-se sentada. O cabelo é encaracolado. Na área ocular (aberta a branco, tal como o nariz e a boca) estão inscritos uns olhos rasgados e semicerrados, como se fossem uns óculos de sol. Na cintura tem um colar de contas azuis, mencionado no texto. Na outra ilustração, a bebé ocupa uma pequena área da ilustração, pelo que foi descrita com pouco pormenor (fig. 422). Surge um pouco diferente da ilustração anterior, e, inclusivamente, não tem cabelo. Está ao colo da avó, abraçando-a.

Num outro conto da mesma obra – *História de uma laranja oferecida* – Keil representou uma bebé semelhante a Dominguinhas (fig. 423), às costas de uma vendedeira de laranjas. Está segura por um pano, sendo apenas visíveis rosto e braço.



Fig. 421 – Maria Keil. Dominguinhas. *Histórias de pretos e de brancos*, 1960, p. 3



Fig. 422 – Maria Keil. Dominguinhas com mãe e avó. (detalhe). *Histórias de pretos e de brancos*, 1960, p. 4



Fig. 423 – Maria Keil. A quitandeira oferecendo uma laranja. *Histórias de pretos e de brancos*, 1960, p. 6

4.14.3 CRIANÇA NA «METRÓPOLE» – Trata-se da criança que habita na «metrópole». Fala bem português e apresenta indumentária ocidental. A figura está presente em 38 ilustrações realizadas por seis autores, imagens que integram seis obras do *corpus* editadas entre 1930 e 1949.

O pretinho de Angola (Frias, 1930) contém nove ilustrações da autoria de Ilberino dos Santos representando o protagonista, Jubim, enquanto criança. As primeiras imagens do miolo (impressas a preto) acompanham a passagem do texto em que Jubim, criança pobre de Angola, é descoberto e adoptado por um rico casal da «metrópole". Assim, apresenta-se com roupas velhas, remendadas, e numa das imagens come com apetite voraz, sendo descrito como "uma verdadeira máquina de devorar bananas" (Frias, 1930, p. 30) (fig. 425). As restantes ilustrações mostram Jubim já integrado e ricamente vestido (como a restante família). Na ilustração da capa (fig. 424), a exuberância evoca a de músicos de *jazzband* da época. Veste calças e camisa branca, casaco vermelho e laço às pintas. Noutras imagens, tem uma boina de xadrez e fato à marinheiro – – indumentária de passeio comum nas crianças da burguesia da época (fig. 426). Mas este asseio e elegância, que visualmente acompanha a boa integração de Jubim, assim como o seu brilhante desempenho e conduta (é bem comportado e excelente aluno), contrasta com a profunda desumanização operada no desenho do rosto – transversal a todas as ilustrações da obra. Com efeito, é uma face grotesca e inumana o que Ilberino dos Santos propõe ao leitor. Os olhos de Jubim são gigantescos e muitos abertos, a boca

é também desmesuradamente grande e contrastante com o negro da pele; a cabeça é alta, em forma de lâmpada e não tem cabelo, mas uma penugem espetada. Trata-se de uma fórmula muito popular na época (como já mencionado) e que, tal como a alusão à máquina de devorar bananas, sugere a intenção de lembrar «a verdadeira origem» de Jubim: a de uma África «incivilizada», animal, insólita, e por conseguinte, cómica. O modo jocoso de definir o rosto de Jubim estende-se às suas mãos, grotescamente volumosas.



Fig. 424 – Ilberino Santos. Capa. *O pretinho de Angola*, 1930



Fig. 425 – Ilberino Santos. "...uma verdadeira máquina de devorar bananas!..." (detalhe). *O pretinho de Angola*, 1930, p. 30



Fig. 426 – Ilberino Santos. "...pé ante-pé, deixou o seu quarto..." (detalhe). *O pretinho de Angola*, 1930, p. 58



Fig. 427 – Raquel Roque Gameiro. "...como vedes é um pretinho ..." *Joanito Africanista*, 1932, p. 9



Fig. 428 – Raquel Roque Gameiro. "...nos braços da sua mãezinha ..." *Joanito Africanista*, 1932, p. 97

Menos caricatural, mas algo grotesca é a abordagem de Raquel Roque Gameiro à figura de Joanito, um menino da «metrópole», filho de pais cabo-verdianos, em *Joanito Africanista* (Costa, 1932), obra de literatura colonial para a infância. Segundo o texto é um menino "de olhos meigos, vivos (...) muito simpático e elegante no seu bibezinho de riscado cor de rosa" (Costa, 1932, p. 9). Na primeira ilustração (presente na abertura de capítulo e reproduzida na capa, oculta pela sobrecapa ilustrada), a figura geral de Joanito foi representada na linguagem naturalista algo estilizada que caracteriza Raquel (fig. 427). Seguindo as indicações do texto, Raquel representou a criança com um sorriso. A meiguice foi, no entanto, ofuscada pelo olhar felino que, juntamente com o desenho da boca, confere ao rosto uma expressão ameaçadora. Este tom contrasta com o da indumentária, consistindo no mencionado bibe, calções e meias às riscas e botins (nuns enternecedores pés voltados para dentro). O corpo é elegante e foi desenhado com o primor que a ilustradora dedica à figura humana. Na última ilustração do livro, Joanito surge abraçando e beijando a sua mãe (fig. 428). Veste camisa, calças, meias e sapatos brancos. O rosto encontra-se de perfil e foi desenhado com alguma incorrecção anatómica, pouco habitual em Raquel. Em ambas as imagens, o cabelo mostra-se encrespado, definido através de uma justaposição de pontos.

Zipriti é uma menina representada em sete ilustrações de Thomaz de Melo (Tom) em *História de Dona Redonda e da sua gente* (Almeida, 1942). A acção decorre em Portugal. O texto caracteriza-a como uma menina "mulata", "pequenina" (p. 8), estouvada e impulsiva, mas bondosa. Fala português incorrectamente, salta nas árvores como um macaco, canta e dança efusivamente e mostra um apetite voraz. Apesar do seu comportamento – dominado pelos instintos – poder ser parcialmente justificado pela tenra idade sugerida no texto (Cortez, 2013), identificam-se vários traços de um estereótipo racista que, aliás, encontra correspondência nas ilustrações de Tom (figs. 429 a 432). Zipriti apresenta uma indumentária ocidental, "amarela, encarnada e verde"[2] (p. 8), consistindo num vestido às riscas com um grande laço. Mas de todas as crianças, é a única que se apresenta descalça – como que assinalando a sua pertença às «colónias», a uma África «selvagem», especialmente quando comparada com a moderna «metrópole» (e respectivas crianças calçadas). O tratamento do rosto reforça muito a leitura de uma inferioridade da menina em relação às outras crianças. De facto, a boca branca e os olhos arregalados de Zipriti conferem-lhe uma expressão tonta, irracional. Em adição, apresenta um olhar vítreo, de objecto inanimado. Trata-se de uma

[2] Aqui identifica-se a associação do/a africano/a às cores garridas, desde cedo estabelecida pelos portugueses, e que, segundo Isabel Castro Henriques corresponde a um gosto efectivo de muitos africanos que viviam em Portugal. (Henriques, 2009).

abordagem caricatural frequente na literatura para a infância e juventude da época, mas também noutros contextos, como o publicitário – fenómeno a abordar posteriormente.



Fig. 429 – Tom. Zipriti. *História de Dona Redonda e da sua gente*, 1942, p. 8



Fig. 430 – Tom. Dona Redonda atira Zipriti ao ar. *História de Dona Redonda e da sua gente*, 1942, p. 29



Fig. 431 – Tom. Dona Maluka oferece pão-de-ló a Zipriti. *História de Dona Redonda e da sua gente*, 1942, p. 34



Fig. 432 – Tom. O cozinheiro Bonda (detalhe). *História de Dona Redonda e da sua gente*, 1942, p. 40

Aventuras de Dona Redonda (Almeida, 1943) é a sequela de *História de Dona Redonda e da sua gente.* Contém cinco ilustrações de Pamela Boden (Pam) representando Zipriti que, tal como no texto do livro anterior, se mostra impulsiva, algo irracional e de bom

coração. A ilustradora seguiu as indicações textuais relativamente à indumentária[3] e que combinam um exuberante vestido com os pés descalços (verifica-se, de novo, a sugestão de um atraso cultural e de uma maior proximidade à natureza) (fig. 433). Tal como as ilustrações de Tom, as de Pam mostram uma linguagem modernista que nivela os planos, para além de simplificar e deformar os elementos de um modo ousado e cómico (figs. 433, 434 e 435). Mas a grosseira figura de Zipriti transcende o arrojo modernista (que privilegia imagética *naïf* popular) para atingir uma rudeza inexistente nas personagens caucasianas e nos animais como os cães e os cavalos (figs. 434 e 435). Para além de uma deliberada discriminação racial, regista-se o embaraço de Pam no desenho desta menina negra, evidente na dificuldade em conciliar uma linguagem gráfica baseada em linha com a necessidade de colorir a pele
de Zipriti.



Fig. 433 – Pam. "Ai! Ai! Zipriti bonita!." *Aventuras de Dona Redonda*, 1943, p. 84



Fig. 434 – Pam. "De repente, passou uma lebre..." (detalhe) *Aventuras de Dona Redonda*, 1943, p. 139

[3] O processo de ilustração do livro terá implicado diálogo e negociações entre a escritora e a ilustradora, dada a sua cumplicidade (tinham uma relação amorosa, que durou até à morte de Virgínia de Castro e Almeida). Inclusivamente, a personagem Dona Redonda é inspirada em Virgínia e a sua amiga Dona Maluka, em Pamela Boden (Cortez, 2013).

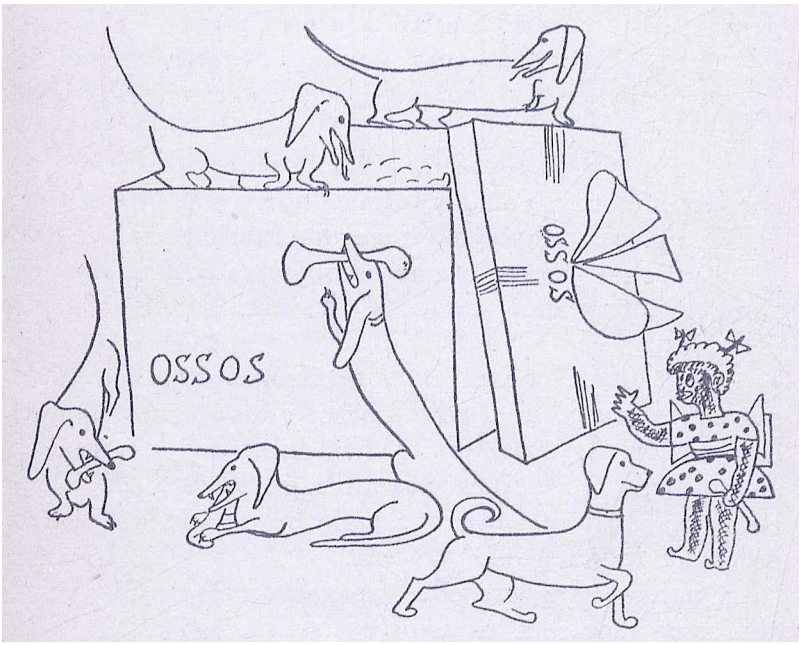


Fig. 435 – Pam. "Presente dos Pikis: um montão de ossos frescos..." (detalhe). *Aventuras de Dona Redonda*, 1943, p. 307

Cinco brancos e um preto (Ogando, 1948) contém 10 ilustrações de Fernando Bento representando Chico, conhecido pela alcunha de Chocolate, uma criança de sete anos, faladora e bondosa. Para além da alcunha, o tom racista do texto evidencia-se em frases como "A almazinha de Chocolate deve ser tão branca como a de qualquer outro menino bom" (Ogando, 1948, p. 5). Em todas as ilustrações, Chocolate é uma figura simpática, inocente e algo tonta. Há nele uma contínua expressão de espanto conferida pelos olhos arregalados. Trata-se de um chavão ocidental da representação do Negro, presente na literatura para
a infância e em muitos outros contextos. Ainda, o nariz é largo e os lábios carnudos. O cabelo é encaracolado e a testa é muito grande, prolongando-se excessivamente, como em adultos algo calvos. A indumentária é graciosa, remetendo para uma criança de tenra idade. Apresenta-se sempre calçado com uns sapatos brancos e veste macacão às riscas com uma camisa branca (figs. 436 a 438), um bibe aos quadradinhos (fig. 439) ou uma camisa de noite branca.



Fig. 436 – Fernando Bento. "Apresento--lhes agora o Chocolate...". *Cinco brancos e um preto*, 1948, p. 3



Fig. 437 – Fernando Bento.
Chocolate leva um banco para Licinha.
Cinco brancos e um preto,1948, p. 5



Fig. 438 – Fernando Bento. Chocolate e Licinha ouvem o Zeca contar a história da fundação de Portugal. *Cinco brancos e um preto*, 1948, p. 13



Fig. 439 – Fernando Bento. Chocolate conta o seu sonho. *Cinco brancos e um preto*,1948, p. 29

Tony: Episódios infantis (Pimenta, 1949) contém quatro ilustrações da autoria de Maria Helena Abreu representando um colega de Tony: Manuel Pretinho. Trata-se de um filho de um criado negro vindo de África. Manuel Pretinho é caracterizado no texto como bom aluno, "(...) alegre, leal, prestável, verdadeiro" (Pimenta, 1949, p. 77). O menino foi representado na linguagem naturalista, descritiva e isenta de caricatura de Abreu (figs. 440, 441 e 442). Tem feições graciosas e arredondadas. A testa é grande e o remate do

cabelo em bico, definindo «entradas», fórmula presente na figura de Chocolate em *Cinco brancos e um preto,* entre outras. A expressão facial é de alegria e simpatia. Mas, ao contrário de Chocolate, essa simpatia não se faz acompanhar da ideia de subserviência ao Branco. Várias das composições são igualitárias e numa das ilustrações (fig. 441) Manuel pretinho assume o lugar mais nobre da composição. A indumentária é semelhante à dos seus colegas. Veste camisa de manga curta e calções brancos e calça sapatos brancos, com meias. A caracterização através da imagem é positiva, acompanhando a do texto. O macaco que Manuel pretinho carrega (fig. 440) – – elemento ditado pelo texto – não deixa de marcar um certo «exotismo» e proximidade à natureza (idealizada).

Na ilustração da sobrecapa por Fernando Bento (fig. 443) a versão de Manuel pretinho é muito diferente. Apesar de bem vestido (apresenta-se com calções castanhos, camisa azul, meias a condizer e botas amarelas), a imagem é francamente negativa. Há uma profunda desumanização na figura. O rosto é grotesco, risível, reduzido a dois grandes olhos espantados e a uns lábios também sobredimensionados e grossos. A expressão é tonta. O cabelo resume-se a uns grossos traços espetados que terminam numas orelhas saídas. Nesta ilustração – tal como acontece na da sobrecapa de *Joanito Africanista*, do mesmo autor (fig. 395) – Manuel pretinho assemelha-se a um símio, leitura reforçada pela presença da cauda do macaco que carrega.

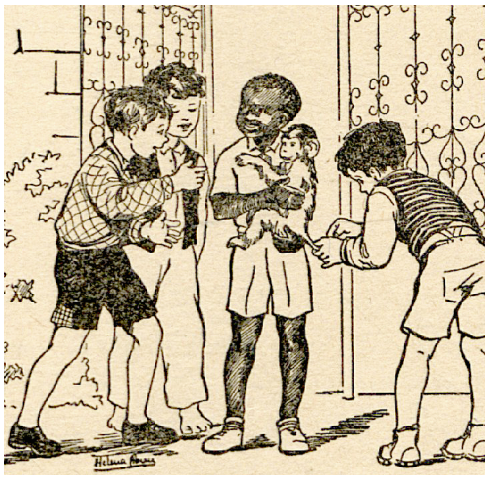


Fig. 440 – Maria Helena Abreu. A chegada de Manuel pretinho (detalhe).
Tony: Episódios infantis, 1949, p. 71



Fig. 441 – Maria Helena Abreu. Manuel pretinho conta histórias sobre a sua terra.
Tony: Episódios infantis, 1949, p. 77

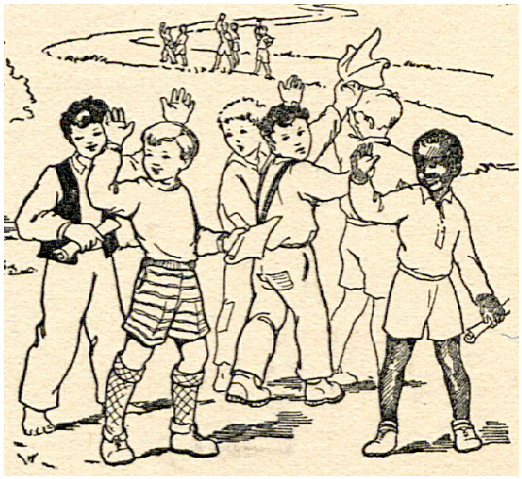


Fig. 442 – Maria Helena Abreu. Os alunos do 2º ano despedem-se do professor (detalhe). *Tony: Episódios infantis*, 1949, p. 102



Fig. 443 – Fernando Bento. Capa (detalhe). *Tony: Episódios infantis*, 1949

Em síntese, observou-se grande diversidade nos modos de representar o rosto e o corpo da criança «indígena», entre as quais o desenho em silhueta, a caricatura sumarizante e ainda o tratamento naturalista, mais descritivo ou mais sintético. Em algumas casos, o desenho da figura humana atribui graciosidade e personalidade à personagem/ figura/figurante; em outros casos, ocorre uma depreciação ou desfiguração da criança, mesmo que parcial, como é o caso das mãos nas figuras de crianças negras ilustradas por Ofélia Marques. Quanto à indumentária, salienta-se, nas obras editadas a partir da década de 50, a preterição da típica criança «selvagem» em favor da criança ocidentalizada (inicialmente com a introdução de elementos como sacola e boina em *História de Balu, pretinho da Guiné* de Ferrão, e depois de uma forma mais plena, em

Branquinho e Zé Carvão, do mesmo ilustrador e em *Um homem que vale por sete*, ilustrados por Laura Costa. Acrescenta-se que esta ocidentalização (ou diríamos, aportuguesamento) da criança nativa africana está também presente em periódicos para infância e juventude com a chancela do regime, editados ao longo da década de 50, como é exemplo a revista *Lusitas* (1943-1957), tutelada pela Mocidade Portuguesa Feminina[4] ou o jornal *Camarada: o melhor jornal para rapazes* (1947- 1965), editado pela Organização Portuguesa da Mocidade Portuguesa (OMEN)[5]. O fenómeno é indissociável das mudanças na política colonial no pós-guerra, em virtude das pressões internacionais contra o colonialismo (nomeadamente, pelos movimentos independentistas e por parte da recém-criada ONU, que defendia a autodeterminação como um direito fundamental). O regime intensifica uma retórica de unidade nacional, comunicando a ideia de um país uno, constituído por «províncias metropolitanas» e «províncias ultramarinas» (os termos colónia e império são suprimidos), isento de assimetrias e de conflitos raciais, discurso esse «cientificamente» ancorado no *Lusotropicalismo* do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (1900-1987) (Castelo, 1996). A indiferenciação entre a indumentária da criança branca das «províncias metropolitanas» e a da criança negra das «províncias ultramarinas» está, pois, visualmente de acordo com essa retórica. A indumentária da criança na «metrópole» (figura menos presente no corpus do que a da criança «indígena») é ocidental, elegante e, por vezes, garbosa. De facto, são figuras bem vestidas e bem calçadas, à excepção de Zipriti, que, nas ilustrações realizadas por Tom e nas de Pamela Boden, surge de pés nus. Esta caracterização notoriamente positiva da indumentária contrasta com um tratamento do rosto predominantemente caricatural, cujos efeitos variam entre a desumanização da figura (presentes na figura de Zipriti por Tom, ou a de Jubim, por Ilberino, ou ainda as de Joanito e de Tony, por Fernando Bento) e a atribuição de uma expressão tola, como a de Chocolate. Na figura do bebé nativo africano, na íntegra) observou-se alguma variedade quanto ao desenho da figura humana. Identificaram-se abordagens caricaturais (presentes em Himbo-Inéné, por Raquel e, mais subtilmente, por Ofélia), e abordagens naturalistas, manifestas em registos mais ou menos estilizados, que evidenciam preocupação de mimetização do real no que concerne às proporções e forma do rosto. Na maior parte das ilustrações, o bebé integra a muito difundida imagem da mãe «indígena» que carrega o filho às costas.

[4] Em entrevista (Quintela, 2004), Maria Isabel Mendonça Soares, colaboradora da revista *Lusitas*, diz-nos o seguinte: "Na *Lusitas* fiz *Na terra de João Chocolate* que era um menino da Guiné. A Guida [Ottolini] no primeiro episódio mandou-me uns desenhos de um menino com um colar de dentes ao pescoço e não sei quê e eu disse: não de maneira nenhuma não quero um menino tribal, não é? O desenho foi para trás e ela fez um menino de calção e camisinha tal e qual um menino europeu." (Quintela, 2004, p. 74). Acrescenta-se que as histórias de *Na terra do João Chocolate* foram publicadas na década de 1950.

Conclusões

A análise das figuras identificadas no *corpus* forneceu elementos relevantes para o entendimento da representação do Negro na ilustração de literatura para a infância e juventude no período em apreço.

Caracterizando globalmente o conjunto, identifica-se a preponderância de figuras adultas. De facto, num total de 55 figuras, apenas cinco apresentam crianças ('criança «indígena»', 'criança na «metrópole»', 'bebé', 'moleque' e 'paciente').

Predominam as figuras masculinas, não só em termos de classificação (das 55 figuras, 34 são masculinas, 17 femininas e 4 sem identificação de género), como também no que concerne à sua representatividade no *corpus*, i.e. em termos de número de recorrências. Este fenómeno, reflexo da primazia do género masculino nos textos, é demonstrativo da cultura patriarcal então dominante em Portugal e aponta para alguns factores específicos. Um deles é a presença muito significativa de figuras de servitude, também elas tradicionalmente masculinas, como o 'criado' (frequentemente um homem, nas casas dos colonos na «África portuguesa») ou o 'escravo' «oriental» (também um homem, na tradição dos contos *As mil e uma noites*). Um outro factor, este de maior impacto, é o alto grau de participação de figuras masculinas «indígenas» – como o 'régulo/rei/ imperador', o 'guerreiro' ou o genérico 'homem «indígena»' – em narrativas de teor histórico e também colonial, tais como as histórias de aventuras em cenário africano, destinadas, geralmente, a rapazes.

A figura mais representada em todo o *corpus* prende-se, precisamente, com o poder «indígena». Trata-se do 'régulo/rei/ imperador', presente em 20 obras (de um total de 91), num total de 25 ilustrações. Revelam uma certa solenidade, tratada de modo muito diverso relativamente à indumentária, postura, desenho da figura humana e expressividade. Em algumas destas imagens trata-se de personalidades da história colonial portuguesa, cuja representação foi, em parte, moldada pelo que os ilustradores escritores/editores conheciam dos acontecimentos, designadamente, pela iconografia disponível. O régulo Gungunhana, «arqui-inimigo» de Portugal conhecido como o «Leão de Gaza», integra-se neste tipo de figura. Este caso revelou-se especialmente interessante para a nossa investigação, pois permitiu comparar registos fotográficos com a sua representação em sete ilustrações do *corpus*. Acerca desta figura sublinham-se dois aspectos. Um deles é a diversidade no desenho do rosto do régulo, demonstrando a subjectividade da ilustração enquanto acto interpretativo e reflexo da linguagem de um autor. Um outro aspecto relevante é o facto das versões ilustradas de Gungunhana em edições com a chancela de órgãos do regime ou com o seu apoio explícito, serem

precisamente as mais suaves no que concerne à humilhação do régulo no momento da sua captura, o que se enquadra na retórica missionária e fraternalista do regime. A esta suavização (ou neutralização) – também presente na descrição de outros episódios históricos, como a batalha de Coolela, em Moçambique, ilustrada por Manuel Lapa – junta-se uma outra característica identificada em figuras de ilustrações encomendadas ou apoiadas pelo regime. Referimo-nos ao desenho da figura humana que, num naturalismo mais descritivo ou mais abstractizante, se apresenta, geralmente, isento de caricatura.

A segunda figura mais representada é a do 'homem «indígena»', presente em 25 ilustrações distribuídas em 13 obras. Observou-se uma considerável variedade no modo de o representar, no que concerne ao desenho da figura humana. No que respeita à indumentária, a quase–nudez e um certo «exotismo» são marcas frequentes. Na figura do 'guerreiro' (a quarta figura mais presente no *corpus*, com 28 ilustrações em 11 obras) estas marcas intensificam-se. Nesta figura impera o estereótipo do Negro africano «selvagem», alheio a quaisquer referências ao mundo ocidental – à semelhança do que acontece em outras figuras masculinas e femininas menos representadas, como o 'expedicionário', o 'carregador', o 'caçador', o 'antropófago', a 'antropófaga', o 'músico' e o 'dançarino' (estes dois predominantemente representados no contexto de "furiosos batuques" em plena "selva africana") e, por fim, a 'criança «indígena»'. A indumentária do Negro «selvagem» caracteriza-se pela nudez ou quase-nudez, adornos abundantes nas orelhas e no corpo, por vezes complementado por um penacho de penas na cabeça e, no caso do 'guerreiro' e do 'caçador', escudo e armas invariavelmente «indígenas» (como o arpão e a azagaia). A caracterização estende-se, em algumas das ilustrações, ao desenho do rosto, de expressão hostil ou de espanto/ irracionalidade, adjuvada por feições hiperbolizadas e deformadas. O prolífero ilustrador Alfredo Morais é determinante na grande incidência deste estereótipo nas obras editadas durante as décadas de 20 e 30 (período durante o qual marca presença no *corpus*), merecendo uma análise no capítulo seguinte.

No caso de figuras «indígenas» representadas colectivamente, como o 'carregador' ou o 'expedicionário', o estereótipo do Negro «selvagem» apresenta--se replicado, exponenciando o efeito de generalização e de despersonalização do Negro. Recorda-se que essa imagem uniformizada, construída na época das expedições, não correspondia à realidade, bem mais plural, nomeadamente pela frequente participação de mulheres e crianças (Martins, 2014).

O estereótipo do Negro «selvagem» é dominante até inícios da década de 50, quando começa a desvanecer-se, principalmente na caracterização através da indumentária. O

fenómeno acontece, por um lado, através da extinção ou escassez de figuras tradicionalmente veiculadoras desse tipo de representação, alguma das quais pertencentes a uma literatura colonial em queda no pós-guerra (como o 'dançarino' e o 'músico' de «batuque» ou o 'antropófago', que desaparecem, e figuras como o 'carregador', o 'expedicionário' ou o 'guerreiro' que, nesta década, surgem apenas numa obra); por outro, essa mudança ocorre através da substituição do dito estereótipo por uma caracterização ocidentalizada, de corpo coberto, mantendo-se, por vezes, os pés descalços. É disto exemplo a 'criança «indígena»', a terceira figura mais representada no *corpus*, surgindo em 31 ilustrações distribuídas em 11 obras: a figura da criança nativa africana nua, descalça e profusamente adornada, dá lugar à criança com traje ocidental, embora, muitas vezes, descalça. Outros exemplos menos significativos são as figuras femininas de 'mulher «indígena»', 'noiva/casadoira'[1] e a masculina de 'génio/chefe do mal' (presente apenas em duas obras).

Ainda relativamente a esta mudança na representação, constatou-se, no âmbito do universo masculino «indígena», a existência de uma figura exclusiva da década de 50: o 'noivo'. Laura Costa trata esta figura ocidentalizando-a com recurso a indumentária evocativa de trajes regionais portugueses, acompanhando o elogio à ruralidade muito presente na ideologia e propaganda do Estado Novo, e simultaneamente, reforçando a retórica oficial de união e igualdade no que toca à relação entre brancos e negros na «metrópole» e nas «províncias ultramarinas».

Como já mencionado, esse discurso – ancorado cientificamente no Lusotropicalismo de Gilberto Freyre – foi intensificado pelo regime durante a década de 50, em resposta às crescentes pressões sobre Portugal no sentido de conceder independência às suas colónias. De facto, as mentalidades e realidades geradas no pós-guerra não se coadunavam com representações de «negros selvagens» de azagaia em riste. No *corpus*, subsistem residualmente nas ilustrações de Gabriel Ferrão, profundamente influenciado pela imagética de Walt Disney (que em 1954 ainda apresenta antropófagos bestializados, em *Spare the Rod*), entre outros estúdios americanos de cinema de animação.

O desenho do rosto é determinante na construção da figura enquanto elemento significante, e nesta questão não se verificou uma mudança no decorrer do tempo, mas sim diversos modos de o desenhar, que surgem e desaparecem para voltar a aparecer ao longo do arco temporal abordado na nossa investigação. Verificou-se o predomínio da

[1] Nesta transição, regista-se o contributo de Laura Costa na figura 'noiva', em adaptações de contos angolanos recolhidos em finais do séc. XIX, na qual chega a citar trajes angolanos da época, o que denuncia interesse por parte da ilustradora/escritor/editores em conferir uma certa componente real/veracidade a essas figuras.

abordagem de natureza caricatural, embora de modo menos significativo do que o esperado. Como registado na tabela 6, num total de 393 entradas de figuras com visualização do rosto[2], 214 são de registo caricatural e 179 mostram um registo naturalista ou modernista, sem distorção caricatural.

Tabela 6- Comparação do registo caricatural com outros registos no desenho do rosto.
Fonte: a Investigadora, 2016

Figura	**Nº total de entradas em ilustrações do *corpus***	**Nº de entradas com visualização do rosto**	**Nº de entradas com registo caricatural**	**Nº de entradas com registo naturalista/ outro**
RÉGULO/REI/ IMPERADOR (GUNGUNHANA INCLUÍDO)	25	25	**10**	**15**
RAINHA	2	2	–	**2**
REI MAGO	3	3	–	**3**
EMIR	1	1	**1**	–
PRÍNCIPE	2	2	**2**	**–**
PRINCESA	1	1	**1**	–
GUERREIRO	28	19	**6**	**13**
SOLDADO	3	3	**2**	**1**
CAPITÃO	3	2	–	**2**
ESCUDEIRO	13	6	–	**6**
CARREGADOR	10	6	**2**	**4**
EXPEDICIONÁRIO/ GUIA/ INTÉRPRETE	17	15	**4**	**11**
CAÇADOR	8	7	**2**	**5**
COMERCIANTE EMPRESÁRIO/ FAZENDEIRO	5	5	**4**	**1**
MARINHEIRO	3	3	**2**	**1**
PIRATA	1	1	**1**	–
ESCRAVO	15	14	**10**	**4**
CARRASCO	3	3	**3**	–
GUARDA	2	2	**2**	–
ESCRAVA	2	2	-	**2**

[2] A contagem foi feita a partir da soma das presenças/entradas de cada uma das 55 figuras nas ilustrações do *corpus* (439). Ou seja, às 13 ilustrações nas quais surge a figura 'escravo', somaram-se as ilustrações nas quais surgem as restantes 54 figuras. A este total subtraíram-se as entradas sem visualização do rosto, chegando-se ao número 393. Acrescenta-se ainda que a contagem não foi realizada a partir do total de ilustrações do *corpus* com representação do rosto do Negro por haver casos de ilustrações com coabitação de registo caricatural e naturalista.

CRIADO	43	40	**23**	**17**
CRIADA	3	3	**2**	**1**
AIA	1	1	**1**	–
MOLEQUE	7	7	**3**	**4**
PAJEM	1	1	**1**	–
COZINHEIRO	6	6	**4**	**2**
ANTROPÓFAGO	5	5	**4**	**1**
ANTROPÓFAGA	1	1	**1**	–
PAPÃO	1	1	**1**	–
DIABO	1	1	**1**	–
GÉNIO DO MAL	2	2	**2**	**–**
FEITICEIRA	5	5	**1**	**4**
FADA	3	3	**1**	**2**
GIGANTE	3	3	**3**	–
GIGANTA	3	3	**3**	–
LADRÃO/RAPTOR/ IMPOSTOR	18	17	**15**	**2**
IMPOSTORA	1	1	**1**	–
PACIENTE	2	1	–	**1**
«INDÍGENA» EVANGELIZADO	2	1	–	**1**
MÚSICO	7	5	**3**	**2**
DANÇARINO	6	5	**4**	**1**
DANÇARINA	3	2	**2**	–
NOIVA/CASADOIRA	10	9	–	**9**
NOIVO/CASADOIRO	5	5	–	**5**
MULHER CASADA	11	10	**2**	**8**
MÃE «INDÍGENA»	10	10	**5**	**5**
MÃE NA «METRÓPOLE»/ OCIDENTE	4	4	**4**	–
AVÓ	1	1	–	**1**
HOMEM «INDÍGENA»	25	24	**13**	**11**
HOMEM NA «METRÓPOLE»	7	5	**2**	**3**
HOMEM VELHO	3	3	**1**	**2**
MULHER «INDÍGENA»	10	9	**2**	**7**
CRIANÇA «INDÍGENA»	31	27	**19**	**8**
BEBÉ	13	12	**7**	**5**
CRIANÇA NA «METRÓPOLE»	38	36	**31**	**5**
TOTAL	439	**393**	**214**	**179**

Constata-se, de facto, um leque muito variado de modos de representar o rosto, como o naturalismo mais descritivo de Rocha Vieira e de Helena Abreu, ou mais estilizado de Júlio Gil, passando pelo modernismo "equilibrado"[3] de Manuel Lapa ou mais abstracto (e informado pela arte africana) de Sarah Affonso. Fórmulas caricaturais depreciativas, algumas de pendor cómico, coabitam, no *corpus*, com as acima descritas. Para além da sistemática deformação do rosto operada por Alfredo Morais (a desenvolver no capítulo seguinte), verificou-se a insistência numa caricatura sintética, por vezes de registo modernista, que procura o cómico ou o inusitado na hiperbolização da expressão dos olhos e da boca (para indicar, amiúde, espanto) e também no contraste cromático com o preto da pele. Este tipo de desenho do rosto do Negro é comum a vários ilustradores e figuras fictícias (aplicando-se indiscriminadamente a personagens adultas, infantis, maléficas e benfazejas). A sua ubiquidade nos livros do *corpus* e em outros materiais impressos da época é indicativa de popularidade e de uma certa tradição instalada. Com efeito, esse tipo de desenho do rosto integra-se numa vasta rede iconográfica que transcende, em termos espaciais e temporais, o nosso objecto de estudo. Pela sua importância no *corpus*, este é um dos temas a aprofundar no capítulo seguinte.

Na figura 'criança na «metrópole»' (presente em 38 ilustrações em 6 obras do *corpus*) é esse o modo dominante de representar a face, que por vezes se aproxima do focinho de um macaco. Essa desumanização contrasta significativamente com a indumentária das personagens – que se apresentam bem vestidos e, em regra, bem calçados, lembrando, em alguns casos, ilustrações de *jazz-bands* dos anos 20.

Para além de figuras menos representadas como o 'homem na metrópole' e 'empresário', encontramos a concentração deste tipo de desenho caricatural do rosto de pendor cómico nas figuras de servitude, o que parcialmente se justifica pela sua pertença, em regra, a obras ficcionais alheias a um carácter «oficial» como as de temática histórico-colonial (estas, de tom mais sério). Entre as figuras contam-se a 'criada', a 'aia', o 'guarda', o 'carrasco' e, por fim, o 'escravo' – a quinta figura mais representada no *corpus*, com 15 ilustrações distribuídas por 11 obras.

No 'escravo', tal como no 'guarda' e no 'carrasco', destaca-se a indumentária orientalizada, consistindo, em regra, no turbante, jaqueta ou colete deixando o peito descoberto, *sarouel* (calças enfunadas), e nos pés, babuchas (chinelos ou sapatos de biqueira recurvada). Estas figuras são, por vezes, omitidas no texto, surgindo como

[3] Como já abordado, António Ferro, enquanto diretor de um órgão de propaganda de um regime ditatorial e conservador, promoveu um modernismo «moderado» que, formalmente, nunca deveria deixar de expressar ordem e equilíbrio (França, 1991). Manuel Lapa, entre muitos outros nomes da arte em Portugal da primeira metade do século XX, colaborou assiduamente em diversas publicações e eventos oficiais.

figurantes que reforçam uma atmosfera de opulência, na senda orientalista – designadamente inspirada nos contos *As mil e uma noites,* à época sobejamente traduzidos. Em livros de literatura colonial e em contos com acção localizada no oriente, encontrámos também figuras de servitude usando indumentária de inspiração turca, envergando túnica, calções e na cabeça, o fez vermelho– elemento que integra a imagética colonial portuguesa e que se estende a outras figuras como o 'soldado' e o 'gigante'.

Para além de escravos orientalizados, encontrámos esta figura vestindo traje ocidental e ainda indumentária aludindo ao «indígena» da África austral, mais reveladora de um corpo musculado. De facto, o escravo mostra-se detentor de um corpo pujante, por vezes sobredimensionado, e mesmo ameaçador. Esta caracterização corporal acompanha o mito criado num ocidente esclavagista de que o Negro africano era mais forte e resistente à dor do que o Branco europeu.

As figuras 'gigante' e 'giganta' são indissociáveis desse mesmo mito e também de uma certa ansiedade/terror relativamente ao Negro e à sua força e fisicalidade desmedidas[4]. Assim, o grotesco agigantamento das mãos no Gungunhana ilustrado por Manuel Lapa, no Preto Manitu por Arcindo Madeira e ainda na maioria das figuras ilustradas por Ofélia Marques, surge-nos como uma sinédoque ou resíduo dessa ansiedade relativamente a um corpo «excessivo».

Nos antípodas da pujança física acima descrita está o corpo do 'criado' – – inofensivo, assexuado, e que, em combinação com o desenho caricatural do rosto, traduz visualmente a frequente infantilização das personagens patente no texto. Acrescenta-se que o 'criado' está presente em 43 ilustrações distribuídas em 10 obras – tratando-se, pois, da sexta figura mais representada no *corpus* (tendo em conta número de obras – o escravo está presente em 11 obras , em apenas 15 ilustrações. Um outro aspecto a destacar nesta figura é o contraste na indumentária, particularmente a de Vicente, personagem que surge em várias obras: se, por um lado, é ocidental, atingindo mesmo a exuberância de um *dandy*, por outro, apresenta insistentemente pés descalços, como que sugerindo um cómico desfasamento entre a sua origem (africana) e a «civilização» (leia-se, a europeia).

[4] As figuras maléficas/ com poderes sobrenaturais do "gigante"/ "giganta", "papão", "diabo" e "génio/chefe do mal" – não são dominantes no corpus, trazendo no entanto, uma dimensão interessante para a nossa investigação. De facto, sugerem ser reminiscências de um medo medieval do *Outro* africano enquanto desconhecido, ou, num sentido mais lato, sintoma da frequente conotação negativa da cor negra, num Ocidente há muito cristianizado (Pastoureau, 2014). Acerca desta questão, Frantz Fanon comenta: "Ficar-se –ia surpreendido com o número de expressões que fazem do Negro o pecado. Na Europa, o preto, quer concreta quer simbolicamente, representa o lado mau da personalidade (...). O negro, o obscuro, a sombra, as trevas, a noite, os labirintos da terra, as profundezas abissais, enegrecer a reputação de alguém; e do outro lado: o claro olhar da inocência, a pomba branca da paz, a luz feérica, paradisíaca."
(Fanon, D.L. 1972, p. 217)

No que diz respeito às figuras femininas, constatou-se que surgem predominantemente no contexto africano. Apresentam-se essencialmente descalças, e com vestuário muito variável, no qual salientamos o pano em torno do corpo e traje ocidentalizado, geralmente de saia comprida.

A 'mãe «indígena»' é a mais representada no *corpus*, com dez ilustrações distribuídas em sete obras, seguida pela 'noiva', com dez ilustrações em seis obras. As duas figuras são significativamente distintas, no que concerne ao desenho da figura humana. O tratamento do corpo e do rosto não favorece a 'mãe «indígena»', o que, em regra, não decorre de indicações do texto[5]. O mesmo acontece com a 'mãe na «metrópole»' (que se assemelha ao estereótipo americano da *mammy)*; com algumas figuras de presença residual como a 'princesa'; com a 'escrava' e a 'criada' e, por fim, com figuras maléficas como a 'impostora', a 'feiticeira' e a 'antropófaga' (sendo que nas últimas a caracterização física se deve, em parte, ao conteúdo textual que inclusivamente insiste na associação entre negritude e fealdade). Em clara oposição, a 'noiva/casadoira' é bela e graciosa, em parte por representar alvo de desejo na narrativa que acompanha, e parte por ser essa a "vontade de formar" da ilustradora Laura Costa, muito presente nas ilustrações desta figura. Uma outra excepção é a figura da 'mulher casada', igualmente marcada pela elegância.

Relativamente à 'mãe «indígena»', sublinha-se que a sua representação mais frequente consiste na mãe carregando o bebé às costas, constituindo – à semelhança do que acontece com o 'escravo' orientalizado – uma figura omitida no texto, pelo que funciona para criar ou reforçar um ambiente, neste caso, de família/sociedade «indígena» africana.

Referências Bibliográficas

Acto Colonial, decreto nº 18570, de 8 de Julho, do Ministério das Colónias. Diário da República: I série, nº 156 (1930). Disponível em: https://dre.pt/application/dir/pdfgratis/1930/07/15600.pdf

Agência Geral das Colónias (1946). *Exposição de etnografia angolana.* Lisboa: SNI.

Albuquerque, J. M. (1896). *A prisão do Gungunhana.* Maputo: Tipografia Nacional de Sampaio e Carvalho.

[5] Salientamos este aspecto por ser oposto ao tratamento da figura feminina caucasiana, na ilustração e também na banda desenhada, onde a mulher é, geralmente, atraente.

Alexandre, V. (1998). *História da Expansão Portuguesa.* Vol. 4. Lisboa: Círculo de Leitores.

Almeida, E. L. (194-). *O tontinho da esquina.* Lisboa: Edições Universo.

Almeida, S. (D.L.1953a). *História de Calanga, "a feiticeira".* Porto: Civilização.

Almeida, S. (D.L.1953b). *História do feiticeiro "Fogo".* Porto: Civilização.

Almeida, V. C. (1942). *História de Dona Redonda e da sua gente.* Lisboa: A.M. Teixeira.

– (1943). *Aventuras de Dona Redonda.* Lisboa: Livraria Clássica.

– (1944). *História de Alarico sem fel.* Lisboa: Livraria Clássica.

– (1947). *Dona Maria de trazer por casa.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Anónimo (D.L.1934a). *O Pirata do Navio Dourado.* Porto: Livraria Progredior.

Anónimo (D.L.1934b). *Aventuras de D. Pimpão Trapalhão.* Porto: Livraria Progredior.

Anónimo (D.L.1935a). *O Alfaiate de Bagdad.* Porto: Livraria Progredior.

Anónimo (D.L.1935b). *O Gigante negro.* Porto: Livraria Progredior.

Anónimo (1937). *Histórias engraçadas para os nossos filhos.* Lisboa: Empresa Literária Universal.

Anónimo (1949). *Aventuras de Kilimo.* Cucujães: Editorial Missões.

Aragão, A. & Aragão, M. (1932). *As quintas-feiras de Berta.* s.n. (Braga: Tipografia Oficina de S. José).

Archer, M. (1937). *Viagem à roda de África.* Lisboa: Editorial O Século.

Arruda, L. (1996). *Azulejaria barroca portuguesa. Figuras de convite*. (2ªed.). Lisboa: Edições Inapa.

Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H. (2009). *Post-Colonial Studies: The Key Concepts.* Londres, Nova Iorque: Routledge.

Azevedo, R.A. (1946). *A grande travessia africana de Capelo e Ivens.* Lisboa: Livraria Sá da Costa.

Stowe, H.B. (1852). *Uncle Tom´s Cabin; or, Life Among the Lowly.* Boston: John P. Jewett.

Barreto, C. (D.L. 1956a). *As duas cadelas encantadas.* Porto: Editorial Infantil Majora.

– (D.L. 1956b). *O filho do Sultão*. Porto: Editorial Infantil Majora.

Bogle, D. (1994). *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks*. *An interpretive history of Blacks in American films* (New 3rd ed.). New York, NY: Continuum.

Campos, L. (1931). *Caladinhos! Ora escutem!.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

– (1932). *Mestre Lobo e as três cabrinhas.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Capelo, H., & Ivens, R. (1886). *De Angola à Contra Costa*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Carvalho, H.D. (1890-1894). *Descripção da viagem à Mussumba do Muatiânvua/ pelo chefe da expedição Henrique Augusto Dias de Carvalho* (4 vol.). Lisboa: Imprensa Nacional.

Carvalho, R. (2014). Fotografia e ilustração na literatura colonial do Estado Novo. In F.L. Vicente (org.), O Império da Visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960) (305-317). Lisboa: Edições 70.

Carvalho, R., & Ferrão, L. M. (2015). O Feiticeiro da Cabana Azul. A representação do negro africano nas ilustrações de Manuel Lapa. In CONFIA: Actas da 3 a Conferência Internacional em Ilustração e Animação, IPCA, Braga, 10-12 Abr. 2015 (229-243).

Castelo, C. (1996). *O modo português de estar no mundo: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

Castro, F. (1925). *Mariazinha em África.* Lisboa: Empresa Literária Fluminense.

– (1932). *O tesouro da casa amarela.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

– (1935). *Aventuras de Mariazinha, Vicente e Companhia.* s.n. (Lisboa: Oficina Gráfica, Lda).

– (1947). *Mariazinha em África.* Lisboa: Ática.

– (1959). *Novas Aventuras de Mariazinha.* Lisboa: Ática.

– (2005). *Ao Fim da Memória. Memórias (1906-1939)* Vol. 1. Lisboa: Círculo de Leitores.

Celeste, M. (D.L. 1953). *História de Bertoldo e Bertoldinho*. Porto: Civilização.

Chatelain, H. (1894). *Folk-Tales of Angola: Fifty tales with ki-mbundu text, literal english translation, introduction and notes*. Nova Iorque: The American Folk-Lore Society.

Coelho, S. P. (195-). *História da menina pedra.* Lisboa: Editorial Minerva.

Conrad, J. (1899). Heart of Darkness. In J. Conrad, *Youth: a Narrative, and Two Other Stories.* Edimburgo: Blackwood.

Correia, M.C. (1960). *Histórias de pretos e brancos.* Lisboa: Ática.

Cortez, M.T. (2013). Estrangeiros e portuguesinhos, identidades e patriotismos na literatura para crianças dos anos 30 e 40- a exemplo de Virgínia de Castro e Almeida e de Fernanda de Castro. In G. Fragoso (coord), *Literatura para a infância. Infância na Literatura* (43-55). Lisboa: Universidade Católica Editora.

Costa, E.C. (1951). *Penteados e adornos femininos das indígenas de Angola.* Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia.

Costa, E. S. (1932). *Joanito Africanista.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

– (1933a). *No Reino do Sol.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

– (1933b). *Tagaté- Ás do futebol.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

– (193-). *Contos da Belilinha.* Porto: Livraria Civilização.

– (1947). *No Reino do Sol.* Lisboa: Ática.

Cunha, L. (1995). A imagem do Negro na B.D. do Estado Novo: algumas propostas exploratórias. *Cadernos do Noroeste*, 8 (1), 89-112.

David, C. (1930). *El-rei dos mil palácios.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Dicionário da língua portuguesa. (2009). Porto: Porto Editora.

Disney, W. (1948). *Mickey Mouse and the Boy Thursday* . Los Angeles: Whitman Publishing Co.

Eco, U. (2007). *História do Feio.* Lisboa: Difel.

Fanon, F. (D.L. 1965 [1961]). *Os condenados da terra.* Lisboa: Ulisseia.

– (D.L. 1972 [1952]). *Pele negra, máscaras brancas.* Porto: A. Ferreira.

Ferrão, G. (1949a). *Os pequenos náufragos do Boa Viagem.* Porto: Editorial Infantil Majora.

– (1949b). *Os gorilas da cidade perdida.* Porto: Editorial Infantil Majora.

– (1949c). *O ídolo dos olhos de rubi.* Porto: Editorial Infantil Majora.

– (1949d). *Perdidos no vale dos leões* . Porto: Editorial Infantil Majora.

– (194-). *D. Tomé e macacão correm mundo sem tostão.* Porto: Editorial Infantil Majora.

– (1950). *História de Balu, pretinho da Guiné*. Porto: Editorial Infantil Majora.

– (D.L. 1955a). *Aventuras do capitão Tormenta.* Lisboa: Agência Portuguesa de Revistas.

– (D.L. 1955b) *Branquinho e Zé Carvão viajam pelo sertão.* Lisboa: Agência Portuguesa de Revistas.

Ferreira, A. (1928). *Titó e Tatá nos jardins da fantasia.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

– (1931). *A Nau Catrineta ou Titó e Tatá nos reinos da História.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Ferreira, L. (1934). *O sapatinho do Natal.* Lisboa: Romano Torres.

– (1946a). *As bonecas das gigantas.* Lisboa: Editora Romano Torres.

– (1946b). *O Gigante das sete cabeças.* Lisboa: Editora Romano Torres.

Ferreira, M. P. (2012). Ecos do *Jazz-band*: ilustrações portuguesas (1922-1930). In M. Acciaiuoli & P. Castro (coord.), A Dança e a Música nas Artes Plásticas do Século XX (75-105). Lisboa: Edições Colibri.

Ferreira, M. V. (D.L. 1957). *O verdadeiro tesouro e outros contos para crianças.* Porto: Editorial Infantil Majora.

Fonseca, J. (2002). *Escravos no sul de Portugal. Séculos XVI e XVII.* Lisboa: Vulgata.

França, J.-A. (1991). *O Modernismo na Arte Portuguesa* (3ª ed.) Lisboa, Biblioteca Breve.

Frias, C. (1930). *O Pretinho de Angola.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Galvão, H. (1947). *Antropófagos*. Lisboa: Editorial Jornal de Notícias.

Gombrich. E.H. (1986). *Arte e ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica*. S. Paulo: Martins Fontes.

Grimal, P. (2005). *Dicionário da mitologia grega e romana.* (5ª ed). Lisboa: Difel.

Guimarães, A. O. (D.L. 1956 [1954-1956]a). *O Príncipe Dourado.* Lisboa: Romano Torres.

– (D.L. 1956 [1954-1956]b). *As moedas mágicas.* Lisboa: Romano Torres.

Hall, S. (ed.) (1997). *Representation: Cultural Representations and signifying practices.*

Londres: Sage.

Harris, J.C. (1959). *As histórias do tio Remo.* Porto: Livraria Civilização.

Henriques, I. C. (2009). *A Herança africana em Portugal.* Lisboa: Clube do Colecionador dos Correios.

Houaiss, A., Villar, M. (2007). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa.* Lisboa: Círculo de Leitores.

Joyce, P. (1958). *História de um bago de uva.* Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.

Júnior, H.M. (1929). *No reino do Prodígio*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

– (1931). *O leão e o rato*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

– (1943). *Páscoa Infantil.* Porto: Editora Educação Nacional.

Lemos, J. (1947). *Histórias e bonecos.* Lisboa: Ática.

Lima, F.P. (D.L. 1958 a). *A caixa mágica*. Porto: Editorial Infantil Majora.

– (D.L. 1958 b). *A filha do rei turco.* Porto: Editorial Infantil Majora.

– (D.L. 1958 c). *Maria Bonita.* Porto: Editorial Infantil Majora.

– (D.L. 1958 d). *A menina e a águia.* Porto: Editorial Infantil Majora.

– (D.L. 1958 e). *A princesa das pedras preciosas.* Porto: Editorial Infantil Majora.

– (D.L. 1958 f). *Um homem que vale por sete.* Porto: Editorial Infantil Majora.

– (D.L. 1958 g). *Maria sem ventura.* Porto: Editorial Infantil Majora.

– (D.L. 1958 h). *A filha do mercador.* Porto: Editorial Infantil Majora.

Leal, O.E. (1943). *História de Portugal para meninos preguiçosos.* Lisboa: Livraria Tavares Martins.

Ló, S. (1940). *Volta ao mundo num cartucho.* Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia.

Lombroso, C. (1887). *L´Homme Criminel.* Paris: Félix Alcan.

Machado, N. (1941). *Paraíso infantil.* Lisboa: Empresa Literária Universal.

Machaqueiro, M. (2014). Imagens de muçulmanos em tempos de sedução colonial. In F.L. Vicente (org.), *O Império da Visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)* (pp. 259-273). Lisboa: Edições 70.

Malta, E. (1926). *O Papagaio Azul.* Lisboa: Editorial O Século.

Martins, L. P. (2014). *Um Império de Papel. Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada, 1875-1940.* (2ª ed) . Lisboa: Edições 70.

Matias, R (1946). *O rei do Barué.* Lisboa: Editorial Logos.

– (194-). *A aventura de Mestre Afonso.* Lisboa: Editorial Logos.

Matos, F. P. (2012). *As cores do Império. Representações raciais no Império Colonial Português* (2ª ed.). Lisboa: ICS.

Mattoso, J. (dir.), & Vaquinhas, I. (2011). *História da Vida Privada em Portugal- A Época Contemporânea*. Lisboa: Círculo de Leitores.

McCabe, I. B. (2008). *Orientalism in Early Modern France: Eurasian Trade, Exoticism and the Ancien Régime.* Oxford, Nova Iorque: Berg.

Mendes, A. (1958). *A Huíla e Moçâmedes. Considerações sobre o trabalho indígena.* Lisboa: Ministério do Ultramar.

Miguel, R. (s.d.). "Personagem" In. C. Ceia (coord.). *E-Dicionário de termos literários.* Disponível em: http://www.edtl.com.pt/business-directory/6302/personagem/

Moreno, A. (1933) *Moral e Educação Cívica*. Porto: Editora Educação Nacional.

Müller, A.S. (1942). *O feiticeiro da cabana azul (lições do Império).* Lisboa. Agência Geral das Colónias (AGC).

– (1943). *Historiazinha de Portugal.* Lisboa: Secretariado de Propaganda Nacional (SPN).

– (1944). *A última história da Xerazade.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Ogando, A. (1948). *Cinco brancos e um preto.* Lisboa: Editorial O Século.

Oliveira, S. (2012). *Lições das sombras: imagens e histórias das sombras projectadas na experiência e conhecimento do mundo.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Pastoureau, M. (2014). *Preto: História de uma cor*. Lisboa: Orfeu Negro.

Patrocínio, I. (1945). *O Pretinho.* Porto: Livraria Progredior.

Pieterse, J.N. (1996). *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular*

Culture (3ª ed.). New Haven e Londres: Yale University Press.

Pimenta, R. (1949). *Tony: Episódios infantis*. Porto: Figueirinhas.

Pinto, J. E. (1948). *Um livro para mim.* Lisboa: Gomes e Rodrigues.

– (194-). *Contos da História de Portugal (para os nossos filhos).* Lisboa: Livraria Popular Francisco Franco.

– (D.L. 1953). *Lendas e milagres na história de Portugal.* Lisboa: Livraria Popular Francisco Franco.

Queirós, M. (1957). *História Linda de Portugal.* Porto: Livraria Figueirinhas.

Quintela, H. (2004). *A revista Lusitas e a ideologia do Estado Novo.* (Dissertação de Mestrado). Universidade de Lisboa, Portugal.

Racinet, A. (1994). *Enciclopédia Histórica do Traje.* Lisboa: Editora Replicação.

Réau L. (2008). *Iconografía del arte Cristiano. Tomo I/ volume II Iconografía de la Biblia-2. Nuevo Testamento.* Barcelona: Ediciones del Serbal.

Ribeiro, A. (1933). *Peregrinação de Fernão Mendes Pinto.* Lisboa: Livraria Sá da Costa.

Ribeiro, J.C. (2010). Batuque. In S. Castelo-Branco (dir.). Enciclopédia da Música em Portugal no século XX. 1º vol. (133-135). Lisboa: Círculo de Leitores.

Robinson, C. (2007). *Forgeries of Memory & Meaning: Blacks & the Regimes of Race in American Theater & Film Before World War II*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press.

Rosado, J. (s.d. [1954-1957]). *Pinóquio em Marrocos.* Lisboa: Romano Torres.

Rosas, F. (2001). O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, 35 (157), 1031-1054.

Rufino, J. S. (1929). *Raças, Usos, Costumes Indígenas* e Alguns Exemplares da *Fauna Moçambicana.* Maputo: J. S. Rufino.

Saboya, S. (1938). *Episódios e anedotas da história de Portugal.* s.n. (Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia).

Saléma, A. (1937). *Férias Grandes.* Porto: Editora Educação Nacional.

Said, E. (2013 [1978]). *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*. (3ª ed.) Lisboa: Livros Cotovia.

Sancho, J. D. (1928). *El-Rei Bebé.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Sanceau, E. (1959). *Descobrimentos Henriquinos.* Porto: Livraria Civilização.

Santa-Rita, A. (1926). *Pá-Tá-Pá*. Lisboa: Editorial O Século.

São Mateus (1991 [s.d.]). *A Bíblia Sagrada.* Lisboa: Difusora bíblica.

Silva, A.S. (s.d. a.). "Figura" In. C. Ceia (coord.). *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/business-directory/6986/figura/

Silva, A.S. (s.d. b.). "Figurante" In. C. Ceia (coord.). *E-Dicionário de termos literários.* Disponível em: http://www.edtl.com.pt/business-directory/6987/figurante/.

Soledade, M. (1942). *No reino do Monomotapa (narrativa para crianças).* Porto: Livraria Apostolado da Imprensa.

Stowe, H.B. (1852). *Uncle Tom´s Cabin; or, Life Among the Lowly.* Boston: John P. Jewett.

Strong. V. (1949). *O segredo do homem leão.* Porto: Editorial Infantil Majora.

Upton, B. (1895). *The Adventures of Two Dutch Dolls and a Golliwogg*. Londres: Longmans, Green & Co.

Vilhena, C. (1999). *Gungunhana. Grandeza e Decadência de um Império Africano.* Lisboa: Colibri.

White, L. (1949). *O Protegido do rei da selva.* Porto: Editorial Infantil Majora.

Zamparoni, V. (2002). Chibalo: Trabalho livre, trabalho escravo? As discussões em torno do trabalho compulsório em Moçambique colonial. In I.C. Henriques. *Escravatura e transformações culturais. África- Brasil- Caraíbas* (pp. 81-118). Lisboa: Vulgata.

5.

Léxicos gráficos caricaturais

5. Léxicos gráficos caricaturais

No capítulo anterior constatou-se o predomínio de registos caricaturais no desenho da cabeça e rosto do Negro. Essas distorções (algumas que persistem nos nossos dias) têm uma carga negativa (particularmente sensível para um publico tão permeável a estímulos), pelo que, ainda que o *corpus* apresente diversos registos isentos de caricatura, considerámos prioritário reflectir sobre este assunto.

No *corpus,* o registo caricatural surge, essencialmente, em duas modalidades distintas, correspondentes aos dois subcapítulos que se seguem: 1) a caricatura algo descritiva de autoria de Alfredo Morais, muito significativa da produção das décadas de 20 e 30 (com acentuada compressão da cabeça, segundo o eixo vertical, e saliência da arcada supraciliar, em clara associação ao estereótipo de negro «selvagem»); 2) a caricatura sintética, de pendor comicizante, presente em todo o arco temporal da investigação (com hiperbolização dos olhos e da boca, em contraste com o preto da pele).

5.1 O Negro «selvagem» e o *apartheid* gráfico em Alfredo de Morais

"O recurso a certos traços físicos em detrimento de outros não constitui um fenómeno natural, mas decorre de processos ideológicos que devem ser historicamente situados." (Cabecinhas, 2007, p. 38)

Com extensa obra no campo da ilustração, Alfredo de Morais (1872-1971) fez parte da vida das crianças portuguesas que cresceram sob os ditames do regime do Estado Novo. As suas ilustrações de traço ágil e assertivo povoaram inúmeros livros de literatura para a infância, periódicos para a infância e juventude e ainda manuais escolares[1], entre outros suportes não menos importantes. É o autor mais presente no nosso *corpus*, sendo o ilustrador de doze obras, editadas quase exclusivamente nas décadas de vinte e de trinta do século XX[2].

No que concerne ao modo de representar o Negro é quase sempre o «selvagem» que Morais oferece ao pequeno leitor, por vezes contrariando textos que poderiam sugerir outro tipo de caracterização. Abundam, pois, imagens de homens descalços,

[1] Morais foi muito solicitado para ilustrar manuais escolares, porventura pelo facto do seu registo naturalista e conhecido gosto por temas ruralistas se alinharem com os valores conservadores do Estado Novo.

[2] Para além de um profícuo ilustrador, Alfredo Morais trabalhou na Imprensa Nacional, durante várias décadas. Foi um premiado artista plástico e ainda docente na Sociedade Nacional de Belas Artes, que ajudou a fundar (Barreto, 2002; Sá & Deus, 1999).

em tronco nu, envergando uma saia de pano, de palha, ou de um outro material (fig. 444). Apresentam adornos em abundância, como que confirmando o seu estatuto de «primitivismo»: pulseiras nos membros, argolas nas orelhas, e por vezes, penas na cabeça. No caso das mulheres, um tecido cobre-lhes pudicamente o peito, mantendo-se os pés descalços, assim como os adornos presentes nos homens (fig. 445).

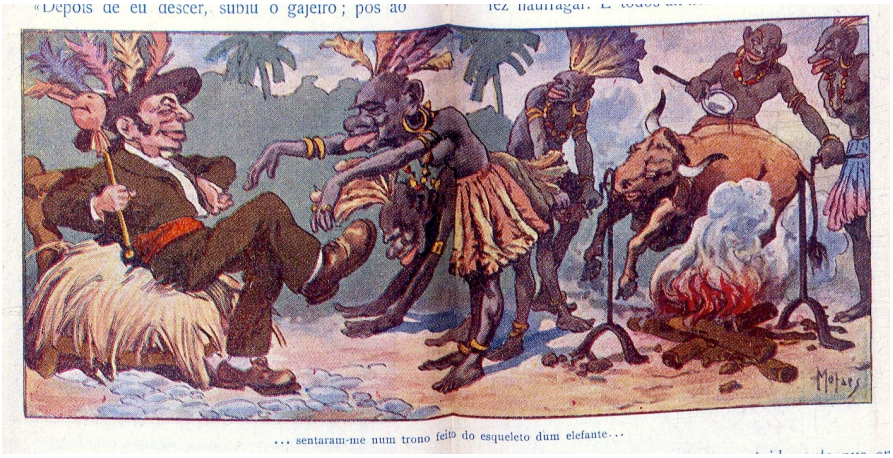


Fig. 444 - Alfredo Morais. "…. sentaram-me num trono feito do esqueleto dum elefante ..."*Aventuras de D. Pimpão Trapalhão,* D.L. 1934 [192-], pp. 8 e 9



Fig. 445 - Alfredo Morais. "—O que fazes aqui, preta?" (detalhe). *Histórias engraçadas para os nossos filhos!*, 1937 [1922], p. 41

Esta insistência no Negro «selvagem» está de acordo com alguns textos do início do Estado Novo e também com a cultura visual da época. Trata-se, mesmo, de uma figura chave daquilo que Stuart Hall denomina de "gramática de representação racial" (Hall, 1997, p. 251)[3]. No contexto científico, o termo «selvagem» era empregue para designar as populações oriundas das colónias. A título de exemplo, é à arte dos "povos selvagens" que o antropólogo Mendes Correia (1888-1960) se refere para caracterizar objectos artísticos dessas mesmas populações[4] (Correia, 1925, p. 21).

Esta asserção de Negro confirmava-se nas imagens, nomeadamente nas ilustrações editadas por órgãos do regime (figs. 447 e 448). Estas são veiculadoras da afirmação do império colonial português (soberano, hegemónico), e da sua legitimação, assentando esta na ideia de uma obra de "protecção das raças inferiores" (Salazar, 1935). Com efeito, imagens de desnudados «indígenas» – guerreiros, por vezes – povoavam diversos

[3] Tradução da autora a partir de "(…) basic racial grammar of representation." (Hall, 1997, p. 251)
[4] Essa caracterização reflecte o profundo etnocentrismo que regia a antropologia colonial. No texto, Mendes Correia comenta que essa mesma arte opera "deturpações e aberrações grosseiras e ridículas que na nossa estética e a nossa visão da realidade não podem deixar de condenar." (Correia, 1925, p. 44)

periódicos de propaganda do início do Estado Novo[5]. O fenómeno estendia-se à ilustração e também à banda desenhada na imprensa infanto-juvenil (fig. 446) na qual o Negro, igualmente «exótico» e «primitivo» incorporava "uma inferioridade natural e intransponível" (Cunha, 1995, p.12).

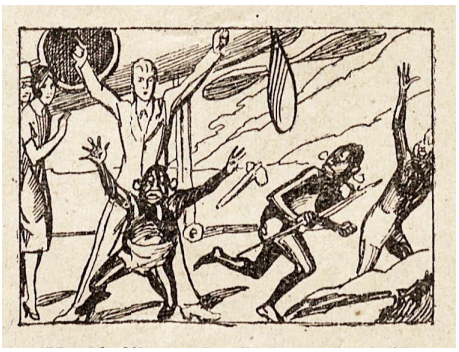


Fig. 446 - S.A. O Astronauta. *ABCzinho* nº168, 1929, p. 4

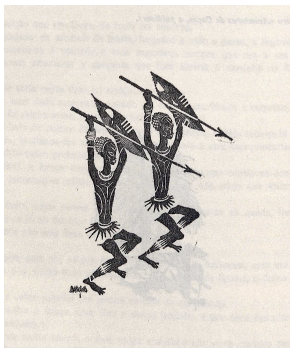


Fig. 447- Bernardo Marques. *O Mundo Português* nº 17, 1935, p. 164



Fig.448 - Carlos Carneiro. *O Mundo Português* nº 6, 1934, p. 234

Mais do que um exuberante exotismo, aquilo que as ilustrações de Morais expressam é uma aspereza «primitiva», animal, assumidamente caricatural. E este fenómeno estende-se a muitas das suas figuras de negros ocidentalizados (ainda que descalços), pois aquilo que opera essa desumanização do Negro prende-se menos com a indumentária do que com o modo de desenhar a cabeça e o rosto. Com efeito, a cabeça é, regra geral, achatada e por vezes pontiaguda na zona posterior. No rosto, de testa acentuadamente recuada ou inclinada, uma arcada supraciliar[6] proeminente coabita com um nariz batatudo e lábios muito grossos (figs. 449, 450 e 451). O resultado geral é uma deformação grotesca.



Fig. 449 - Alfredo Morais. "...um enorme negro..."(detalhe). *A Nau Catrineta,* 1931, p.79



Fig. 450 - Alfredo Morais. "... outros azagaias" (detalhe). *A Nau Catrineta,* 1931, p. 70



Fig. 451- Alfredo de Morais. "*O homem preto"* (detalhe). *O leão e o rato*, 1931, p. 81

[5] Tudo isto se revestia de extrema ambiguidade, sinal da fragilidade do colonialismo enquanto sistema. É que se por um lado, o regime insistia nesta inferiorização e infantilização do Negro, opondo-o ao Branco, por outro, o discurso oficial relativamente às colónias era a de um certo fraternalismo que se opunha às políticas segregacionistas adoptadas por outras potencias coloniais europeias.

[6] Saliência da face anterior do osso frontal, orientada obliquamente para cima e para fora, por cima da arcada orbitária onde crescem as sobrancelhas.

A originalidade de Alfredo Morais no(s) modo(s) de desenhar o rosto do Negro e a sua importância na literatura para a infância, tornou imperativa uma análise do seu modo de representar, assim como uma incursão ao seu contexto cultural e profissional (no âmbito da nossa problemática), no sentido de identificar os factores que terão estado na origem de tal deformação.

5.1.1- O racismo «científico» e a racionalização do rosto do Negro

Nascido em 1872, Morais testemunhou o florescimento da ciência em Portugal, nomeadamente da Antropologia, nesta época empenhada em mensurar e classificar esse *Outro* africano. Paralelamente, vivia-se um ambiente de entusiasmo pela fisionomia[7] e fisiognomonia[8], pseudo-ciências pouco abonatórias para o Negro. De facto, a segunda metade do séc. XIX viu emergir o racismo «científico» (M´Bokolo, 2007), que serviria de instrumento legitimante às várias potências coloniais europeias, entre as quais Portugal[9]. Este racismo encontraria algumas bases no século anterior (Matos, 2012).

Em pleno Iluminismo (e era esclavagista), o médico e naturalista Petrus Camper (1722-1789) propôs um método para desenhar a cabeça de seres humanos de diversas «raças», atendendo às diferenças observadas no ângulo facial (estabelecido entre uma linha horizontal e uma linha imaginária que passa pela testa e boca), medido numa vista de perfil[10]. Camper adoptou como cânon de beleza os rostos da arte da antiguidade clássica, seguindo autores como o historiador de arte Johann Johachim Winckelmann (1717-1768), helenista que estabeleceu "um conjunto de regras, no âmbito da arte e da estética, que deveriam governar o tamanho dos olhos, das sobrancelhas, das clavículas, das mãos e dos pés e especialmente dos narizes. Estas regras deveriam servir de orientação para a medição de outras pessoas ou «culturas»" (Matos, 2012, p. 31).

---

[7] "A fisionomia estuda a forma da cabeça e em particular os traços do rosto, a sua forma, expressão e o seu "ar". Mas pode também abarcar todas as partes do indivíduo, o seu desenvolvimento, movimentos, atitude, voz, andar e costumes." (Ramos, 2010, p. 191)

2 "J´appelle physiognomonie *le talent de connaitre l´intérieur de l´Homme par son extérieur*- d´apercevoir par certains indices naturels ce qui ne frappe pas immédiatement les sens. » (Lavater, 1781, p .22)

[9] Na sequência do *Ultimatum* britânico (1890), a construção de um Império Colonial em África seria uma grande causa nacional.

[10] A obra foi publicada postumamente, com participação do filho, Adrien Gilles Camper. Camper, P. (1791)- *Différence des traits du visage. Dissertation Physique de Mr. Pierre Camper, sur les différences réelles que presentent les traits du visage chez les homes de différents pays et de différentes ages; Sur le Beau qui caractèrise les statues antiques te les pierres gravées. Suivie de la proposition d´une nouvelle method pour déssiner toutes sortes de têtes humaines avec la plus grande sureté*. Utrecht: B.Wild & J. Altheer.

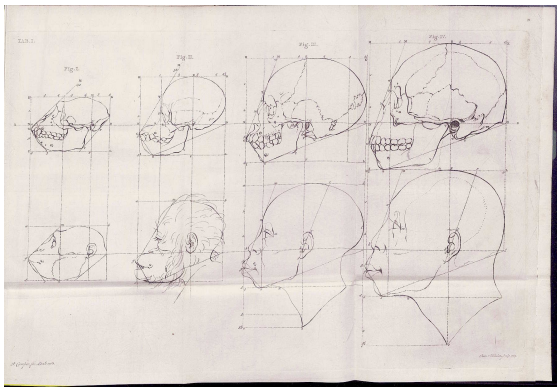


Fig. 452 - Petrus Camper.
Ângulo facial. Do macaco ao homem.
Tabela I (extratexto). *Différence des traits du visage,* 1791

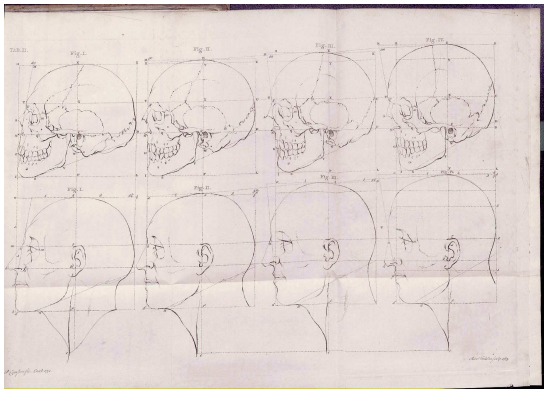


Fig. 453 - Petrus Camper.
Ângulo facial. Do homem europeu a Apolo. Tabela II (extratexto) *Différence des traits du visage,* 1791

Pela sua testa inclinada e maxilares projectados, o homem negro teria, segundo Camper, um ângulo facial de apenas 70 graus, valor próximo do do orangotango (58 graus), a ele justaposto no esquema (fig. 452, cabeças centrais). Para o homem branco europeu, Camper estabeleceu o intervalo entre 80 e 90 graus, apenas suplantado pelo perfil de Apolo[11], que deteria o ângulo facial ideal, de 100 graus (figura 453, à direita).

Reconhecemos ligações entre este tratado de Petrus Camper e o modo de Morais ilustrar o Negro, entre as quais os traços do rosto e cabeça do Negro (como uma pronunciada inclinação da testa, ou o achatamento da cabeça). Outros pontos de contacto são o afastamento entre o Negro e o ideal de beleza da Antiguidade Clássica (este sim, contíguo ao branco europeu); e, por fim, a comparação e aproximação do Negro ao símio, potenciador da arcada supraciliar saliente em Morais e de uma desumanização geral da figura.

Esta justaposição do Negro ao símio seria replicada e reinterpretada durante o séc. XVIII e o século seguinte, como são exemplos o *Essai sur la Physiognomonie destiné a faire connaître l´Homme & a le faire aimer* (1781) de Johan Kaspar Lavater, e *Natürliche Schopfungsgelchichte*[12] (1868) de Ernest Haeckel (1834-1919)[13], obra que, numa óptica evolucionista, propunha, uma vez mais, um afastamento entre negros africanos (incluídos nas «raças inferiores», mais próximas dos macacos e orangotangos (fig. 454),

[11] A partir de *Apolo de Belvedere*, estátua da Antiguidade Clássica redescoberta no Renascimento. Encontra-se no Museu Pio-Clementino – Museus do Vaticano.
[12] A primeira edição francesa encontrada data de 1877: *Histoire de la creation naturelle ou doctrine scientifique de l´evolution*. Paris: C. Reinwald.
[13] Às publicações no meio científico somar-se-iam os jornais e outras publicações periódicas veiculadoras da mesma comparação, inclusivamente no séc. XX.

e brancos europeus – pertencentes às «raças superiores», taxonomia na qual os alemães ocupavam o lugar cimeiro[14].

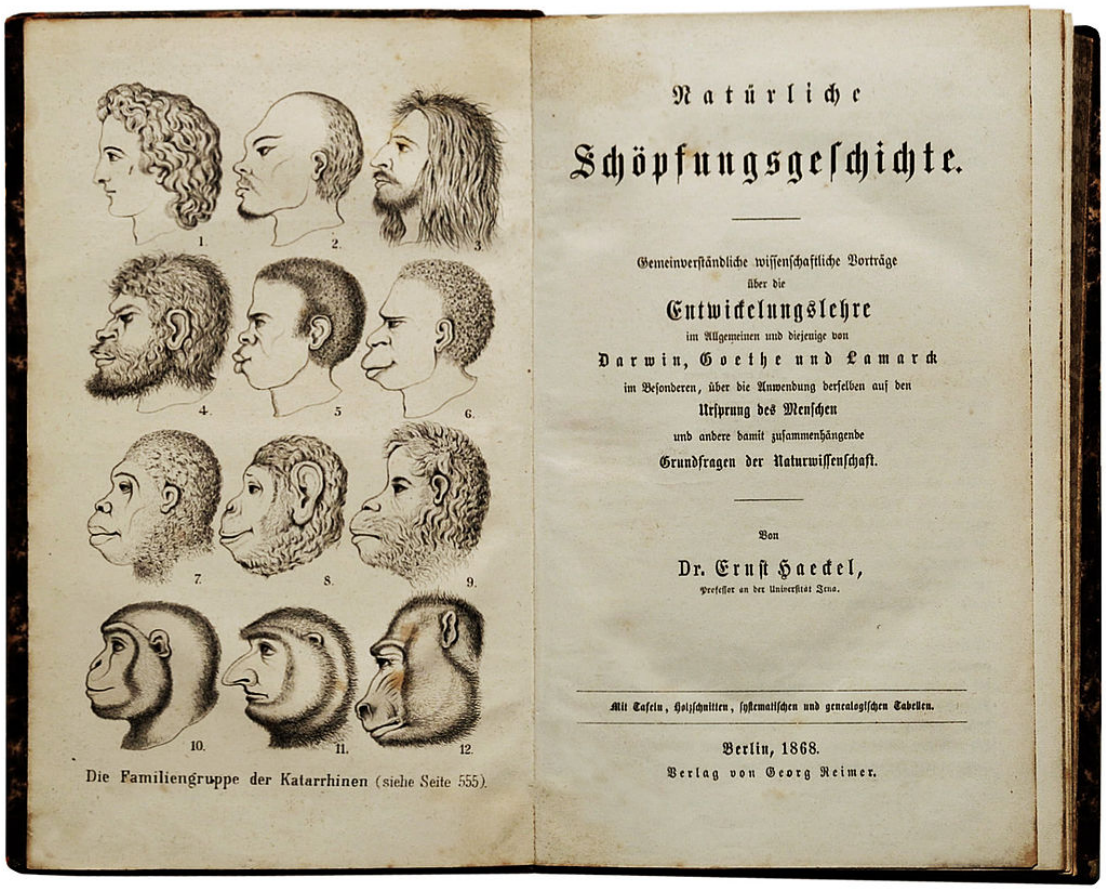


Fig. 454 - Ernst Haeckel. "A ordem dos Catarrhini". Dupla página com folha de rosto. *Natürliche Schopfungsgelchichte,* 1868

Em 1798, a definição de Negro na Enciclopédia Britânica era a seguinte:

Homo pelli nigra, nome dado a uma variedade da espécie humana, inteiramente negra, que se encontra na zona tórrida, especialmente naquela parte da África que se estende entre os trópicos. Na carnação dos negros encontramos diversas cambiantes, mas todos, do mesmo modo, se diferenciam dos outros homens em todas as feições dos seus rostos. Faces redondas, zigomas altos, uma testa ligeiramente elevada, nariz curto, largo e esborrachado, lábios espessos, orelhas pequenas, fealdade e irregularidade de forma caracterizam o seu aspecto exterior. (…) Os defeitos mais conhecidos parecem ser o destino desta raça infeliz: diz-se que ócio, traição, vingança, crueldade, desvergonha, furto, mentira, obscenidades, mesquinhez e intemperança (…) São alheios a qualquer sentimento de

[14] Desígnios nacionalistas motivaram muitos destas publicações científicas e também publicações para públicos mais gerais. Segundo Wade (2011), imigrantes irlandeses, tal como os negros foram, durante o séc. XIX, alvo de comparação com símios na imprensa ilustrada satírica Norte –Americana.

compaixão e constituem um terrível exemplo da corrupção do homem quando abandonado a si mesmo. (Encyclopaedia Britannica, 1798, citado em Eco, 2007, p. 196)

É o retrato de um monstro. A relação aqui estabelecida entre aberração física e aberração moral e mental é o princípio da mencionada fisiognomonia, pseudo-ciência que participou activamente na construção de um discurso racista. Com efeito, no seu célebre tratado fisiognomónico, Lavater comenta, numa análise comparativa de crânios de diversas «raças», que determinadas características da cabeça do Negro traduzem o "seu carácter de estupidez" (Lavater, 1781, p. 146).

Um século mais tarde, em *L´homme criminel* (1887), César Lombroso (1835-1909) estenderia a fisiognomonia ao campo da criminologia, associando características fisionómicas e também cranianas (presentes, segundo o autor, no negro) ao criminoso nato (fig. 455)[15]. Em Portugal, na viragem do século, médicos e cientistas também dedicariam grande interesse aos "tipos antropológicos anormais", entre os quais, o criminoso (Madureira, 2003, p. 286).

"Lombroso permitiu-se definir o retrato-robot do criminoso: orelhas afastadas, cabelos abundantes, barba rala, sinus frontais e maxilares enormes; queixo quadrado e saliente, maçãs do rosto salientes, gestos frequentes, em suma, um tipo lembrando o mongol e por vezes o negro." (Molder, Serén, 2002, p.46)

Em Lombroso, encontramos de novo a arcada supraciliar proeminente (aqui consequência de um *sinus* frontal volumoso)- traço dominante nos rostos de negros por Morais. E encontramos, uma vez mais, a ideia ubíqua na época, de uma correspondência entre deformação física e degradação moral e intelectual.

Não se sabe se Alfredo Morais leu estas obras. É possível que com elas tenha tido contacto, nomeadamente durante a sua formação, nomeadamente, na então Escola de Belas Artes de Lisboa. Certo é que a "racionalização do rosto" (Ramos, 2010, p. 177) associada ao racismo científico, estava, na viragem do século, na ordem do dia. Embora alheia à questão racial, a ilustração de Celso Hermínio, com o título "A fisionomia é o espelho da alma" (fig. 456) circulou num periódico da viragem do século, sugerindo a popularidade destes temas na época.

[15] A sua acepção do negro «selvagem», associada à irracionalidade e perigosidade é evidente na frase: "(…) le crime chez les sauvages n´est plus une exception, mais la règle presque générale." (Lombroso, 1887, p.36)



Fig. 455 - Cesare Lombroso. "Revolucionários e criminosos politicos; matóides e moralmente insanos" Estampa 49 (extratexto). *L'homme criminel*, 1887



Fig. 456 - Celso Hermínio. "A physionomia é o espelho da alma". *Branco e Negro* nº 70, 1897, p. 289

5.1.2 Caricatura e fisiognomonia

A ideia de uma correspondência entre carácter e traços exteriores torna a fisiognomonia e a fisionomia indissociáveis da caricatura. A este propósito, no *Dictionary of Art* (Turner, 1996) lê-se o seguinte:

"Whatever the intention, caricature invariably rests on the premise that outward appearances can be suitably exaggerated so as to emphasize personality traits. The devices of caricature have therefore been used to study human character, especially under the auspices of the pseudo-science of physiognomy" (Turner, 1996, p. 755)

A função moralizante da caricatura foi galvanizada em Inglaterra por William Hogarth (1697-1764), que privilegiava o desenho de tipos sociais, em combinação com texto, para fins satíricos. Na gravura da fig. 457 é precisamente a representação desses tipos (*characters*), em perfil, que domina a imagem[16].

[16] Apesar de conhecido como o pai da caricatura inglesa, Hogarthe teve, em dada altura da sua carreira, relutância em ser associado a essa forma "burlesca" de representação. De facto, a intenção da gravura *Characters and Caricaturas* (fig. a) era a de distanciar o desenho de tipos sociais e morais (que Hogarth aqui defende, e que está presente em quase toda a imagem) da caricatura (em baixo, à direita, na imagem). No entanto, a imagem parece trair essa mesma intenção, assinalando a proximidade que em Hogarth havia entre ambos, nomeadamente no que respeitava à critica dos costumes.



Fig. 457- William Hogarth.
Characters and Caricaturas, 1743



Fig. 458 - Louis-Léopold Boilly. "Les Amaterus de tableaux". *Recueil de grimaces,* 1823-28

Na França pós-Revolução, o florescimento da caricatura coincidiu com um crescente interesse pela fisionomia (Turner, 1996). Através da hiperbolização de traços e expressões faciais, a série litográfica de Louis- Léopold Boilly (1761-1845), *Recueil de grimaces* (Paris, 1823-28) evidencia precisamente a ligação entre caricatura e esta pseudo-ciência (fig. 458).

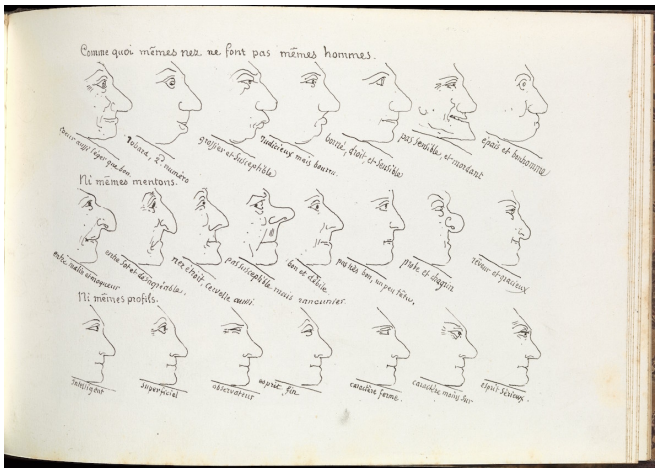


Fig. 459 - Rodolphe Töpffer. *Essay de physiognomie*, 1845

Por fim, o *Essay de physiognomie* (1845) reflecte o interesse de Rodolphe Töpffer (1799-1846), enquanto caricaturista e autor de histórias ilustradas (que exigem personagens facilmente decifráveis), da atribuição de determinada configuração e

expressão facial (exageradas) a determinado tipo de personalidade e comportamento moral (fig. 459)[17].

O termo *caricatura* remonta ao séc. XVII e radica na palavra italiana *caricare*, que significa carregar, mas também sobrecarregar (Turner, 1996; Mea, 2009). Na sua génese está, pois, patente a ideia de um fardo, de uma penalização imposta a alguém (com frequência, moralmente censurável pelo caricaturista). Essa pena consiste na desvirtuação do seu retrato, no qual, através de uma extrema enfatização dos traços se chega à deformação risível, mordaz (fig. 460). A este propósito, o historiador austríaco Ernst Gombrich identifica o segredo (e acrescentaríamos, o destino) de uma boa caricatura: "oferecer uma interpretação visual de uma fisionomia que desde então não conseguimos esquecer e que a vítima sempre carregará consigo como um homem enfeitiçado" (1986, p. 301).

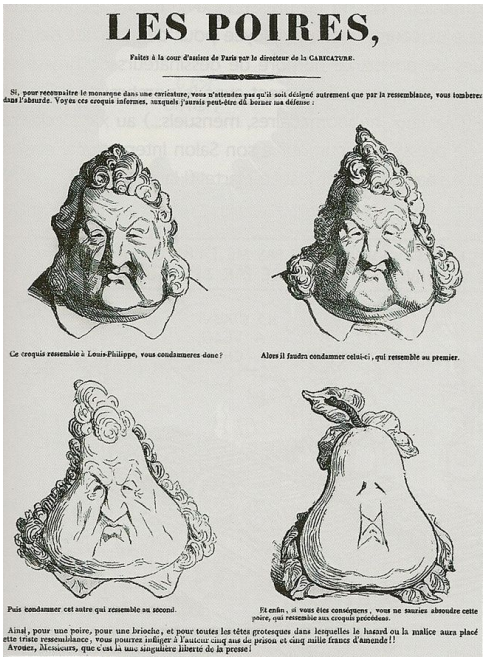


Fig. 460 - Charles Phillipon. *Les Poires* (caricatura do rei D. Luís Filipe). *Le Charivari*, 1831

[17] Todavia, Töpffer (1799-1846) recusava a lavateriana correspondência entre um elemento isolado do rosto e cabeça e determinado carácter (na parte de cima da figura 459, o autor demonstra como um mesmo nariz pode definir diferentes caracteres).

5.1.3 O desenho caricatural do Negro nas ilustrações de Alfredo Morais

Embora inseridas em obras literárias para a infância – num contexto alheio à sátira e, geralmente, à comicidade – as representações do Negro por Morais prendem-se com a caricatura. De facto, a observada bestialização ou embrutecimento do rosto do Negro acusa uma abordagem caricatural ao desenho e à ilustração, com graus de intensidade variáveis.

Estes anos 20 e 30 coincidem com a proliferação de jornais e de suplementos infantis ilustrados (Ferreira, 1990) nos quais o Negro «selvagem» era presença assídua, frequentemente como motivo de chacota, através de representações sintéticas, de evidente pendor caricatural.

Porém, no caso de Morais, não se trata deste desenho humorístico modernista (corrente à qual Alfredo de Morais se manteria alheio durante toda a sua carreira artística). O registo caligráfico, o desenho naturalista do corpo do Negro, assim como a tridimensionalidade e o grau de detalhe de toda a figura (fig. 461), remetem para a caricatura oitocentista portuguesa (fig. 462), que continuou a praticar-se até ao início do século seguinte.



Fig. 461 - Alfredo de Morais. "O Gigante procura defender-se com uma maça de ferro".
O Gigante negro, D.L. 1935 [1922], p. 5

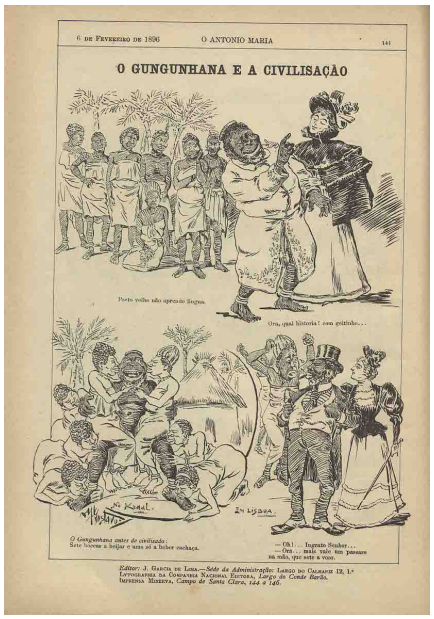


Fig. 462 - Manuel Gustavo Bordallo Pinheiro. "O Gungunhana e a civilização".
O António Maria nº 432, 1896, p. 141

Com a proliferação de periódicos ilustrados um pouco por todo o país, a caricatura era, na viragem do século, ubíqua e vibrante, nomeadamente pelo contributo do prolífero Raphael Bordallo Pinheiro (fig. 463) e de muitos outros, como o seu filho Manuel Gustavo (fig. 462), Leal da Câmara (fig. 465) e Jorge Cid (fig. 464) .

As expedições ao continente africano na década de setenta por Serpa Pinto, Capelo e Ivens (organizadas pela recém-criada Sociedade de Geografia de Lisboa); a Conferência de Berlim (1884-1885) que organizou o domínio europeu em África, e a subsequente humilhação nacional, decorrente do *Ultimatum* britânico (1890), tornaram África e os seus habitantes os alvos privilegiados de caricaturas.



Fig. 463 - Raphael Bordallo Pinheiro. "Eleições municipaes". *A Paródia* nº 96, 1901, p. 368

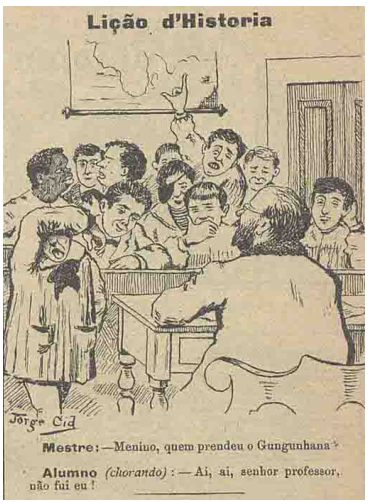


Fig. 464 - Jorge Cid. Lição de História. *O António Maria* nº 456, 1897, p. 2

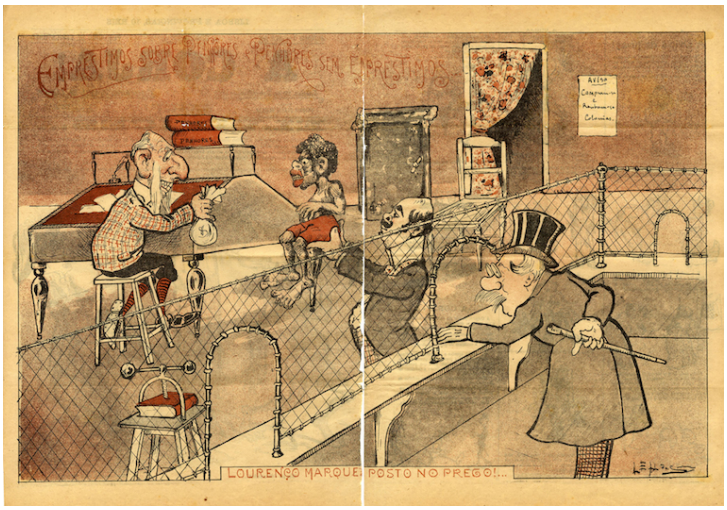


Fig. 465 - Leal da Câmara. Lourenço Marques posto no prego. *A Corja* nº 15, 1898, pp. 2-3

Não seria, pois, difícil para o jovem Alfredo Morais ter contacto com desenhos caricaturais representando africanos em jornais satíricos como *O António Maria* (1879-1899), *O Micróbio* (1894-1895), *A Corja* (1898), *A Paródia* (1900-1907*)* e *A Sátira* (1911), entre muitos outros.

Um pouco mais tarde, a caricatura fez parte da sua actividade profissional. Embora de modo menos prolífico do que no campo das artes plásticas (no qual era um naturalista convicto) e da ilustração para a infância, Alfredo Morais colaborou regularmente com alguns periódicos, entre os quais o jornal satírico *O Século Cómico* (1897-1921), suplemento humorístico do jornal *O Século*, para o qual fez diversas caricaturas, de estilo descritivo, a aguarela ou a tinta da china (com aparo) – as suas técnicas no campo da ilustração*.* Na imagem de uma capa de 1914 (fig. 466), Morais representou Bernardino Machado no Brasil (ou como indica o texto "à sombra da bananeira"), sendo assistido por quatro criados negros, de pequena estatura, como habitual neste tipo de figura[18]. Os criados situados em segundo plano sorriem, de abanador em punho, compondo um ambiente de alegre e ocioso idílio tropical.

Morais caracterizou os criados de acordo com o seu modo de representar «indígenas» africanos, conferindo-lhes traços de «primitivismo» associados a um exuberante «exotismo». Com efeito, mostram-se abundantemente adornados com pulseiras nos membros, colares, argolas e penas na cabeça, apresentam-se descalços e a maioria encontra-se em tronco nu.

No desenho do corpo de um deles, Morais hiperbolizou as nádegas. Embora aparente ser um homem, este indício de uma «excessiva» fisicalidade e sexualidade (atribuída, na época, ao Negro), é evocatico de Sarah Baartman (ca.1790-1815), celebrizada como Vénus Hotentote[19] (fig. 468).

[18] Para mais informação, consultar texto sobre a figura do moleque, no capítulo 4.

[19] Baartman era uma escrava negra sul africana, cujas nádegas protuberentes (e alegada invulgar genitália), a tornaram objecto de interesse médico e popular, tendo sido exibida em diversos *Freak Shows* na Europa (Pieterse, 1996). Depois de morta, Sarah Baartman foi dissecada. O seu esqueleto, cérebro e genitais, assim como um modelo de gesso de toda a figura, estiveram expostos no *Musée de l´Homme* em Paris até 1974. Só em 2002 se procederia ao enterro de Baartman, no vale do rio Gamtoos, África do Sul, sua terra natal. Amplamente caricaturada na imprensa do séc. XIX, Sarah Baartman incorporou o mito da sexualidade «primitiva», desenfreada, da africana, oposta à da mulher europeia de então. Essa ideia da sexualidade desmedida da mulher negra está igualmente presente na imprensa satírica portuguesa da viragem do século XIX para o XX.



Fig. 466 - Alfredo de Morais. "O despertar da sesta". Capa. *O Século Cómico* nº 844, 1914



Fig. 467 - Alfredo de Morais. "O despertar da sesta" (pormenor 1). *O Século Cómico* nº 844. 1914



Fig. 468 – s.a. "Love and Beauty- Saartje, the Hottentot Venus", s.d.

No que concerne ao desenho da cabeça dos criados, distinguem-se duas fórmulas caricaturais distintas. A primeira fórmula, visível nas duas figuras de perfil em primeiro plano (figs. 467 e 469), consiste numa cabeça redonda, testa arredondada, boca gigantesca e nariz esférico e igualmente volumoso. É um modo de caricaturar o Negro presente em alguma da ilustração satírica da época (figs. 464 e 470).



Fig. 469 - Alfredo de Morais. "O despertar da sesta" (pormenor 2). *O Século Cómico* nº 844, 1914



Fig. 470 – s.a. "Ai os bichos..." *O Zé* nº 72, 1912, pp. 4-5

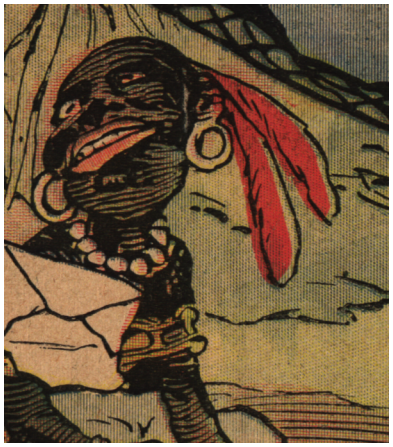


Fig. 471 - Alfredo de Morais. "O despertar da sesta" (pormenor 3). *O Século Cómico* nº 844, 1914



Fig. 472 - Alfredo de Morais. "O despertar da sesta" (pormenor 4). *O Século Cómico* nº 844, 1914

O modo de desenhar as duas figuras que se encontram em segundo plano, especialmente a da direita, evoca representações posteriores do Negro por Morais,

as dominantes no nosso *corpus.* O rosto esboça já o recorrente recuo de testa (traço que encontrámos na caricatura oitocentista e posterior). A cabeça também apresenta, embora subtilmente, alguns traços da gramática de Morais, como a compressão no sentido vertical, para além de uma sugestão de formato pontiagudo, para a qual contribui o penacho na zona posterior (figs. 471 e 472). Morais abandonaria a primeira fórmula, para integrar na sua prática, esta segunda.

A deformação da cabeça mostra-se agudizada nas ilustrações do conto humorístico para a infância *Aventuras de D. Pimpão Trapalhão,* publicado na década de 20 (s/d.) pela editora da revista *O Carlitos* (1922-1926)[20], e reeditado numa obra do nosso *corpus* com o mesmo nome (D.L. 1934). No conto, o caucasiano e português D. Pimpão vai ter a uma ilha povoada de negros antropófagos, que tenta desastradamente ajudar, conquistando a sua admiração.

Achatando e reduzindo o volume craniano, quase ao nível da microcefalia (fig. 475), Morais bestializa estes homens e mulheres, como que os esvaziando de intelecto (figs. 473 e 474). Ainda, os lábios desmesuradamente grossos (traço recorrente em Morais), em combinação com a boca aberta ou entreaberta, sugerem o apetite voraz do antropófago[21]. A própria cor contribui para a vivacidade das figuras e para a expressividade das ilustrações.



Fig. 473 - Alfredo de Morais "…. extraí dele quatro tíbias humanas..." *Aventuras de D. Pimpão trapalhão* (D.L. 1934), p. 11



Fig. 474 - Alfredo de Morais. "...tanto pulou que rompeu a soldadura". *D. Pimpão Trapalhão*, D.L. 1934, p. 13



Fig. 475 - Microcéfalo no Hospital de Rilhafolles. *Brasil-Portugal*, nº20, 1899, p.3

[20] *O Carlitos: Revista recreativa e de educação, para as crianças* (1922-1926) foi dirigida por Gaspar D´Almeida e teve como editora, em Portugal, a Empresa Literária Universal.
[21] Consultar texto sobre a figura do antropófago, no capítulo 4.

Mas o registo caricatural – próprio do trabalho de Morais no campo humorístico – persiste em *O Pirata do Navio Dourado* (D.L.1934), texto desprovido de comicidade, inicialmente publicado em 1922 na mencionada revista *O Carlitos* nº 7, com o nome *História do Pirata do Navio Dourado*. Algures no Oriente, uma donzela é raptada e levada por uns criados de bordo negros para o navio de um pirata (fig. 476). No final é salva pelo seu noivo.

Tal como em *Aventuras de D. Pimpão Trapalhão*, a cabeça dos criados é pouco volumosa e profundamente achatada, a testa apresenta-se recuada e os maxilares proeminentes. A boca é gigantesca. As enormes orelhas e a arcada supraciliar volumosa (especialmente a do personagem da esquerda), concorrem para a leitura de um símio em vez de um ser humano. É a desumanização do Negro em Morais na sua intensidade máxima. A linguagem gráfica é algo sintética, lembrando estereótipos americanos, omnipresentes em periódicos infantis da época, como o *ABCzinho* (1921-1932). É, pois, um raro momento de contacto com o estilo sintético das ilustrações modernistas que então circulavam (fig. 477), e que, nas suas imagens do nosso *corpus*, se repete apenas numa ilustração referente a uma criança negra, de nome Carapinha[22], em *A Nau Catrineta* (1931)(fig. 508).



Fig. 476 - Alfredo de Morais. "... mandou lançar ferros aos pés e às mãos da princesa" (detalhe). *O Pirata do Navio Dourado,* D.L.1934, p. 5



Fig. 477 - Stuart Carvalhais. Anúncio a *Jazz-band,* 1922

Menos sintética e intensa, mas mantendo os traços caricaturais mais comuns em Morais, é a ilustração da figura 478 em *Histórias engraçadas para os nossos filhos* (1937),

[22] Alcunhas jocosas são recorrentes nesta época, especialmente tratando-se de pessoas pertencentes às então colónias portuguesas.

publicada inicialmente em 1922 no nº 28 da na revista infantil *O Carlitos.* A mulher negra representada é uma personagem do conto *As três cidras do amor*, criada pérfida que consegue enganar o jovem príncipe (à direita na imagem). A cabeça e o rosto da mulher contêm características presentes nas ilustrações anteriores, como zona posterior do crânio pontiaguda (cuja percepção é reforçada pelo penteado), testa longa e inclinada, nariz achatado e boca muito volumosa. O estereótipo do «Negro selvagem» é ainda ampliado pela indumentária (tecido envolvendo corpo, pulseiras e argolas, pés descalços), escolha improvável, dado que se trata de uma criada empregue num palácio, no contexto de um conto de fadas.



Fig. 478 - Alfredo de Morais. "O que fazes aqui, preta?".*Histórias engraçadas para os nossos filhos,* 1937 [1922], p. 41



Fig. 479 - Alfredo de Morais. "...O Carvão triste, melancólico e sombrio e a Hulha também de negro..." *Titó e Tatá nos jardins da fantasia,* 1928, p. 79

Para além de uma testa e boca sobredimensionadas, o rei Carvão, figura alegórica em *Titó e Tatá nos jardins da fantasia*, mostra uma arcada supraciliar marcada, que faz sombra sobre os olhos (fig. 479). Estes traços evidenciam-se no "génio do mal" (fig. 480), o vilão do conto *O príncipe jogador* em *No reino do prodígio* (1929). Trata-se de uma figura grotesca, o que neste caso encontra fundamento no texto, que descreve este personagem como "negro e feio, e o seu carácter correspondia às feições" (Júnior: 1929, p.38). Registamos ainda que, apesar de se tratar de um conto hindu, Morais caracteriza este génio como um «selvagem» africano, apresentando-o descalço, em tronco nu e atribuindo-lhe uma saia de palha, para além dos habituais adornos.



Fig. 480 - Alfredo de Morais
"…. Segui-lo-ei por toda a parte...".
No reino do Prodígio, 1929, p. 40



Fig. 481- Alfredo de Morais. "*O homem preto".*
O leão e o rato, 1931, p. 81

De forma mais ou menos pronunciada, os exemplos de deformação caricatural do rosto do Negro sucedem-se no trabalho de Morais para a infância. O fenómeno é evidente no homem quase microcéfalo da fábula *O homem preto*, em *O leão e o rato* (1931) (fig. 481) e está também presente em diversas figuras nativas do já mencionado *A Nau Catrineta ou Titó e Tatá nos reinos da História* (1931), obra de história romanceada, glorificante dos «Descobrimentos Marítimos». Com efeito, a ilustração da figura 482 representa alegoricamente Angola e suas províncias. Assim, em primeiro plano vemos a rainha Nha Angola, descrita no texto como uma "uma grande mulher (...) linda no seu castanho-escuro"[23]. A resposta de Morais a estas indicações textuais consistiu na atribuição de uma certa dignidade à figura (embora longe da sumptuosidade expectável numa rainha), com feições humanas e um porte altivo. Já as mulheres em segundo plano (princesas Nha Cabinda, Nha Luanda, Nha Benguela e Nha Mossamedes, alegorias dos então distritos da colónia) não tiveram a mesma sorte. Dado o seu estatuto – inferior ao da rainha Nha Angola – , e não constando do texto qualquer caracterização física das princesas, Morais atribuiu-lhes, por defeito, uma postura bem mais humilde, para além das comuns feições duras e desumanizadas. O olhar, parcialmente oculto pela proeminente arcada supraciliar, assume um tom sinistro e algo irracional.

Na ilustração da figura 483, é esta irracionalidade que sobressai nos dançarinos e nos músicos de um batuque (tema recorrente na literatura para a infância da época, como

[23] A tradição alegórica aplicada ao continente africano tem uma longa história. Lawal (2010) encontrou em diversos monumentos e gravuras, África representada através de uma mulher adormecida, distraída, sugerindo vulnerabilidade, indolência, e por conseguinte, necessidade de orientação.

que sublinhando o «exotismo» e «incivilitude» desse *Outro*). No desenho do rosto juntam-se os elementos habituais em Morais: testa inclinada, arcada supraciliar proeminente e carregada (esvaziando o olhar), nariz e boca volumosas.



Fig. 482 - Alfredo de Morais. "... e à frente uma grande mulher..." *A Nau Catrineta,* 1931, p. 68

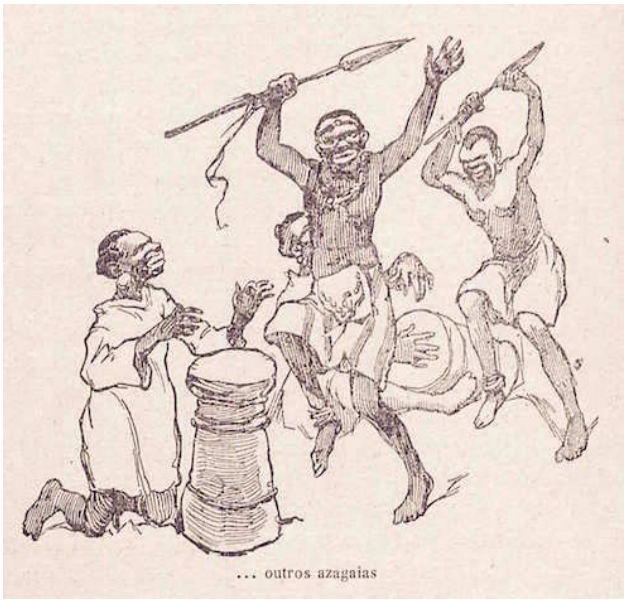


Fig. 483 - Alfredo Morais. "...outros azagaias". *A Nau Catrineta,* 1931, p. 70

Nesta obra, é digna de referência a representação de Jau, escravo javanês de Luís Vaz de Camões (fig. 484). O texto indica: "No chão, a seu lado, está um índio ou negro." (Ferreira, 1931, p. 101). O ilustrador optou por caracterizar Jau como um negro africano, logo dotado da arcada supraciliar proeminente e respectivo "não-olhar". Na ausência de indicações acerca de indumentária, é o Negro «indígena» que Morais propõe, opção comum neste ilustrador, como já constatado. Ainda, se o texto indica a humilhante localização de Jau (que chega a evocar a de um animal doméstico), nada indica relativamente ao seu tamanho, consideravelmente diminuto quando comparado com o do poeta. Esta infantilização e inferiorização através da escala, também presente na ilustração do *Século Cómico* (fig. 466), é, como já foi dito, algo recorrente na representação ocidental de escravos e criados negros.

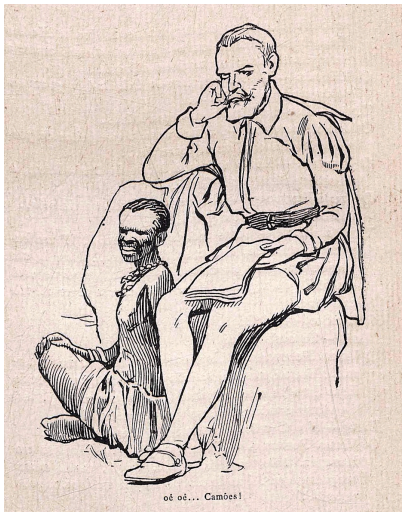


Fig. 484 - Alfredo de Morais. "oé oé... Camões!". *A Nau Catrineta,* 1931, p. 102



Fig. 485 - Alfredo de Morais. "...o rei é preto...". *A Nau Catrineta,* 1931, p. 64

O poder régio africano não escapa a esta mesma caracterização. A ilustração da figura 485 mostra a chegada de Paulo Dias de Novais à corte do rei do Ndongo, Ngola, em Angola. A indumentária é a dominante nas ilustrações de Morais, com a adição dos atributos de guerra dos súbditos, e do ceptro, na figura do rei. Este, descrito num registo algo sucinto, apresenta a habitual hiperbolização de traços desumanizantes. O fenómeno estende-se à sua corte.

Semelhante deformação sofreu o célebre régulo moçambicano Gungunhana, (fig. 486), cuja captura por Mouzinho de Albuquerque, em finais do séc. XIX seria amplamente divulgada e glorificada pelos sucessivos regimes lusos, tendo-se tornado símbolo da soberania nacional sobre as colónias em África. A este inimigo do estado português, «vilão» de uma História fervorosamente nacionalista, Morais atribuiu, pois, uma cabeça rude, quase desarticulada, e um rosto particularmente grotesco. Nele agudizam-se a saliência na arcada supraciliar e respectiva anulação de olhar, a grossura do nariz e da boca, entre outros. E o resultado é muito dissemelhante das feições do régulo, sobejamente documentadas em fotografias e gravuras (fig. 487). Do verdadeiro régulo, observa-se apenas a coroa e uma leve sugestão de barba.

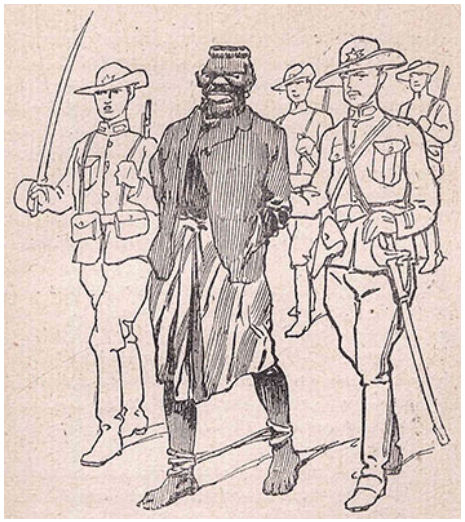


Fig. 486 - Alfredo de Morais. "...um enorme negro...". *A Nau Catrineta,* 1931, p. 79



Fig. 487 - N´Gungunhane, 1895

Esta discrepância entre o rosto de Gungunhana nas fotografias e na ilustração de Morais, lembra o princípio do estereótipo adaptado, enunciado por E. H. Gombrich (1986). Tomando como exemplos gravuras anteriores à era fotográfica, entre os sécs. XVI e XIX, que representam monumentos e cidades, apresentado-os com características muito diferentes da realidade, Gombrich defende que o ilustrador e artista "começa não com a sua própria impressão visual, mas com a ideia, ou conceito, que tem" (1986, p. 63). Este autor propõe que o artista/ilustrador parte de um modelo anteriormente assimilado que no processo é manipulado para se adaptar ao objecto real, mas que, no final continua a destacar-se.

De igual modo, seja por questões ideológicas ou circunstanciais (como falta de tempo para consultar fontes), em vez de representar Gungunhana a partir da observação e da mimetização de algo próximo do real como as fotografias, Morais terá utilizado o seu esquema mental de «cabeça e rosto de Negro», ou mesmo de «negro vilão» (este rosto não está longe da descrição de Lombroso) , adaptando-o ao seu modo de ilustrar e a esta personalidade, através da inclusão de características distintivas, como a coroa de cera e a barba.

Embora transcenda o âmbito da nossa investigação, julgamos pertinente fazer uma pequena incursão aos manuais escolares. É que dois anos depois, num manual de educação moral e cívica, a abordagem a Gungunhana por Alfredo Morais seria um pouco diferente (fig. 488). Na imagem, que ilustra a lição "Respeito e bondade para com os vencidos", Morais representou Mouzinho de Albuquerque, de pé, com a sua mão posta sobre a de Gungunhana, que mostra já um olhar intenso e um rosto um pouco mais humanizado do que o da versão de *A Nau Catrineta ou Titó e Tatá nos reinos da História*

(1931). Embora o desenho seja algo caricatural, aproxima-se mais das feições do verdadeiro Gungunhana. No nosso entender, isto deve-se ao seguinte: em primeiro lugar, o régulo não figura já como um inimigo do estado português, mas, pelo contrário, como um vencido que está grato aos portugueses pelo tratamento recebido; em segundo lugar, trata-se de um manual escolar, instrumento de aprendizagem mas também de uma inculcação ideológica que, no que respeita ao Império Colonial, privilegiava a afirmação de Portugal como Estado uno e multirracial[24] (Matos, 2012), ideia à qual estava implícito um certo fraternalismo entre brancos e negros.

Esta retórica oficial do regime é evidente no discurso de Francisco Vieira Machado, Ministro das Colónias (1936-1944), aquando da inauguração de um ciclo de conferências sobre cultura colonial:

"Em contraposição à política de segregação, adoptada por outros países coloniais, não criamos barreiras intransponíveis entre as populações nativas e nós próprios, antes, ao contrário, com elas estabelecemos um íntimo contacto, isento de preconceitos. Nos planaltos de Angola eu vi o espectáculo, para outro que não fosse português escandaloso, de crianças brancas brincarem fraternalmente com crianças pretas, sob as vistas benevolentes das mães." (Machado, 1936, p.11)

Não é, pois, surpreendente que, nos manuais escolares, Morais seja mais contido no que toca à deformação do negro, seguindo uma linguagem mais «neutra» e próxima da documental (fig. 489). Em oposição, a literatura para a infância era, para Morais, lugar de alguma, embora contida, liberdade gráfica, e que admitia, portanto, a deformação caricatural do Negro.

[24] O mote "Portugal vai do Minho a Timor" repetido incansavelmente no ensino oficial, reforçava a ideia expressa no Acto Colonial (1930), a de um Império Colonial extenso, uno e indestrutível.



Fig. 488 - Alfredo de Morais. *Moral e Educação Cívica* (Ed. A. Moreno), 1933, p. 62

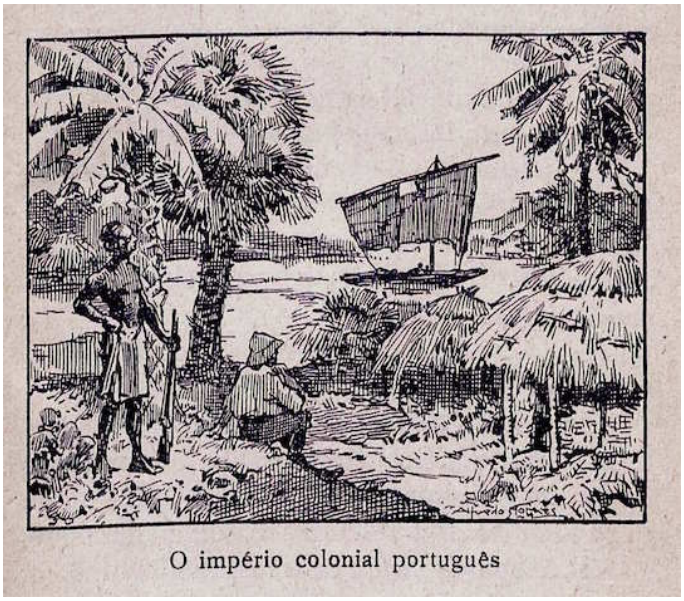


Fig. 489 - Alfredo de Morais. O império colonial português. *Moral e Educação Cívica* (Ed. Figueirinhas), 1934, p. 77

É também um rei (neste caso um rei- sultão guineense), a figura negra do conto *O candil do sultão de Gnauá*, em *Caladinhos! Ora escutem!* (1932) (figs. 490 e 491). Observa-se, de novo, a arcada supraciliar volumosa, fazendo sombra sobre os olhos. O penacho de penas deste rei (neste caso sugestivo de poder), evoca os antropófagos de *Aventuras de D. Pimpão Trapalhão* (figs. 444 e 474), pelo efeito de enfatização de um formato de cabeça pontiagudo e de testa inclinada, especialmente na vista frontal (fig. 491). Na indumentária, Morais preteriu a orientalização do rei-sultão, priorizando a caracterização de um rei negro «indígena».



Fig. 490 - Alfredo de Morais. O sultão (vista perfil). *Caladinhos! Ora escutem!* 1931, p. 97

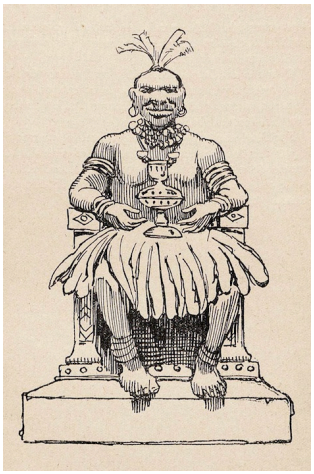


Fig. 491- Alfredo de Morais. O sultão (vista frontal). *Caladinhos! Ora escutem!* 1931, p. 100

É justo acrescentar que existem ilustrações de Morais no nosso *corpus* que não apresentam esta desumanização do rosto do Negro. São, no entanto, substancialmente diminutas quando comparadas com as acima descritas, pelo que se trata de excepções. Uma delas encontra-se na já mencionada obra *No reino do prodígio* (1929), no conto *A aranha dos matagais*. O protagonista é um caçador africano, casado, que recebe ensinamentos de uma aranha. Numa das duas ilustrações que representam o casal (fig. 492), Morais desenhou o rosto do caçador na linguagem naturalista algo romântica geralmente empregue nos rostos dos personagens e figuras caucasianas. As feições da mulher do caçador, aproximam-se consideravelmente das feições que Morais atribui, em regra, à mulher branca jovem.



Fig. 492 - Alfredo de Morais. Vala com Gulú, empunhando a sua lança. *No reino do prodígio,* 1929, p. 7

Encontrámos outro exemplo, numa ilustração da Adoração dos Reis Magos, em *O sapatinho do Natal* (1934) (fig. 493). Trata-se de um texto no qual uma criança descobre o verdadeiro sentido do Natal através de um sonho que percorre a vida de Jesus Cristo. Na imagem, Morais representou Belchior, o rei da Etiópia, de um modo naturalista, poupando-o ao desenho caricatural comum nas suas representações de negros desta altura. Encontramos o mesmo tratamento não pejorativo no rei mago Baltazar em *A Última História de Xerazade*, ilustrado por Fernando Bento, autor de inúmeras imagens altamente desumanizadas de negros (ver figura 'rei mago', no capítulo 4). Torna-se assim evidente que para Alfredo Morais e Fernando Bento, essa abordagem ao Negro era pejorativa, tendo lugar apenas fora do contexto cristão. O rei mago negro é, pois, interessante por acusar uma certa consciência relativamente ao acto de caricaturar o Negro (pela escolha, aqui evidente, em não o fazer), demonstrando, ao mesmo tempo, a importância das figuras cristãs na ficção ilustrada para os mais novos.



Fig. 493 - Alfredo de Morais. "Ofereceram-lhe o ouro, símbolo da riqueza...". *O sapatinho do Natal,* 1934, p. 20

As primeiras ilustrações com representação de personagens ou figuras negras por Alfredo Morais, foram realizadas para um público adulto e eram também desprovidas de deformação caricatural. Em 1900, Morais ilustrou para o jornal *A Folha do Povo* o romance *O filho dos Boers*, de Ridar Haggard, editado em fascículos. As ilustrações denunciam um Morais ainda tímido e hesitante na descrição do corpo e rosto desse *Outro.* Mas embora varie fórmulas na representação do rosto, nunca adopta uma caricatural (figs. 494 e 495).



Fig. 494 - Alfredo de Morais. "...partiu a explorar as margens do rio e os rochedos". *O filho dos Boers* . Folha do Povo, nº 6090, 1900, p. 3



Fig. 495 - Alfredo de Morais. "O cafre agarrou no papel e afastou-se". *O filho dos Boers.* Folha do Povo, , nº 6113, 1900, p. 3

Em 1909 foi editado, em dois volumes, a biografia romanceada *O Marechal Saldanha,* por César Silva. Das ilustrações do primeiro volume – ao encargo de Alfredo Morais – duas contêm representação de negros. Uma delas descreve a passagem em que dois escravos negros são trazidos à presença de duas mulheres brancas, suas futuras patroas (fig. 496). A indumentária corresponde à habitual caracterização de Negro «selvagem». No que respeita ao desenho do rosto, possivelmente pelo facto da acção decorrer no Brasil, Morais hesita entre o nativo americano e o africano (negro). Ou confunde-os. Note-se a saliência da arcada supraciliar, fazendo sombra sobre o olhar, traço quase omnipresente em representações do negro posteriores. Ao contrário destas, a abordagem adoptada no desenho do rosto da ilustração do escravo não é pejorativa.
A segunda ilustração, referente a uma cena de baile, mostra um criado de libré negro, que ajuda a compor um ambiente faustoso (fig. 497). Não há indicações no texto em relação à sua etnia, o que sugere que Morais julgou esta cor de pele a mais adequada à função. Tal como os escravos, o desenho desta figura não é caricatural. As suas feições são consideravelmente mais verosímeis do que as da imagem anterior. Inclusivamente, são semelhantes às de um dos "pretos da Casa Africana" (figs. 498 e 499) que integra uma ilustração publicitária feita por Morais, cerca de 1905, para este grande armazém da rua Augusta. Isto verifica-se, apesar deste "Preto da Casa Africana" acusar alguma dificuldade, por parte de Morais, em resolver o desenho do rosto de um homem negro, e apesar também do tom da ilustração ser, pelo contexto publicitário, mais leve do que o do romance histórico. Esta ilustração publicitária apresenta um outro ponto de interesse, que consiste na figura do funcionário negro, à direita, na imagem (fig. 500). Identificamos afinidades entre o seu rosto e o tipo de rosto que Morais privilegiaria posteriormente (achatado e quadrangular). Até à data, não encontrámos fotografias destes dois funcionários da Casa Africana, pelo que não nos é possível confirmar se terão servido de modelos ou de referência a Alfredo Morais.

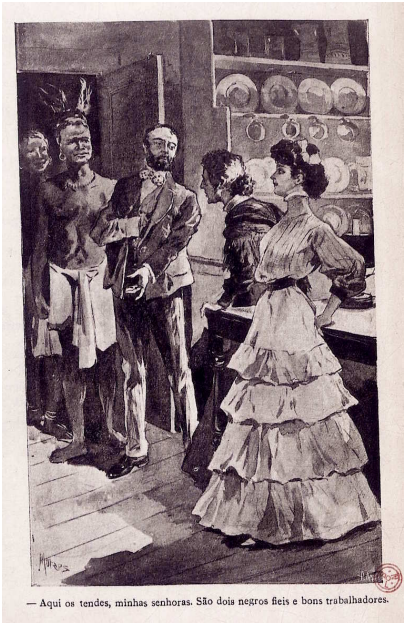


Fig. 496 - Alfredo de Morais. "— Aqui os tendes, minhas senhoras. São dois negros fieis e bons trabalhadores." *O Marechal Saldanha*, 1909, p. 587



Fig. 497 - Alfredo de Morais. "As outras logo o rodearam, com muitas gargalhadas..." *O Marechal Saldanha*, 1909, p. 433



Fig. 498 - Alfredo de Morais. Cartaz (pormenor 1). *Casa Africana*, ca. 1905



Fig. 499 - Alfredo Morais. Cartaz. *Casa Africana*, ca. 1905



Fig. 500 - Alfredo Morais. Cartaz (pormenor 2). *Casa Africana*, ca. 1905

5.1.4 O "*apartheid gráfico*" na representação do Negro

A abordagem caricatural e desfigurante ao Negro evidencia-se particularmente no contraste intenso que estabelece com as restantes figuras (brancas), as quais Morais representou de modo naturalista, corrente presente na sua obra artística e de ilustração

(fig. 501). Colaborador na obra ornitológica do rei D. Carlos I, Alfredo Morais integrava um Naturalismo tradicionalista que se prolongava pelo século XX, atrasando as correntes modernistas que vingavam já noutros países da Europa e que, em Portugal, se mostrariam apenas em 1912, com a Primeira Exposição dos Humoristas Portugueses (França, 1991).

Tal como sucedeu com outros naturalistas da sua geração – como Alberto Souza (1880-1961) (fig. 502), com quem inclusivamente partilhava um universo ruralista – as ilustrações de Morais, a aguarela ou a aparo (tinta da china), vão beber a essa prática artística de mimetização do real, que se reflecte na proporcionalidade da figura humana e no tom descritivo de toda a imagem, pese embora os fundos muitas vezes abreviados, reinterpretando ou omitindo a classicista moldura ortogonal (Melot, 1984).



Fig. 501 - Alfredo de Morais. s.t. s.d.

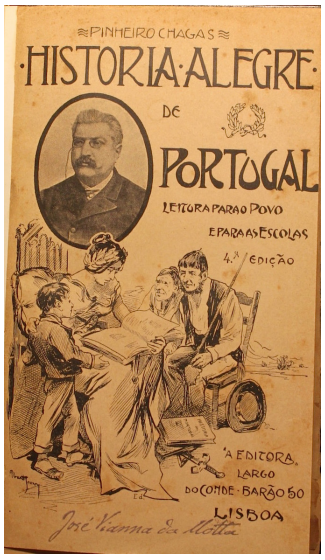


Fig. 502 - Alberto Souza. Capa. *História Alegre de Portugal*, S.D.

No entanto, muitas ilustrações de Morais para a infância sugerem a incorporação de outras correntes estéticas, nomeadamente de reacção aos academistas de Oitocentos. Com efeito, se os elementos que compõem as suas ilustrações permanecem com as proporções "reais", o registo (particularmente nas ilustrações a tinta da China) mostra-se conciso e económico na descrição do espaço e volumes, não recorrendo já à tradicional gradação no claro-escuro. Uma linha de contorno grossa guia o leitor/observador, ajudando-o a distinguir os diferentes objectos. Este tipo de desenho está de acordo com alguns cartazes *Art Nouveau* que circulavam por Paris, e cujas variantes circulavam noutros países europeus. No que concerne à marcada linha de contorno: trata-se de uma estratégia de legibilidade, particularmente útil na ausência da policromia, mas também de uma opção estética evocativa de obras do movimento *Arts*

and Crafts, que na ilustração teria o prolífico Walter Crane (1845-1915) como referência (Houfe, 1998)[25].



Fig. 503 - Walter Crane. *The Frog Prince*, 1900



Fig. 504 - Walter Crane. *The Beauty and the Beast*, 1900



Fig. 505 - Charles Robinson. *The big book of fairy tales*, 1911

É no modo como Crane representa o rosto da mulher que a ligação a Alfredo de Morais se torna especialmente relevante, no âmbito da nossa problemática. O perfil do rosto feminino, visível na ilustração em *The Frog Prince* (fig. 503) mostra, inequivocamente, a adopção do cânon de beleza greco-romano. Na ilustração do mesmo autor, em *The Beauty and the Beast*, o rosto é quase idêntico (fig. 504). O rosto magro, a boca pequena e o nariz fino, em combinação com uns olhos grandes e intensos evoca também o rosto da mulher na arte Pré-Rafaelita, movimento ao qual Crane dedicou grande atenção (Houfe, 1998), à semelhança de outros ilustradores britânicos da época, como Charles Robinson (1870-1937). Com efeito, a Cinderela na ilustração de Robinson (fig. 505) integra o mesmo ideal de beleza. Ainda, evidencia a influência da *Art Nouveau* no seu trabalho, movimento que inclusivamente produziu outros artistas veiculadores deste mesmo género de rosto feminino, como é exemplo Alphonse Mucha (1860-1939).

As semelhanças destas mulheres com a princesa Sirma, vítima de um rapto em *O pirata do Navio Dourado*, são consideráveis (figs. 506 e 507). Com efeito, Morais representou esta figura num naturalismo romântico, sugerindo o mesmo ideal de beleza da antiguidade clássica, tão apreciado no domínio artístico, mas também, recorde-se, numa comunidade científica empenhada em afirmar a superioridade caucasiana.

[25] Esta linha de contorno espessa e medieva, evocativa do movimento *Arts and Crafts* é particularmente evidente numa outra ilustradora do nosso *corpus*, cujo trabalho para a infância (de excepcional qualidade), teve grande expressão nas décadas de 20 e 30: Raquel Roque Gameiro (1889-1970).



Fig. 506 - Alfredo de Morais. "Erguei-vos — respondeu urbanamente o gigantesco negro" (detalhe). *O Pirata do Navio Dourado,* D.L.1934 [1922], pp. 8 e 9



Fig. 507 - Alfredo de Morais. "... mandou lançar ferros aos pés e às mãos da princesa." (detalhe). *O Pirata do Navio Dourado,*D.L.1934 [1922], p. 5

Tão forte quanto os traços grosseiros e animalizados dos alferes negros, é a sua justaposição aos traços finos e delicados da princesa Sirma (figs. 506 e 507). Juntos, são a Bela e o Monstro. No diagrama de Camper (e de outras obras subsequentes), a alva Sirma ocupa o lugar de Apolo; o negro grumete, o do orangotango.

Esta enorme assimetria deve-se também à utilização de duas linguagens gráficas distintas: uma para o Negro e outra para o Branco. De facto, os alferes negros estão representados no estilo caricatural sintético (a abordar no sub-capítulo seguinte) cujo pendor comicizante em tudo se opõe ao naturalismo romântico empregue na figura da princesa Sirma.

Este «*apartheid* gráfico» – expressão que cunhámos para caracterizar um certo modo de representar – surge muito marcado numa ilustração de um outro livro, *A Nau Catrineta* (1931). A imagem em questão refere-se à passagem em que um menino negro, de nome Carapinha, que conversa com os protagonistas caucasianos Titó e Tatá, num cenário inóspito, em pleno "sertão africano" (fig. 508).



Fig. 508 - Alfredo de Morais. "Leões?! Si siô.". *A Nau Catrineta,* 1931, p. 51

Apesar de se apresentarem em diálogo, o fosso no modo de caracterizar e representar as crianças brancas e a criança negra é profundo. Do lado esquerdo estão as crianças brancas, representadas na linguagem naturalista algo romantizada que Morais emprega, geralmente, na ilustração para a infância. Como habitual nas suas ilustrações a tinta-da-China, (a aparo), sobressai o valor expressivo do traço límpido e caligráfico, para além de uma certa depuração ou contenção na descrição dos volumes e texturas. Do outro lado está a criança negra, fixada num traço tosco e parcialmente oculto por uma mancha imperfeita, quase compacta, que resume o registo da figura. Este é um registo caricatural, grotesco, mordaz, e, novamente, sintético. Este estilo sumarizante é particularmente notado no desenho do rosto, no qual traços como a arcada supraciliar, o nariz e a boca são hiperbolizados, resultando numa profunda desumanização. Em oposição, as crianças brancas ostentam olhos expressivos, nariz fino e uma boca pequena, feições inscritas na norma estética greco-romana.

Dois aspectos complementam este *apartheid* gráfico*:* o primeiro refere-se à disparidade nas proporções nos dois grupos. As proporções de Carapinha não correspondem, de modo algum, às de uma criança – parece um adulto que não conseguiu crescer. Há como que uma negação da possibilidade de ser criança, o que se torna evidente numa comparação com as figuras das crianças caucasianas. O segundo aspecto reside na indumentária. Titó apresenta um fato de marinheiro e Tatá um vestido. O seu traje de passeio é rematado pelas meias e sapatos de fivela. Já Carapinha, apesar de falar português e de frequentar a escola (adequando-se à categoria jurídica da época de «assimilado»), é caracterizado por Morais como irremediavelmente «selvagem», isto é, descalço, em tronco nu, vestindo apenas um tecido em volta da cintura e adornos em todo o corpo.

De um modo menos intenso, e centrando-se mais no rosto, o *apartheid* gráfico atravessa muitas das ilustrações para a infância deste autor (a discriminação do Negro em Morais é precisamente o ponto de partida deste texto), das quais se mencionam ainda algumas.

Uma delas é a já analisada ilustração que descreve a captura de Gungunhana por Mouzinho de Albuquerque e seu exército, em *A Nau Catrineta* (1931) (fig. 486). Acompanhando o texto, Morais estabeleceu graficamente um evidente contraste entre Gungunhana e os portugueses. No que concerne ao desenho do rosto, Morais dedicou a Gungunhana, como já mencionado, um tratamento caricatural, com feições desumanizadas. Estas opõem-se claramente às do rosto caucasiano idealizado de Mouzinho de Albuquerque, à direita, na imagem, e do seu exército, desenhadas com o registo naturalista romantizado do autor.

Para além desta questão, observou-se a diferença na abordagem gráfica à volumetria: se a pele e roupagem de Gungunhana se mostram preenchidos através de uma densa trama, Mouzinho de Albuquerque e os soldados estão definidos apenas através da linha, o que, se por um lado, lhes retira destaque, por outro, atribui-lhes uma alvura inexistente no "maculado" Gungunhana.

Identificámos o mesmo fenómeno na ilustração que apresenta o sultão de Gnauá, de perfil, recebendo um candeeiro de um comerciante, no conto *O candil do sultão de Gnauá,* em *Caladinhos! Ora escutem!* (1932) (fig. 490). Também aqui a abordagem caricatural ao rosto do negro sultão (que inclusivamente evoca desenhos em periódicos satíricos de oitocentos), opõe-se ao naturalismo algo sintético do rosto do comerciante de Fez e às suas feições delicadas. Mais uma vez, as diferenças na indumentária, e muito particularmente, a justaposição do Negro despido ao Branco vestido, reforçam a percepção deste *apartheid*.

Um outro exemplo de separação racial através do grafismo consiste na já analisada ilustração do conto «de fadas» *As três cidras do amor*, em *Histórias engraçadas para os nossos filhos* (1937) [1922] (fig. 478). Também aqui, o mencionado tratamento caricatural do rosto da criada negra contrasta com o registo algo naturalista empregue no desenho do rosto do príncipe. Como habitual, a cisão entre branco e negro é completada pela indumentária, igualmente dissonante. De facto, as vestes e o penteado do príncipe em tudo se opõem aos da criada, cujo penteado, pés descalços, vestes reduzidas e abundantes adornos, a apresentam como inequivocamente «primitiva».

Acrescenta-se ainda que o fenómeno não é exclusivo de Alfredo de Morais. Encontrámos esta justaposição da representação naturalista do Branco com a representação caricatural do Negro numa outra ilustradora do nosso *corpus*, Raquel Roque Gameiro, como já mencionado no capítulo anterior. As imagens em questão integram o livro *Joanito Africanista* (1932), no qual Joanito, uma criança negra, embarca clandestinamente num navio em busca da «África Portuguesa». Uma das imagens descreve o desespero da mãe de Joanito, que, sem saber do seu filho, pede ajuda a um polícia (fig. 509). Enquanto que o polícia foi representado na linguagem naturalista da autora, mostrando inclusivamente feições delicadas, o rosto da mãe de Joanito é uma síntese grotesca, de acordo com a fórmula dominante na época, inclusivamente na literatura para a infância em Portugal.



Fig. 509 - Raquel Roque Gameiro. "Interroga amigos e indiferentes, polícias". *Joanito Africanista*, 1932, p. 16

Não averiguámos a extensão deste fenómeno a nível internacional. Fica apenas como nota uma imagem da imprensa vitoriana, e portanto, exterior ao campo da literatura para a infância e juventude (fig. 510). A ilustração é de Randolph Caldecott (1846-1886) – ilustrador para a infância e aguarelista, tal como Alfredo de Morais – e foi publicada no periódico *Graphic*, no Natal de 1880.



Fig. 510 - Randolph Caldecott. *Graphic,* 1880

Ao contrário da feminina e caucasiana alegoria da Paz – desenhada num naturalismo idealizado –, o *Outro*, e particularmente, o Negro mostra-se infantilizado e excluído desse estilo de representação, remetido que foi para o plano do risível e do grotesco.

Em suma: Alfredo Morais testemunhou, na sua juventude, a valorização de teorias racistas, a par com um grande interesse da nação pela causa colonial. Com efeito, na viragem do século, o discurso artístico, o científico e o popular convergiam para uma inferiorização do Negro, condição para a consolidação de um império colonial em África. Circulavam reedições de célebres tratados como o de Lavater e o de Camper (no qual o rosto e cabeça do Negro apresenta traços análogos à representação dominante em Morais) e outras obras edificantes de um preconceito acerca do Negro, aproximando-o inclusivamente do símio. O discurso popular era igualmente pejorativo. Dele fazem parte as caricaturas do Negro nos abundantes jornais satíricos de então.

Constatou-se que não foi a partir da observação desses desenhos satíricos da viragem do século que Morais começou a deformar a cabeça e rosto do Negro, mas sim a partir da prática da caricatura, num periódico ilustrado, já em 1914. Antes disso, as suas representações eram isentas de desfiguração, acusando, inclusivamente, uma certa timidez ou hesitação.

Assim, vimos que o desenho caricatural do Negro migrou gradualmente do contexto humorístico dos periódicos (onde era prática generalizada, especialmente nos materiais destinados à infância), para o dos livros de literatura infantil, incluindo a desprovida de comicidade (ao contrário do que faz noutros contextos menos lúdicos, como os manuais escolares). Portanto, aquilo que começou como uma distorção do rosto num contexto satírico, acabou por ser incorporado por Morais no seu esquema mental (Gombrich, 1986) de «Negro» (ou de «modo de ilustrar o Negro»), e adaptado a diferentes figuras e personagens, no contexto da literatura para a infância.

Não nos é possível concluir acerca da matéria que informou a gramática desse esquema caricatural. Resta-nos apenas o levantamento de possibilidades, como a observação e o contacto, por parte de Morais, de um modelo que tivesse algumas dessas características (embora menos pronunciadas), para além de outras fontes, como as caricaturas da viragem do século (nas quais se encontram traços, como a inclinação da testa) ou os desenhos que circularam nas mencionadas obras científicas. Uma outra possibilidade, limitada à arcada supraciliar proeminente fazendo sombra sobre o olhar, foi aberta pela ilustração do escravo brasileiro em *O Marechal Saldanha*, e consiste na atribuição, por Morais, de características do nativo americano ao africano negro (por ele reduzidos à categoria vaga de «selvagem»).

Influenciado por um discurso inferiorizante do Negro, que o apresentava como «primitivo» – presente, primeiramente nas imagens da viragem do século, e depois, do início do Estado Novo – Morais insistiu sistematicamente na indumentária do «selvagem» (inclusivamente quando isso significava contrariar o texto), levando-nos a crer que, para este autor, o Negro era de facto um ser «primitivo», logo caricaturável e, inclusivamente, segregável graficamente.

O observado fenómeno de *apartheid* gráfico reforça a ideia da caricatura do Negro por Morais enquanto penalização gráfica de uma inferioridade moral e intelectual. De facto, está presente em muitas das suas ilustrações uma clivagem entre a representação do Negro e a do Branco, que, ao contrário daquele, se apresenta numa linguagem naturalista idealizada, e portanto, isenta de desfiguração.

Pontualmente, encontrámos nas ilustrações de Morais traços de uma caricatura sintética e evocativa de uma iconografia popular americana. Rara neste autor, ela está muito presente na representação do Negro no nosso *corpus,* justificando análise detalhada no capítulo seguinte.

5.2 - Graxa e tinta-da-china: a caricatura de estilo *minstrel*

O nosso universo de ilustrações para a infância compreende um número considerável de obras nas quais o Negro é representado, graficamente, de modo sintético e como uma figura risível, independentemente do contexto da acção.
O rosto mostra a extrema hiperbolização de traços considerados como os mais característicos desse *Outro* ou da sua representação: boca grande, lábios muito grossos e olhos muito abertos, contrastando com o tom escuro da pele. São elementos frequentes o sorriso/ riso, o olhar vítreo, registando-se pontualmente, a escolha de indumentárias exuberantes ou «pretensamente» elegantes, marcada por padrões ou cores vibrantes e por certos acessórios, como o chapéu ou cartola, o *papillon* e a flor na lapela (figs. 511 a 546).



Fig. 511 – Eduardo Malta. O papão fugindo com as criancinhas, *Pá-tá-pá*, 1926, p. 28



Fig. 512 – Emmerico Nunes. "Um Mefistófeles bisnagara-o no pescoço...". *El- Rei Bebé,* 1928, p. 9



Fig. 513– Ilberino Santos. "...uma verdadeira máquina de devorar bananas!..." (detalhe). *O pretinho de Angola*, 1930, p. 30



Fig. 514– Ilberino dos Santos. Homem carregando as malas de Nini. *O pretinho de Angola,* 1930, p. 76



Fig. 515 – Guida Ottolini. “Ouviste, Sadi?” (detalhe). *Contos da Belilinha,* 193-, p. 61



Fig. 516 – Raquel Roque Gameiro. “Pede ao régulo...” (detalhe). *No reino do sol*, 1933, p. 69



Fig. 517– Arcindo Madeira. O preto Manitu*. Férias Grandes*, 1937, p. 51

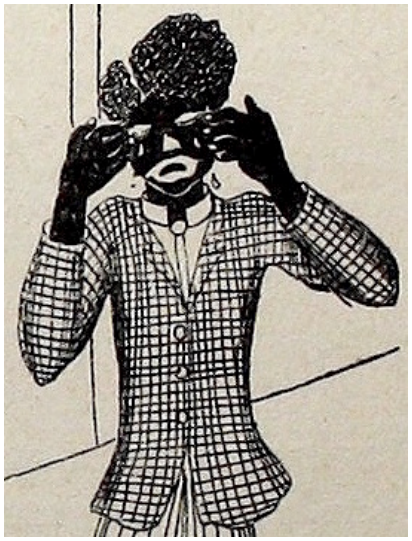


Fig. 518 - Sarah Affonso. “...Ih! Ih! Ih!” (detalhe). *O tesouro da casa amarela*, 1932, p. 13



Fig. 519 - Sarah Affonso. Capa. *Aventuras de Mariazinha, Vicente e Companhia*, 1935.

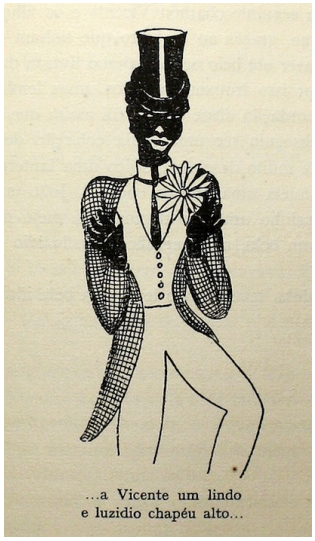


Fig. 520 - Sarah Affonso. “... a Vicente um lindo e luzidio chapéu alto...”(detalhe). *Aventuras de Mariazinha, Vicente e Companhia*, 1935, p. 55



Fig. 521 - Tom. Zipriti. *História de Dona Redonda e da sua gente*, 1942, p. 8

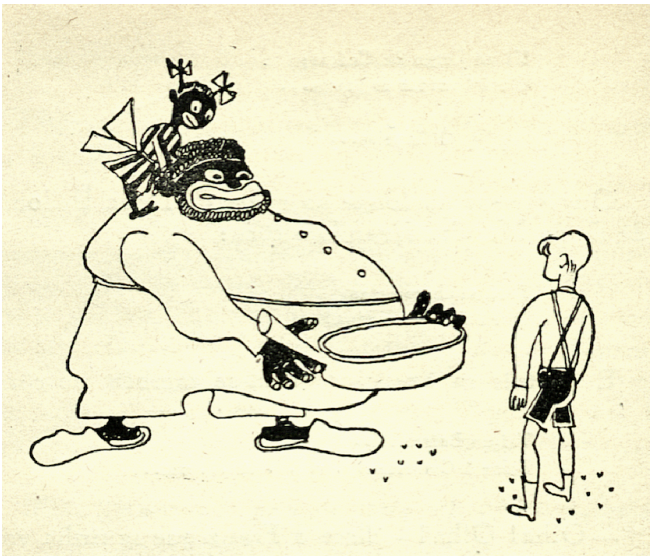


Fig. 522 - Tom. O cozinheiro Bonda. *História de D. Redonda e de sua gente*, 1942, p. 40



Fig. 523 – Pamela Boden. " De repente, passou uma lebre… " (detalhe). *Aventuras de Dona Redonda e da sua gente*, 1943, p.139



Fig. 524 – Pamela Boden. Capa. *História de Alarico sem Fel,* 1944



Fig. 525 – s.a. "... e enquanto o canito ladrava, manipanso berrava e o elefante dormia..." (detalhe). *Paraíso infantil*, 1941, p. 26



Fig. 526 - Júlio de Amorim. Capa. *As bonecas das gigantas,* 1946

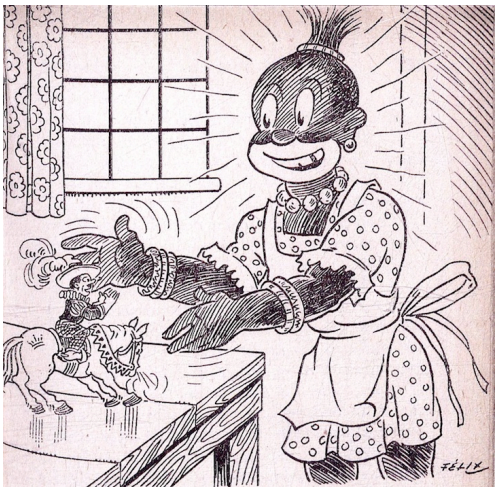


Fig. 527 - José Félix. Zuca brinca com o seu «boneco». *As bonecas das gigantas,* 1946, p. 29



Fig. 528 - Júlio de Amorim. Capa. *O Gigante das sete cabeças*, 1946



Fig. 529 – Fernando Bento. Contracapa (detalhe). *A última história da Xerazade*, 1944



Fig. 530 – Fernando Bento. "O sultão que tinha a mania de cortar cabeças". *A última história da Xerazade*, 1944, p. 5



Fig. 531– Fernando Bento. O escravo. *Dona Maria de trazer por casa,* 1947, p. 18



Fig. 532 – Fernando Bento. Capa (detalhe). *Tony: Episódios infantis*, 1949

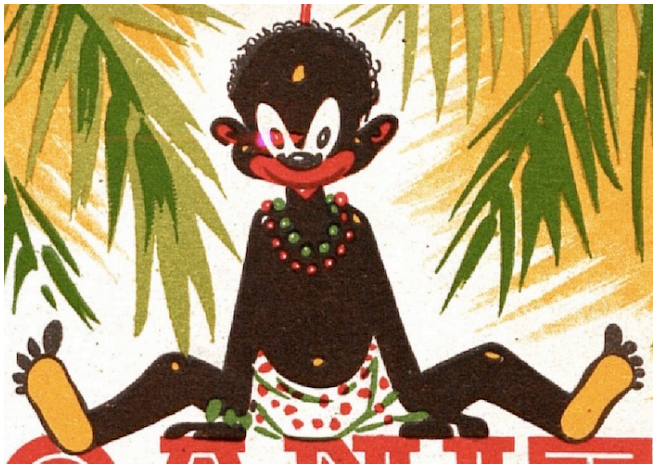


Fig. 533– Fernando Bento. Capa (detalhe). *Joanito Africanista*, 1949.



Fig. 534 - José de Lemos. O preto Barnabé. *Histórias e bonecos,* 1947, p. 14



Fig. 535 - s.a. Kilimo vingando-se do carniceiro (detalhe). *Aventuras de Kilimo*, 1949, p. 13



Fig. 536 - Ofélia Marques. O fascínio dos «indígenas» pelo cabelo de Ana Maria (detalhe). *Mariazinha em África,* 1947, p. 91



Fig. 537 – Gabriel Ferrão. Capa (detalhe.) *D. Tomé e macacão correm mundo sem tostão*, 194-, p. 11



Fig. 538 - Gabriel Ferrão. "...foi arrastado para o alto da árvore..." (detalhe). *História de Balu, pretinho da Guiné*, 1950, p. 5



Fig. 539 – Gabriel Ferrão. "(...) gritava, aflita, a negra Tijuca" (detalhe). *História de Balu, pretinho da Guiné*, 1950, p. 3



Fig. 540 - Eugénio Silva. Tito é recompensado. (detalhe). *As moedas mágicas*, 1956, p. 31



Fig. 541 - Eugénio Silva. A aia cuidando do príncipe Dilimo (detalhe). *O Príncipe Dourado*, 1956, p. 3



Fig. 542 - Gabriel Ferrão. "Encharcando-se todo..." (detalhe). *Aventuras do capitão Tormenta,* D.L. 1955, p. 15



Fig. 543 - Gabriel Ferrão. "Pitatuca, o criado negro do Professor..." *Aventuras do capitão Tormenta,* D.L. 1955, p. 14



Fig. 544 - Gabriel Ferrão. "Um rapazito de cerca de 12 anos, negro como as noites escuras..."(detalhe). *Branquinho e Zé Carvão viajam pelo sertão*, D.L. 1955, p. 8

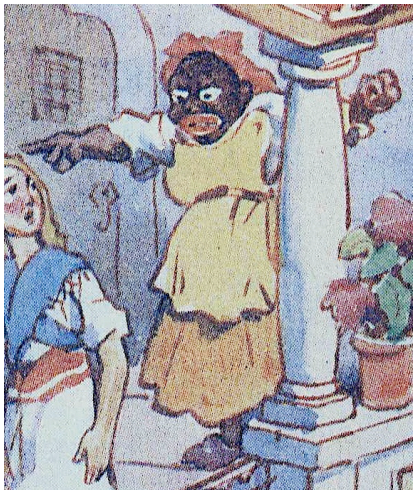


Fig. 545 - Alfredo de Morais. Capa (detalhe). *História da menina-pedra,* 195-



Fig. 546 - António Quadros. Capa. *As histórias do tio Remo*, 1959

Como se pode constatar nas ilustrações que seleccionámos para este capítulo (figs. 511 a 546), este género de caricatura não é exclusivo de um autor (como acontece em Alfredo Morais), constituindo, antes, o modelo caricatural adoptado por 20 ilustradores do *corpus*, ainda que em alguns autores, de um modo parcial (como em António Quadros ou em Ofélia Marques). Este tipo de representação sintética e escarnecedora do Negro, atravessa o nosso arco temporal, estando, inclusivamente, presente depois do 2º pós-guerra, quando se verifica na Europa e em vários pontos dos EUA, uma mudança de mentalidades sobre a questão colonial e racial, designadamente no campo da sua representação visual[1].

A transversalidade deste modelo caricatural no *corpus* obriga ao levantamento de questões, entre as quais: 1) o que informa a gramática deste modelo de representar o Negro, e quais as suas origens? 2) que argumentos justificam a recorrência deste tipo de representação na literatura portuguesa para a infância e juventude durante o período em estudo? (persistindo nos nossos dias, nomeadamente em embalagens de produtos alimentares) (figs. 547 e 548)?

[1] Nos EUA , no Norte, havia críticas acesas relativamente a representações visuais degradantes do Negro na literatura para a infância e juventude, como notou Heer (2013), enquanto no Sul persistiam as leis segregacionistas (1877-1965).



Fig. 547 – s.a. "Conguitos"



Fig. 548 – s.a. "Côco ralado

As primeiras caricaturas deste género que encontrámos numa publicação portuguesa destinada à infância datam de 1910 e pertencem ao jornal *O Gafanhoto* (1903-1910), dirigido por Manuel Gustavo Bordallo Pinheiro, com a colaboração de diversos ilustradores nacionais e estrangeiros[2]. As referidas representações surgem em dois grupos temáticos diferentes. O primeiro consiste num boneco negro de cabelo farto ou espetado, representado junto a outro(s) boneco(s)(fig. 549). Corresponde a uma figura popular entre as crianças, à qual regressaremos mais adiante.

[2] Nos jornais satíricos *A Paródia* (1900-1907) e *O Petardo* (1902-1910) encontraram-se uns poucos exemplos anteriores (datando de 1900, 1905 e 1907), que abordaremos posteriormente.



Fig. 549 – s.a. "Cautela com a vespa!". *O Gafanhoto* nº 2, 1910, p. 29



Fig. 550 – S.a. "Os ladrõezinhos pretos" (detalhe).
O Gafanhoto nº 4, 1910, p. 91

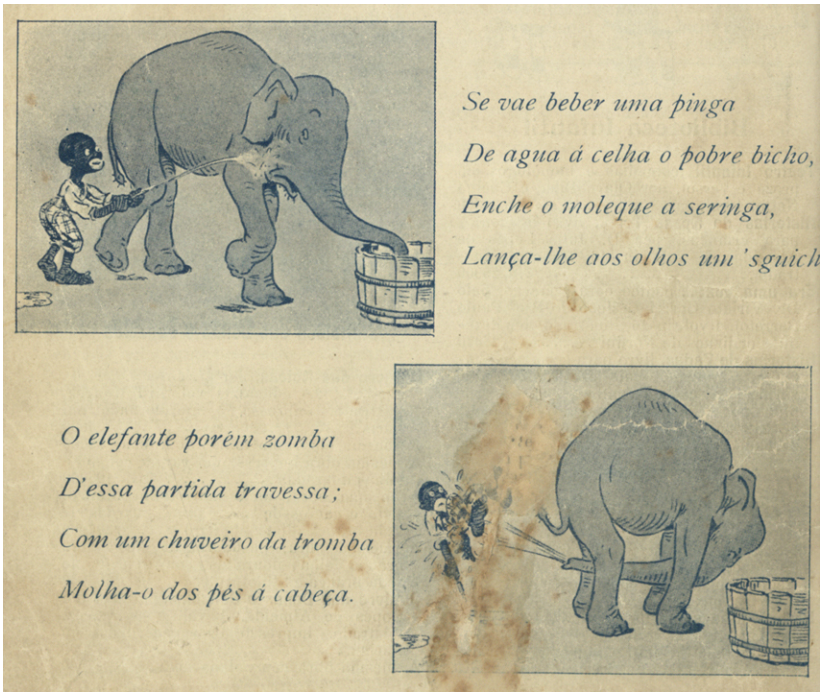


Fig. 551 – s.a. "Travessura do moleque" (detalhe). *O Gafanhoto* nº 2, 1910, p.

O segundo grupo temático surge em ilustrações, *cartoons* ou tiras de banda desenhada e consiste num adulto ou criança negro/a cuja negritude é frequentemente mote para chalaça (figs. 550, 551 e 552). Nestes casos identifica-se, pois, um humor escarninho dirigido aos negros.

5.2.1- O *Minstrel Show*

O excerto que apresentamos na figura 552 constrói precisamente uma piada em torno do receio da criada negra em desbotar com a água. Note-se a hiperbolização caricatural dos lábios. Trata-se de uma adaptação da tira de banda desenhada americana *Little Sammy Sneeze* (1904-1906) de Winsor McKay (1869-1934). Este autor americano ficou célebre por uma outra tira de banda desenhada, *Little Nemo in Slumberland* (1905-1914; 1924-1926), que continha um personagem negro caracterizado como «selvagem», com traços fisionómicos deformados num registo particularmente jocoso e desumanizante (fig. 553), em contraste com a linguagem naturalista empregue nas personagens caucasianas.



Fig. 552 - Winsor McKay. "Os espirros do menino Sammy" (detalhe). *O Gafanhoto* nº 6, 1910, p. 132

Semelhante deformação caricatural apresentam personagens negros em *Panhandle Pete* (1905-1906) de George McManus (1884-1954) (fig. 555) ou *Sam and his laugh* (1905) de James (Jim) Swinnerton (1875-1974) (fig. 554), autores igualmente aclamados nos EUA do início do século XX.

O contexto de segregação racial então vivido no país (nos estados do Sul, em particular), e a propensão norte-americana para a caricatura, não constituem, no nosso entender, argumentos suficientes para justificar esta abordagem à figura do africano ou afro-americano. Jeet Heer (2013) acrescenta um elemento interessante ao debate e que consiste no facto de autores como McKay e Swinnerton terem participado numa outra dimensão da cultura popular americana, no contexto de feiras e *dime museums*[3]: a dos espectáculos de teatro e variedades, entre os quais o *minstrel show,* que apresentava este mesmo tipo de caricatura do Negro e que Swinnerton experimentou, como performer[4].

[3] Versão do museu dirigida ao proletariado e classes mais baixas, no qual o observador/espectador podia visualizar objectos/curiosidades, para além de assistir a diversos tipos de espectáculos.
[4] Winsor McCay, por seu lado, fazia *chalk talks* – pequenos espectáculos nos quais discorria sobre um tema, enquanto o ilustrava num quadro (Heer, 2013; Smolderen, 2014).

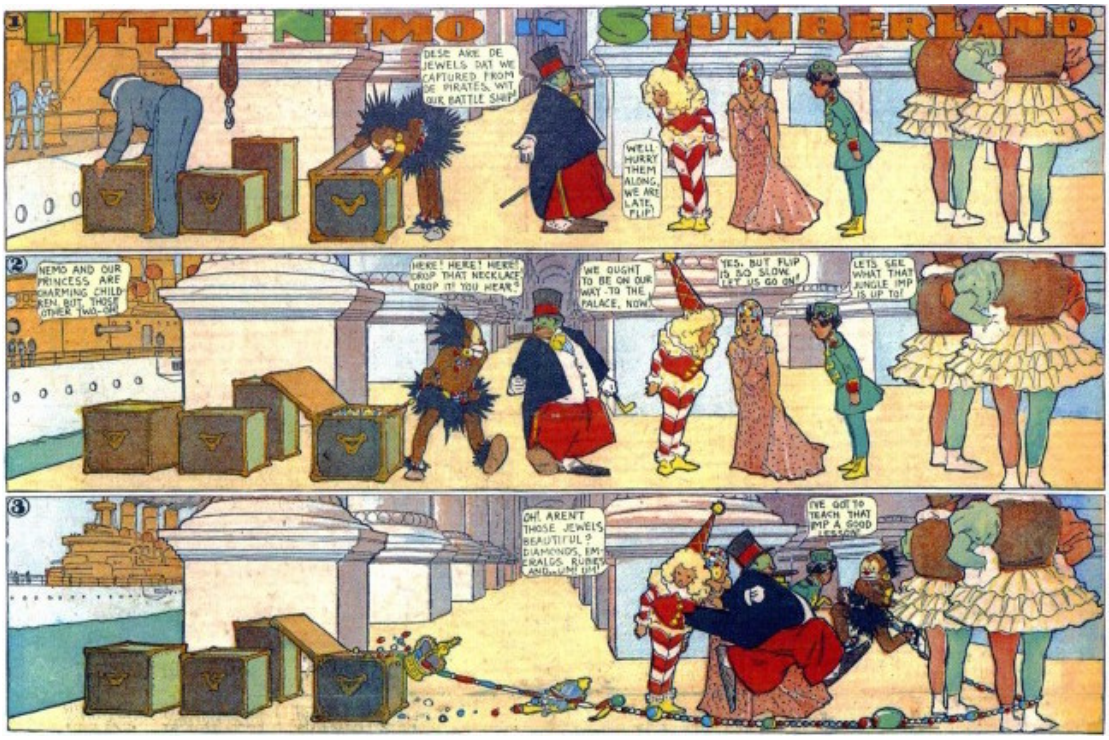


Fig. 553 – Winsor McKay. "*Little Nemo in Slumberland*" (detalhe). *New York Herald*, 1907

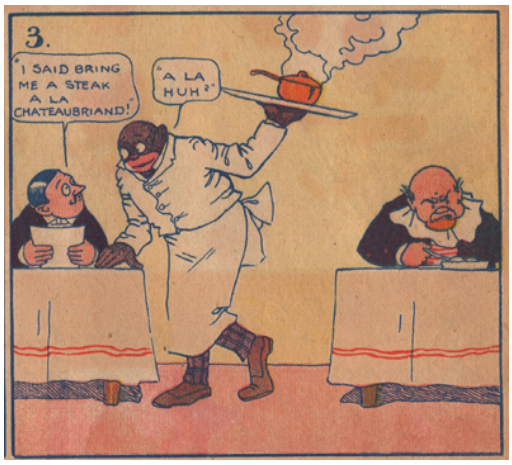


Fig. 554 – Jim Swinnerton. "Sam never heard of a steak a la Chateubriand before" (detalhe). *American Journal Examiner*, 1905



Fig. 555 – George McManus. "How Panhandle Pete became King." (detalhe). *New York World,* 1906

O termo *minstrel show* designa o espectáculo de entretenimento popular surgido em meados séc. XVIII, nos EUA, entre as classes mais baixas da sociedade: trabalhadores imigrantes, designadamente irlandeses, que trabalhavam com escravos afro-americanos e negros libertos[5]. Com grande sucesso no séc. XIX, os *minstrel shows* eram, geralmente,

[5] Os autores propõem teorias complementares no que concerne aos promórdios dos *minstrel shows*. W.T. Lhamon defende que os primeiros *minstrel shows* emergiram do contacto entre escravos negros e trabalhadores imigrantes na construção dos grandes canais, com destaque para os irlandeses que, também

executados por homens brancos – *minstrels* (constata-se uma reduzida participação feminina, comparativamente) – que usavam uma maquilhagem preta no rosto, deixando a branco uma grande área em torno dos olhos e da boca, simulando uns risíveis olhos de espanto e uma boca antropofágica, numa alusão caricatural a feições africanas (*blackface*)[6](fig. 556).



Fig. 556 – s.a. "William H. West Big Minstrel Jubilee". Cartaz, 1900

Nos anos 30 do séc. XIX os *minstrels* eram famosos pelas canções em «dialeto» e danças «negras» – alegadamente recolhidas das plantações de escravos, tratando-se, no entanto, de uma «contrafacção», citando termo de Robinson (2007). Um número de dança cantada muito popular nos *minstrel shows* desta época é o *Jump Jim Craw* (fig. 557) – criado em 1828 por P.D. Daddy Rice – cujo alcance justificou a posterior adopção do nome Jim Craw para as leis segregacionistas que afectaram os estados do Sul dos E.U.A. entre 1877 e 1965, sensivelmente.

---

eles vítimas de discriminação, encontravam nas imitações dos afro-americanos uma "válvula de escape" (Lhamon, 1998). Por seu lado, Eric Lott identifica vários elementos do *minstrel show* como resultado de sucessivas apropriações. Segundo o autor, performers brancos teriam visitado eventos festivos afro-americanos nos quais estes parodiavam rituais e comportamentos de personalidades anglo-saxónicas, como determinados *mayors* (originando o *stump speech*, uma das componentes do *minstrel show*). Ironicamente, o caucasiano *minstrel* de *blackface* não estaria fazendo mais do que uma espécie de imitação de si próprio, em segunda mão (Lott, 2013).

[6] Mais tarde, *performers* afro-americanos participaram também nesta forma de entretenimento.



Fig. 557 – s.a. "Jump Jim Craw". Capa de partitura, c. 1932

Para além de lúdico-cómico, o *minstrel show* pautava-se, frequentemente, por uma dimensão dramática ou sentimental que reflectia as duras condições de trabalho e de vida.

Na década seguinte, uma estrutura mais complexa era já dominante. O *minstrel show* agregara uma componente teatral: para além de um monólogo (*stump speech*, espécie de discurso eleitoral), incluía uma paródia teatral. Em meados do século, com a apropriação do género pelos empresários teatrais que o levaram para as salas de espectáculo, cativando públicos da classe média-alta, acentuou-se a degradação da imagem do Negro, suprimindo-se a oposição entre classes sociais, anteriormente expressa.

Nas figuras/ personagens dos *minstrel shows* abundavam escravos felizes que, segundo Stuart Hall "seemed not to have a brain in their head but sang, danced and cracked jokes all day long, to entertain white folks" (Hall, 1997, p. 245) (fig. 557). Trata-se do estereótipo do Sambo (nome de personagem de um conto do início do século XIX que consistia num escravo do sul ignorante e servil[7]). Infantil, desprovido de intelecto, e muito alegre e festivo, o Sambo ajudou a projectar a imagem da escravatura como uma

[7] Edmund Botsford, E. (1808). *Sambo and Toney: A Dialogue in Three Parts.* Georgetown: Francis M. Baxter.

instituição benigna (com o posterior contributo de outros estereótipos de fiel servidão escravista como a *Mammy* e o velho *Tom*). A ilustração de Arcindo Madeira, alusiva ao riso do "Preto Manitu" (fig. 517) é evocativa desse estereótipo do *happy slave*. Acrescenta-se que este mesmo estereótipo, transposto para o *entertainer* do séc. XX informaria representações do músico de *jazz-band*. Como vimos no subcapítulo 4.9, dedicado à figura 'músico', nos anos 20, clubes lisboetas como o *Bristol Club* foram responsáveis pela popularização deste tipo de conjunto musical, que figura numa ilustração do *corpus*, de Emmerico Nunes (fig. 512).

Uma outra figura recorrente nos *minstrel shows*, especialmente a partir da década de 40 do séc. XIX é o *dandy,* por sua vez associado a um outro estereótipo americano, o *coon* (fig. 560) – que partilha com o *sambo* a preguiça e défice cognitivo, distinguindo-se deste pela insatisfação face ao seu estatuto[8]. Assim, o *dandy* apresenta-se nos *minstrel shows* como uma espécie de palhaço folião e vaidoso que pretende ascender socialmente imitando o Branco afortunado na sua indumentária e discurso (fig. 558). A disseminação da imagem do Negro «*dandyesco*» – presente também em caricaturas da imprensa satírica, portuguesa, como uma publicada em *O Petardo*, que julgamos ser importada (fig. 559) – acompanha a crescente tensão racial vivida nos EUA a partir da terceira década do séc. XIX, em grande parte decorrente da intensificação dos movimentos abolicionistas, da libertação de escravos no norte, e da posterior abolição da escravatura, em 1863. Essa mimetização das vestes e da fala (adulteradas para demonstrar a inadequação do afro-americano aos papéis e estilo de vida anglo-saxónico) é, pois, exemplificativa da ansiedade vivida por muitos norte-americanos caucasianos perante a ameaça da emancipação dos numerosos afro-americanos residentes no país.

As semelhanças entre o *dandy* do *minstrel show* e a figura do guineense Vicente (figs. 518, 519 e 520) do nosso *corpus*, que usava cartola e uma flor na lapela, recusando, no entanto, os sapatos – evidencia o alcance internacional deste estereótipo racial americano (assim como as fragilidades inerentes a qualquer sistema baseado na exploração massiva do Outro, seja ele esclavagista ou colonialista).

---

[8] *Coon*, termo ofensivo nos EUA que deriva de *racoon* (guaxinim) é um dos estereótipos do escravo negro americano que persistiu no século XX, designadamente através do cinema. Donald Bogle descreve- o do seguinte modo: "the eye - popping piccanninnies, the slapstick entertainers, the spinners of tall tales, the "no-account "niggers", those unreliable, crazy, lazy, subhuman creatures, good for nothing more than eating watermelons, stealing chickens, shooting crap, or butchering the English language" (Bogle, 1973, citado em Hall, 1997, p .251).

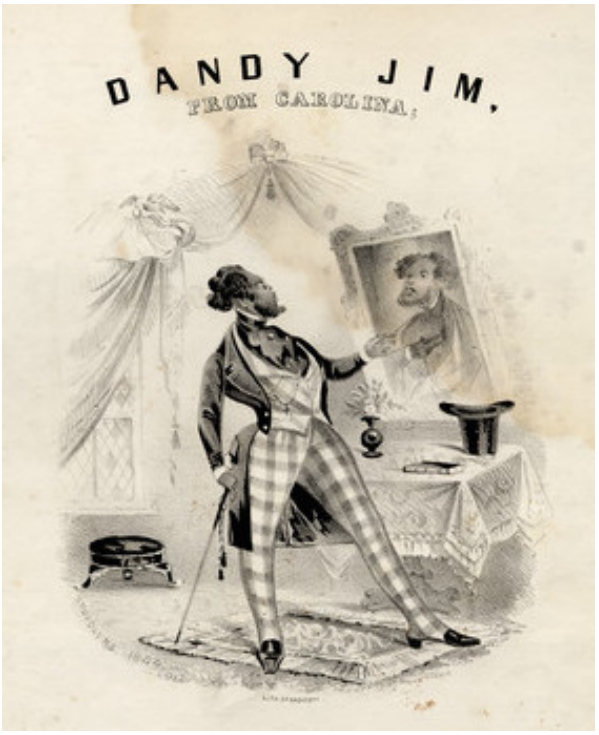


Fig. 558 – s.a. "Dandy Jim from Carolina".
Capa de partitura (detalhe), 1843



Fig. 559 – s.a. "Pretinhos endinheirados".
O Petardo nº93, 1906, p.4

No último quartel do século XIX, a representação inferiorizante do Negro até então protagonizada pelos *minstrel shows* deslocou-se para outros contextos (Robinson, 2007). As apreciadas exposições internacionais (com os seus *zoos* humanos) e os museus, apoiavam-se no emergente racismo «científico» e respectivos eventos e publicações de teor «médico» e «antropológico» para expôr a ideia de uma inferioridade da raça negra face à caucasiana – esta protagonista do progresso e da modernidade.

Neste quadro, o *minstrel show* foi remetido para contextos de entretenimento mais vulgares, como as feiras populares ou os *dime museums*. Os *minstrel shows* eram agora executados por grupos amadores, muitos dos quais de qualidade reconhecida, como o *Olympic Club Minstrel*, que o cartoonista e ilustrador Jim Swinnerton integrou na juventude (Heer, 2013). Nessa altura, a cultura *minstrel* era igualmente popular através das *coon songs,* cujas partituras eram vendidas em massa (Robinson, 2007) (fig. 560). Apesar de muitas serem da autoria de compositores negros, as *coon songs* veiculavam a imagem negativa do afro-americano que, para além de ignorante, era desonesto, preguiçoso, folião e por vezes lascivo (Robinson, 2007). Uma das raras ilustrações do início do século em Portugal que apresentam o Negro em *estilo minstrel* – utilizando uma expressão de Jeet Heer (2013) – é, possivelmente, importada dos EUA e é evocativa do *coon,* apresentando "o preto janota" que "se tem dinheiro nada lhe falta" mas "falta juízo para o *guardá*" (fig. 561).

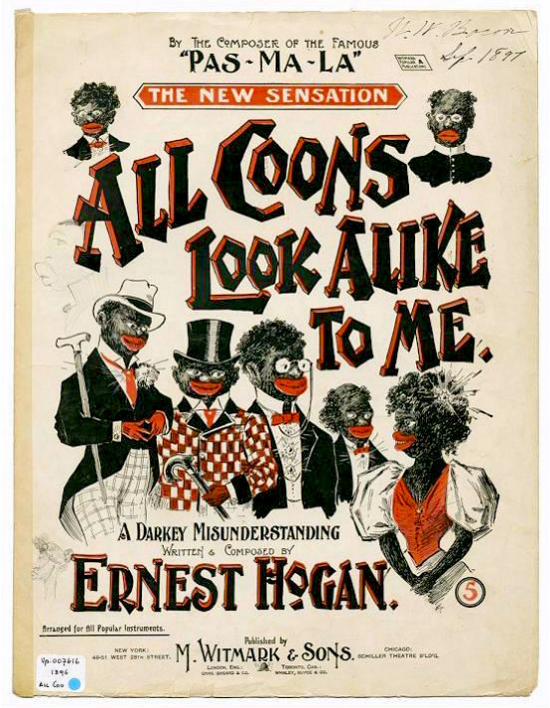


Fig. 560 – s.a. "All coons look alike to me".
Capa de partitura (detalhe), 1895



Fig. 561 – s.a. "Um bello duo".
O Petardo nº82, 1905, p.3

Segundo Cedric Robinson o *minstrel show* sobreviveu migrando para outros formatos da cultura popular, tais como o da ilustração e o *cartoon* editorial, (como já vimos), o postal, o brinquedo e, já no século XX, os musicais da *Broadway* e o cinema. Na primeira longa-metragem sonora americana – no final do musical *The Jazz Singer* (1927) – Al Jolson (1886-1950) actua com maquilhagem *blackface* (fig. 562)[9]. O filme teve grande sucesso de bilheteria, e esteve em exibição em múltiplos países.



Fig. 562 – Al Jolson com maquilhagem *blackface* e Mae Clarke. Fotograma do filme. *The Jazz Singer*, 1927

[9] Curiosamente, os espectáculos do alter ego de Jolson, "Gus" (com a maquilhagem *blackface*) introduziram os *Blues* e o *Jazz* nos espectáculos da *Broadway* (i.e. a audiências brancas). Apesar de veicular dois dos estereótipos do negro mais persistentes (o sempre alegre e o músico), Jolson militou contra a discriminação racial, desde os anos 10 do século XX.

Em adição, filmes de animação como *Cannibal Capers* (1930) dos estúdios Walt Disney (fig. 563) ou *All this and Rabbit Stew* (1941) dos estúdios Warner Brothers, estão empregues no estilo *minstrel* e nos respectivos estereótipos. Esta imagética infanto-juvenil americana, juntamente com a de autores belgas, como Hergé[10] (fig. 564) – influenciado por George McManus, que, como vimos, conviveu de perto com *performers* brancos em *blackface* (Heer, 2013) – marcou vários ilustradores portugueses do *corpus* com obra já do pós-guerra, como Gabriel Ferrão (figs. 537 a 539 e 542 a 544); Fernando Bento (figs. 529 a 533); José Félix (fig. 527); Júlio Amorim (figs. 526 e 528) e Eugénio Silva (figs. 540 e 541).



Fig. 563 – Walt Disney. *Cannibal Capers.* Fotograma, 1930

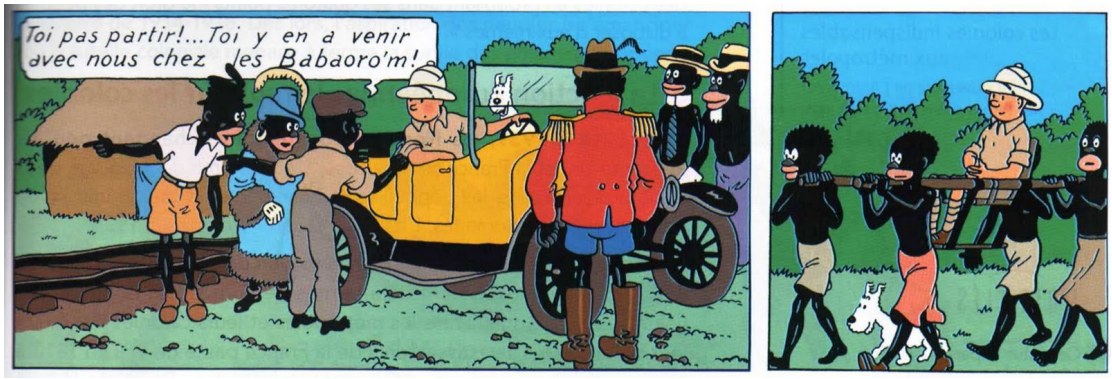


Fig. 564 – Hergé. *Tintim au Congo,* 1930, p. 21

[10] Como mencionado num capítulo anterior, desde 1936, o periódico *O Papagaio*(1935-1951) editava histórias do herói Tintim, de Hergé. *Tintim no Congo* foi publicado em Portugal sob o título *Tintim em Angola*.

O espectáculo *minstrel show* não se circunscreveu ao território dos EUA. A título de exemplo, em 1866, 26 músicos afro-americanos, escravos libertos – *Georgia Minstrel Troupe* – abriam a sua digressão em Liverpool, Reino Unido (Green, 2007), contribuindo para a disseminação do género na Europa.

A maquilhagem *blackface* em espectáculos de cariz popular existiu também em Portugal. Em 1898, o dramaturgo e empresário teatral António Sousa Bastos registava o seguinte: "(…) em 1875 o actor Nunes, vindo dos Açores, exibia-se em espectáculos populares na Feira de Belém, em Lisboa, cantando o tango *O Africano* todo pintado de preto, e com uma malha justa indispensável à caracterização de um selvagem africano nu." (Bastos, 1898, p. 361). A bizarria e exotismo da figura pretendiam provocar um efeito cómico.

Já no século XX, num artigo no jornal *A Batalha,* Cristiano Lima (1897-1971) assinala a sua indignação face a um divertimento popular, em Lisboa. O texto, com o título "Na feira Mayer – Uma exibição cruel e aviltante: *Um preto que resiste a todos os portugueses*" foi publicado em 1922 e dá conta de uma barraca de diversão que combinava o conceito de zoo humano com o de *minstrel show.* O divertimento apresentava como dístico – –chamariz "O preto resiste a todos os portugueses" e é descrito por Lima do seguinte modo:

"Ao fundo da barraca, enjaulado entre umas táboas e uma vedação de arame, está um pobre diabo, vestindo um farrapo vermelho, em vaga forma de casaca, com umas calças de côr berrante, e um chapéu alto apelintrado. É "o preto resiste a todos os portugueses". No fim de contas, ele nem sequer é preto... É branco, é um branco, um desgraçado qualquer, contratado para servir de preto, com o auxílio de qualquer graxa ou do clássico pó de sapato. (...)

Esse branco a simular de preto passeia na sua jaula, mostrando os dentes cariados, num sorriso destilando amarga resignação, num olhar que procura ser provocante e tem uma doçura triste, penetrantemente triste, dos cães sem beira nem dono. (...)

Junto ao balcão, um homem baixo, gordo, de fisionomia detestável, caracterizada por uns olhos crueis e uns bigodes policiais, em mangas de camisa, grita secamente, agitando os braços nús e peludos:

— Quem acertar no preto, ganha um charuto!

A freguesia tenta-se, compra umas bolas de pano, com recheio de serradura, para alvejar o suposto preto...

Então o desgraçado esboça um sorriso que depressa morre, subsistindo apenas os lábios descorados, arrepanhados de tristeza. (...). Erguem-se os braços, acertam-se pontarias, e as bolas partem despedidas com força. Então o desgraçado é atingido com dureza. As bolas amachucam-lhe, derrubam-lhe o chapéu, batem-lhe na improvisada carapinha, esbarram na testa..." (Lima, 1922, p.1)

Registam-se aqui vários pontos de ligação ao *minstrel show*, o primeiro consistindo no Negro tornado objecto de um espectáculo escarnecedor. O segundo ponto reside na utilização da maquilhagem *blackface* e respectiva hiperbolização de traços, parcialmente sugerida na referência ao sorriso que, depois de desfeito, se mantém na "boca descorada". Um outro aspecto liga este espectáculo aos *minstrel show*: a indumentária de *dandy* do "preto", a quem não falta uma casaca vermelha, "umas calças de cor berrante" e um "chapéu alto" (Lima, 1922, p.1).

Acrescenta-se que a representação deste tipo de divertimento/ espectáculo em narrativas ilustradas sugere que não seria um fenómeno isolado, nesta década de 20. A ilustração da figura 565 acompanha uma história de banda desenhada – "O achado de Ricardo"– publicada no jornal *ABCzinho,* na qual "o honesto Ricardo [homem branco] fazia de homem selvagem", para tal pintando-se de preto (p. 9).



Fig. 565 – s.a. "O achado de Ricardo" (excerto de BD).
ABCzinho nº 172, 1929, p. 9

A persistência da caracterização de género *blackface* no contexto popular português é sugerida pela fotografia na figura 566, datando já da década de 60.
Trata-se de um homem com uma máscara caricatural de negro africano (com os habituais traços hiperbolizados) que toca cavaquinho e canta para atrair público para um espectáculo itinerante de marionetas, no teatro ambulante de Manuel Rosado – *O Pavilhão Mexicano*.



Fig. 566 - s.a. Entrada do Pavilhão Mexicano de Manuel Rosado. *Os bonecos de S. Aleixo*, p. 56

5.2.2 - O *Golliwogg*

Até agora identificámos duas vias através das quais o estilo *minstrel* foi introduzido em Portugal. A primeira consiste no próprio espectáculo, ou sua variante, no contexto de lugares de recreação popular, ou ainda através do cinema. A segunda via dá-se através das ilustrações e tiras de BD de autores americanos, fortemente envolvidos nessa abordagem caricatural ao rosto do Negro.

Uma terceira manifestação da iconografia *blackface* americana neste tipo de representações do Negro prende-se com o boneco atrás mencionado, publicado no jornal *O Gafanhoto* em 1910 (fig. 549). A ilustração mostra-o de olhos esféricos e cabeleira farta, a ser empurrado por uma boneca holandesa. Numa outra ilustração também publicada n´*O Gafanhoto*, no mesmo ano, está representado um outro boneco de olhos e boca volumosos e contrastantes com o preto da «pele». A cabeleira é igualmente farta e a roupa exuberante, algo *dandyesca*. Entre os brinquedos que o acompanham contam-se dois bonecos de madeira articulada – tradicionalmente holandeses (fig. 567).



Fig. 567 – s.a. "Viagem à Terra dos Bonitos". *O Gafanhoto* nº 9, 1910, p. 195



Fig. 568 – S.a. "Visita inesperada". *O Gafanhoto* nº 1, 1910, p. 16



Fig. 569 – Florence K. Upton. Frontispício (detalhe). *The adventures of two dutch dolls and a "Golliwogg",* 1895

Estas duas figuras, tal como a de uma outra presente numa terceira ilustração do mesmo periódico (fig. 568) evocam o Golliwogg, personagem criado e ilustrado por Florence Kate Upton (1873-1922) em *The Adventures of Two Dutch Dolls and a Golliwogg* (Upton, 1895) (fig. 569). As semelhanças são notórias: o mesmo cabelo farto e espetado, os mesmos olhos redondos e de olhar vítreo, a mesma boca sobredimensionada,

complementada ainda pela presença das bonecas holandesas. A ilustradora americana de ascendência inglesa inspirou-se num boneco *minstrel* (como já referido, o brinquedo foi um dos formatos que o *minstrel show* assumiu no início do século XX nos EUA). O livro, com texto de sua mãe, Bertha Upton, foi editado em Inglaterra – onde Florence então vivia – e conheceu uma enorme sucesso, originado inúmeras sequelas, para além de traduções e adaptações em diversos países. *Golliwogg* conquistara tamanha simpatia entre os mais novos que foi apropriado por marcas de brinquedos e por editoras, algumas alterando a natureza do personagem e trazendo-o para narrativas inferiorizantes do Negro. Com o passar dos anos, a palavra Golliwogg adquiriu uma conotação negativa.

A aparência algo inanimada (para a qual contribui um olhar vítreo) de personagens do *corpus* como Zipriti, ilustrada por Tom (figs. 521 e 522), Sr. Nonó, ilustrado por Eugénio Silva (fig. 540), ou Zé Carvão, ilustrado por Gabriel Ferrão (fig. 544) sugerem uma filiação no *Golliwogg*. No caso de Zé Carvão, o sorriso reforça a semelhança com a personagem de Florence Upton.

Na pesquisa efectuada no Museu do Hospital das Bonecas, em Lisboa, e no Museu do Brinquedo, em Sintra, não nos deparámos com nenhum *Golliwogg*. Encontrámos, no entanto, alguns bonecos negros das primeiras décadas do século, os quais, juntamente com pontuais representações visuais em materiais para a infância, sugerem que seriam então apreciados pelas meninas da burguesia da época (fig. 570).



Fig. 570 – Carlos Botelho. Capa de partitura "Para a juventude cantar e pular", 1926

5.2.3 - Modernismo e estilo *minstrel*

Apesar destas influências americanas sentidas no início do século XX, só na década de 20 a caricatura sintética de estilo *minstrel* se imporia em Portugal como o modo dominante de representar o Negro. De facto, quem nesta época folheasse um jornal para a infância como o *ABCzinho* (1921-1932), o *Carlitos* (1922-1926) ou o *Papagaio* (1935-1951) (este mais tardio), deparar-se-ia com múltiplas figuras negras de olhos bem abertos e risos insuflados, graficamente impressivas pela economia no uso da cor (plana e com contrastes vibrantes) e síntese no desenho (por vezes dispensando a linha e construído através de mancha, com simplificação e distorção da figura humana, que assim se desumanizava). Casos havia em que homens, mulheres e crianças negras não se distinguiam de gorilas ou macacos, tal era a hiperbolização da boca, olhos e orelhas (figs. 573 e 574). Estas imagens ilustravam personagens de alcunhas jocosas (Escarumba, Tição, etc) e que inseridos num contexto africano ou europeu eram, quase invariavelmente, «selvagens», agressivos, antropófagos, ou então tontos, inadaptáveis à «civilização», ou ainda simplesmente diferentes, «exóticos», e por conseguinte, responsáveis por "perigosas aventuras" ou episódios anedóticos.

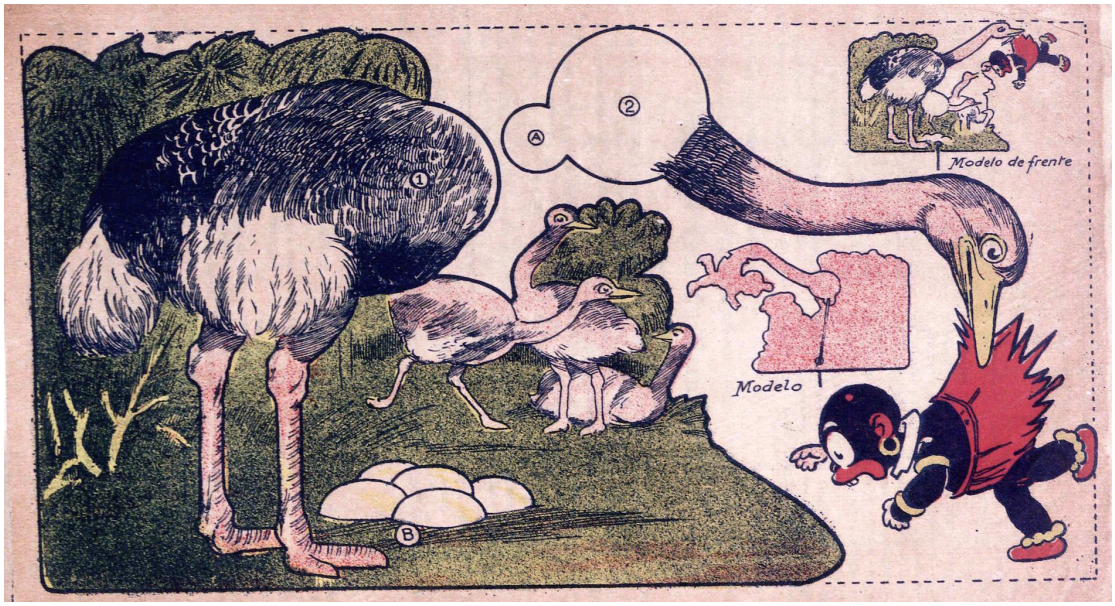


Fig. 571 – s.n. "A avestruz e o pretinho". Brinquedo de montar (extratexto). *Carlitos* nº 58, 1922



Fig. 572 – Cottinelli Telmo. "O sábio imperturbável". *ABCzinho* nº, 1921, p.14



Fig. 573 – Carlos Botelho. "O explorador postiço". ABCzinho nº 31 (2ª série), 1926, p. 1



Fig. 574 – Carlos Botelho. "O expediente de lume-no-olho". *Abczinho* nº 182, 1929, p.1



Fig. 575 – Ilberino Santos. "Uma pesca... de peso". *Abczinho* nº 202, 1929, p.1



Fig. 576 – Tom. Capa. *O Papagaio* nº14 , 1935

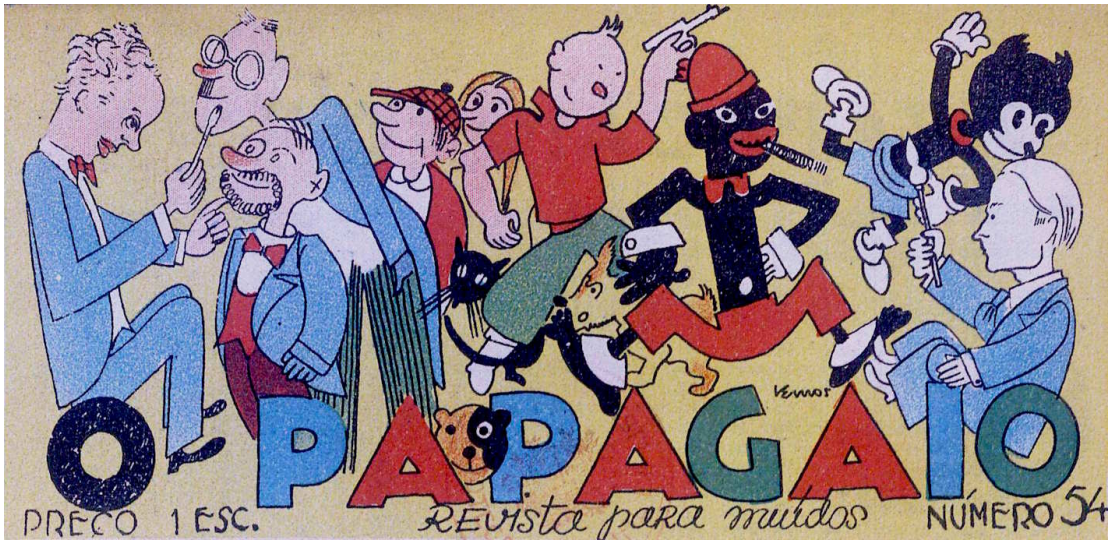


Fig. 577 – José de Lemos. Cabeçalho. *O Papagaio* nº54 , 1936, p.1

A mesma abordagem humorística verificava-se em representações do Negro na publicidade destas décadas de 20 e 30, designadamente a que promovia produtos como o sabão (fig. 579) ou a tinta (fig. 578), estes potenciadores das chalaças em torno da mudança da cor da pele às quais o público se habituara na década precedente

(fig. 580). Este humor jocoso estendia-se, por vezes, aos nomes de marcas, como refere Nuno Coelho (2016) num estudo realizado sobre representações raciais neste campo. A representação caricatural do Negro segundo a fórmula *minstrel* assegurava o tom humorístico, mesmo que ausente do texto publicitário.



Fig. 578 - "Pinte a sua casa com Muraline". Anúncio de imprensa. *Civilização* nº 55, 1933, p. 27



Fig. 579 - "Sabão branco é o preferido. Anúncio de imprensa. *Ilustração Colonial* nº 1, 1932, p. 4



Fig. 580 - Raul Caldevilla (ETP). "... só falta metade...". Cartaz. 191-

A herança americana, exposta neste capítulo, assim como a vigência de um discurso racista, inferiorizante do Negro africano, nas décadas de 20 e 30, são relevantes para um enquadramento deste registo visual grotesco.

Mas para a generalização do estilo *minstrel* nestas mesmas décadas em Portugal, foi determinante a assimilação da arte modernista – emancipada em relação a uma função mimetizante da natureza[12].

A tendência do importado *cartoon* americano para a deformação da figura, num estilo directo e acutilante, era assim reforçada pelo enraizamento dos léxicos artísticos modernos – sumarizantes e transmutadores – no quotidiano, através das ilustrações editoriais e publicitárias (figs. 581 a 584).



Fig. 581 – Bernardo Marques. Capa.
Civilização nº1, 1928

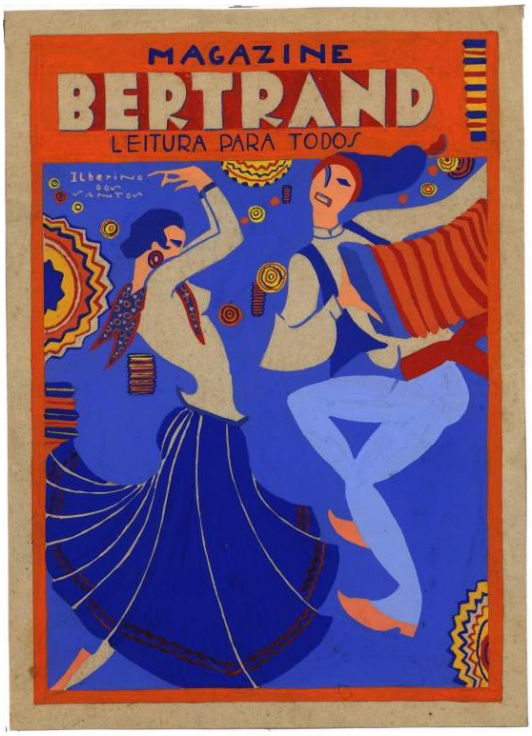


Fig. 582 – Ilberino dos Santos. Capa.
Magazine Bertrand, 193-

[12] No contexto do Estado Novo, essa emancipação mostrar-se-ia algo moderada, nos moldes de uma figuração "equilibrada", como já mencionado.



Fig. 583 – Roberto Nobre. "O chiado elegante". *ABC* nº 277, 1925, p. 12



Fig. 584 – s.a. "Salão Neuparth" (cartazete), 192-

Sarah Affonso é um exemplo de uma artista modernista que ilustrou para alguns periódicos infantis, e que nas suas representações de Vicente, em dois livros do *corpus* (figs. 518, 519 e 520), veicula um estilo *minstrel* muito particular, algo descritivo e caligráfico mas cuja descrição do rosto evidencia a ideia de máscara ou maquilhagem *blackface*. É, de resto, uma fórmula análoga à que Roberto Nobre emprega na figura do porteiro/mordomo na revista *ABC* (fig. 583).

Outros nomes do modernismo português trabalharam para periódicos infantis, designadamente para aquele que nasceu como suplemento infantil da *ABC* (*ABCzinho*), e também para o *Papagaio*. José Cottinelli Telmo (1897-1948), homem de múltiplos talentos (para além de arquitecto, foi realizador de cinema, músico e artista plástico), foi o director-fundador do *ABCzinho* até 1929, publicação para a qual ilustrou com grande arrojo, qualidade e humor (fig. 572), na esteira da série *Aventuras inacreditáveis (e com razão) do "Pirilau" que vendia balões*, publicada no magazine ilustrado *ABC*. Carlos Botelho – mencionado em capítulos anteriores – animou o *ABCzinho* com imagens humorísticas e geometrizantes. Assinou nesse jornal algumas ilustrações altamente escarnecedoras e desumanizantes do Negro (figs. 573 e 574). No *ABCzinho* colaboraram outros modernistas, como Ofélia Marques, para além de dois autores com grande presença nos *magazines* de gosto mundano, muito populares nos «loucos anos 20»: Emmerico Nunes e Stuart de Carvalhais (1887-1961), autor da célebre série de BD *Quim e Manecas* (1915-1939), cujo sucesso justificou o redesenho por outros ilustradores e a

utilização das duas personagens em publicidade. Menciona-se ainda o ilustrador de gramática moderna Ilberino dos Santos, cuja fórmula grotesca de representar o Negro no *ABCzinho* (fig. 575) vemos replicada em *O Pretinho de Angola*, do nosso *corpus* (figs. 513 e 514).

Quanto ao jornal *O Papagaio*, contou com ilustrações do plurifacetado Thomaz de Mello (Tom)[13], muitas das quais veiculadoras do estilo *minstrel* (fig. 576), tal como acontece nas suas ilustrações do *corpus* representando o cozinheiro Bonda e Zipriti (figs. 521 e 522). Existe uma outra versão desta personagem feminina – mais tosca mas igualmente «golliwoggesca» – por Pamela Boden, escultora modernista com passagem por Portugal (fig. 523). Numa outra ilustração da autora, que representa dois guardas de um palácio (fig. 524) o registo é diferente (mais sumarizante) evidenciando mais a filiação na iconografia *blackface.*

Outro colaborador assíduo de *O Papagaio* foi José de Lemos (fig. 577), ilustrador de registo modernista que neste jornal combinou por vezes o estilo *minstrel* com referências a arte africana. A sua representação do "preto Barnabé" em *Histórias e Bonecos* distingue-se formalmente dos personagens *O Papagaio*, mas é igualmente demonstrativa do contributo, para o estilo *minstrel*, da geometrização modernista no desenho e também do humor presente nessa mesma distorção (fig. 534).

A este propósito, importa lembrar que o modernismo na arte portuguesa se ensaiou e introduziu precisamente através do humor e do desenho caricatural. Em 1912, inaugurava em Lisboa I Exposição dos Humoristas Portugueses, que teve a participação de nomes como Cristiano Cruz, Almada Negreiros, Jorge Barradas, Emmerico Nunes e Stuart Carvalhais, entre outros. Os autores propunham a expressão visual de um novo humor, mundanizado[14], abrindo esperança para uma renovação da arte portuguesa, que se encontrava cristalizada sob valores naturalistas (França, 1991).

O evento foi organizado pela recém-criada Sociedade de Humoristas Portugueses, também envolvida na publicação *Sátira- Revista Humorística de caricaturas* (1911) – que tinha Stuart de Carvalhais como editor e autor de ilustrações dotadas de uma nova plasticidade (entre outros autores).

De facto, os periódicos satíricos haviam sido, desde a viragem do século, um laboratório de experimentação formal, devidamente apoiada na dimensão disruptiva do humor (fig. 585).

[13] Tom desenvolveu actividade como artista, ilustrador, designer, ceramista e decorador modernista .
[14] No entanto, este I Salão, incluía elementos relativos à caricatura política oitocentista, tais como uma homenagem ao seu maior nome: Raphael Bordallo Pinheiro.

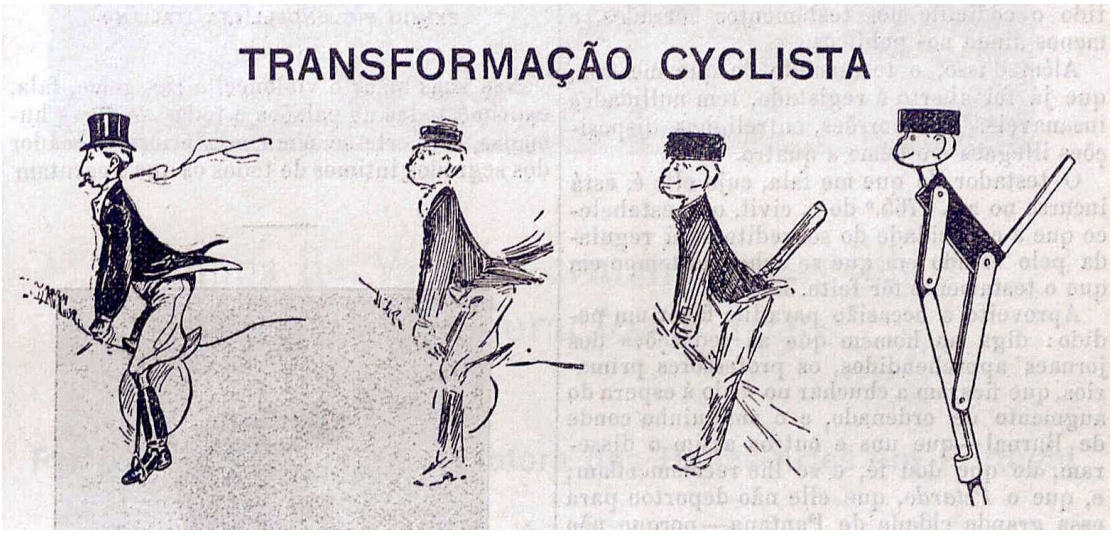


Fig. 585 – s.a. "Transformação cyclista". *O Petardo* nº92, 1906, p. 3

No entanto, a representação mais recuada de Negro em estilo *minstrel* por nós encontrada mostra também o oposto, isto é, a dimensão conservadora do humor. A representação de Otelo, no jornal satírico *A Paródia* (fig. 586) , testemunha o ensaio de uma nova figuração, presente num novo modo de representar o Negro africano em Portugal, mantendo o costume de o inferiorizar. Afinal de contas, tratava-se da inquietante personagem de Shakespeare – um mouro cujas vitórias militares justificaram a representação da Senhoria (Veneza) em Chipre, casado com um bela mulher aristocrática, branca e loira. No quadro europeu da febre colonialista, Otelo (e a respectiva possibilidade, expressa no texto, dos "extremos" se tocarem) era uma ideia perigosa e inaceitável. Coube à ilustração caricatural «neutralizá-la», colocando Otelo (e todos os homens negros) no plano do grotesco e do risível.

Seguiram-se outras propostas isoladas, ainda inconsistentes, do estilo *minstrel* em Portugal.



Fig. 586 – s.a. "Othelo e Desdemona". *A Paródia* nº28, 1900, p. 6

Concluindo: Uma das razões que fundamentam a ubiquidade deste tipo de caricatura no *corpus* é o profundo enraizamento desta representação na cultura popular ocidental, particularmente nos brinquedos e na literatura dirigidos aos mais novos, mas também em outras formas culturais, como os espectáculos.

Vimos que, à semelhança do que aconteceu com a caricatura do Negro por Alfredo Morais, a caricatura de estilo *minstrel* surgiu inicialmente num contexto satírico nos EUA, tendo sido gradualmente incorporada e generalizada, extravasando o contexto humorístico.

Nas décadas de 20 e 30 reuniram-se condições para a generalização do estilo *minstrel* na literatura portuguesa para a infância e juventude. Por um lado, a ideia da inferioridade do Negro relativamente ao Branco, assim como estereótipos como o do Negro «selvagem» eram então dominantes no discurso político, científico, literário e visual. Por outro, a consolidação dos léxicos modernistas na representação da figura humana (e respectivas distorções) combinou-se com o resultado de um processo cumulativo de grafismos e estereótipos da cultura *minstrel* americana e de países europeus por ela influenciados. Identificou-se, de facto, uma forte influência dos *dandies*, *coons* e *golliwoggs* (e acima de tudo, do grafismo esquemático neles presente) nas abordagens caricaturais ao Negro do nosso *corpus*, não apenas nas décadas de 20 e 30, como no período do pós – guerra (em virtude duma segunda vaga de influência americana, esta mais protagonizada pelo cinema de animação; e também de referências europeias da BD, como Hergé).

O facto da gramática dessa caricatura se ter consolidado através da assimilação e adaptação de modelos (os estereótipos adaptados, propostos por Gombrich) e também de por vezes a caricatura *minstrel* evidenciar afinidades com alguns léxicos modernistas, não retira as potenciais significações dos elementos dessa mesma gramática caricatural ou a necessidade de os questionar. Porquê a sistemática hiperbolização dos olhos e da boca? Retomando a frase de Rosa Cabecinhas no seu estudo sobre a naturalização da descriminação racial: "O recurso a certos traços físicos em detrimento de outros não constitui um fenómeno natural, mas decorre de processos ideológicos que devem ser historicamente situados." (Cabecinhas, 2007, p. 38).

Assim, não podemos deixar de reiterar que, contrastando com o preto da pele, os olhos brancos e esbugalhados numa expressão de espanto facilitavam a percepção de ignorância, défice cognitivo e perpétuo estádio infantil, favorável aos sistemas esclavagista e colonial. Por seu lado, a boca apresentava-se convenientemente garrida e sobredimensionada, lembrando ora os festins antropófagos ora as gargalhadas dos «escravos felizes» e dos *entertainers* solícitos.

Referências bibliográficas

Barreto, A. (2002). *Dicionário de literatura infantil*. Porto: Campo das Letras.

Bastos, A. S. (1898) *Carteira do Artista: Apontamentos para a História do Theatro Portuguez e Brazileiro acompanhados de Notícias sobre os Principais Artistas, Escriptores Dramáticos e Compositores Estrangeiros.* Lisboa: Antiga Casa Bertrand.

Bogle, D. (1973). *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks*. *An interpretive history of Blacks in American films*. Nova Iorque: Continuum.

Cabecinhas, R. (2007). *Preto e Branco: A naturalização da discriminação racial*. Porto: Campo das Letras.

Camper, P. (1791). *Différence des traits du visage. Dissertation Physique de Mr. Pierre Camper, sur les différences réelles que presentent les traits du visage chez les homes de différents pays et de différentes ages; Sur le Beau qui caractèrise les statues antiques te les pierres gravées. Suivie de la proposition d´une nouvelle method pour déssiner toutes sortes de têtes humaines avec la plus grande sureté*. Utrecht: B. Wild & J. Altheer.

Correia, M. A. (1925). *A Antropologia nas suas relações com a Arte*. Porto: Renascença Portuguesa.

Cunha, L. (1995). A imagem do Negro na B.D. do Estado Novo: algumas propostas exploratórias. *Cadernos do Noroeste*, 8 (1), 89-112.

Eco, U. (2007). *História do Feio*. Algés: Difel.

Ferreira, A. J. (1990). *O jornal infantil português ilustrado.* Lisboa: s.n.

Ferreira, A. (1931). *A Nau Catrineta ou Titó e Tatá nos reinos da História.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

França, J. Augusto (1973). *Dicionário da Pintura Portuguesa*. (Vol. 3). Lisboa: Estúdios Cor.

– (1981). *A Arte em Portugal no século XIX.* (Vol. 2). Lisboa: Livraria Bertand.

– (1991). *O Modernismo na Arte Portuguesa* (3ª ed.). Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Gombrich. E.H. (1986). *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica.* São Paulo: Martins Fontes.

Green, J. (2007). Minstrel Shows in Britain. In B. Dabydeen; J. Gilmore & C. Jones (eds.), The Oxford Companion to Black British History. Oxford & Nova Iorque: Oxford University Press.

Haeckel, E. (1868). *Natürliche Schöpfungsgeschichte.* Berlim: Reimer.

Hall, S. (ed.) (1997). *Representation: Cultural Representations and signifying practices.* Londres: Sage.

Heer, J. (2013). Posface. In S. C. Howard, R. L. Jackson (ed.) Black Comics: Politics of Race and Representation. Londres & Nova Iorque: Bloomsbury.

Henriques, I.C. (2009). *A Herança Africana em Portugal.* Lisboa: Correios de Portugal.

Houfe, S. (1998). *The Dictionary of 19th Century British Book Illustrators and Caricaturists.* Suffolk: Antique Collectors´Club.

Júnior, H. M. (1929). *No reino do prodígio.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Lhamon, W.T (1998). *Raising Cain: Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop.* Cambridge, Mass. Harvard University Press.

Lavater, J. K. (1781). *Essai sur la Physiognomonie destiné a faire connaître l´Homme & a le faire aimer.* Haia: Jaques Van Karnebeek.

Lawal, B. (2010). After an imaginary slumber: visual and verbal imagery of "awakening" Africa. *Word & Image*, 26 (4), 413- 428.

Lima, C. (1922, Junho 28). Na feira Mayer – Uma exibição cruel e aviltante: "Um preto que resiste a todos os portugueses"– Como se ganha um charuto. *A Batalha*, 1.

Lombroso, C. (1887). *L´Homme Criminel.* Paris: Félix Alcan.

Lott, E. (1993). *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class.* Nova Iorque: Oxford University Press.

Machado, F.V. (1936). *Discurso inaugural proferido na Academia de Ciências de Lisboa. Ciclo de Conferências da Alta Cultura Colonial.* Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1936.

Madureira, N.L. (2003). A Estatística do Corpo: Antropologia Física e Antropometria na alvorada do século XX. *Etnográfica* 7 (2), 283-303.

Matos, F. P. (2012). *As cores do Império: Representações raciais no Império Colonial Português.* (2ª ed). Lisboa: ICS.

M´Bokolo, E. (2007). *África Negra: História e Civilizações*. *Do século XIX aos nossos dias*. (Vol. 2). Lisboa: Edições Colibri.

Mea, G. (2009). *Dicionário de Italiano-Português.* (3ª ed.). Porto: Porto Editora.

Melot, M. (1984). *L´Illustration.: Histoire d´un art.* Genebra: Skyra.

Meneses, M. P. (2010). O 'indígena' africano e o colono 'europeu': a construção da diferença por processos legais. *E-Cadernos do CES*, (7), 68-93. Disponível em http://www.ces.uc.pt/e-cadernos/media/ecadernos7/04%20-%20Paula%20Meneses%2023_06.pdf.

Molder, M.F., Serén, M.C. (2002). *Murmúrios do Tempo*. (2ª ed.). Porto: C.P.F.

Pieterse, J. N. (1996). *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture* (3ª ed.). New Haven e Londres: Yale University Press.

Ramos, A. (2010). *Retrato: o desenho da presença*. Lisboa: Campo da Comunicação.

Robinson, C.J. (2007). *Forgeries of Memory & Meaning: Blacks and the Regimes of Race in American Theater & Film Before World War II.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Rosas, F. (1996). *O Estado Novo nos anos 30. Elementos para o estudo da natureza económica a social do salazarismo*. Lisboa: Editorial Estampa.

Sá, A., Deus A. (1999). *Dicionário dos autores de banda desenhada e cartoon em Portugal.* Costa da Caparica: Época de Ouro.

Salazar, A. O. (1935). *Discursos (1928-1934)*. (Vol. I). Coimbra: Coimbra Editora.

Smolderen, T. (2014). *The origins of comics from William Hogarth to Winsor McKay*. Jackson: University Press of Mississipi.

Tinhorão, J.R. (1997). *Os Negros em Portugal. Uma presença silenciosa.* (2ª ed.). Lisboa: Editorial Caminho.

Turner, J. (Ed.) (1996). *The Dictionary of Art*. (Vol. 5). Londres: McMillan.

Wade, L. (2011). *Irish Apes: Tactics of De-Humanization.* Disponível em: http://thesocietypages.org/socimages/2011/01/28/irish-apes-tactics-of-de-humanization/

Considerações finais

O trabalho desenvolvido de identificação e caracterização das figuras presentes no *corpus* e de reflexão acerca de dois léxicos gráficos caricaturais, apoiado na análise documental e na crítica literária, confirmou a hipótese de partida.

A análise das figuras demonstrou o predomínio de discursos inferiorizantes na representação do Negro, confirmando a potencialidade da ilustração para efabular e criar estereótipos acerca do Outro (apontada no capítulo da introdução relativamente a contextos que incluem os alheios à literatura para a infância e juventude). Observou-se a inferiorização do Negro na recorrência de figuras de servitude e na respectiva indumentária, nomeadamente o 'criado', infantilizado e, em alguns casos, comicamente inadaptado aos códigos de conduta europeus, apresentando-se como um *dandy* descalço, o 'moleque' e o 'escravo', cuja indumentária varia entre o pano em torno da cintura – – revelador de um corpo por vezes ameaçador ou «excessivo» – e o traje orientalizado (extensível a outras figuras de servitude como o 'carrasco', o 'guarda' e a 'aia'). O facto de alguns destes servos «orientais» serem omitidos no texto, participando na ilustração como figurantes em ambientes de fausto, evidencia (para além de uma tradição no campo literário e artístico) a pregnância da associação do Negro a uma situação desumanizante e de extrema subordinação ao Branco no séc. XX, apesar da abolição da escravatura no século anterior.

Em figuras colectivas de expedições africanas, como o 'expedicionário' e o 'carregador', identificámos também a desumanização do Negro, através da sua uniformização extrema. Na replicação da figura humana e na indumentária, o indivíduo dá lugar ao colectivo, surgindo como parte de um «exército bem disciplinado», ou como peça da engrenagem colonial.

O estereótipo de Negro «selvagem» – muito presente em figuras masculinas «indígenas» (como o 'homem «indígena»', 'expedicionário', o 'carregador', o 'guerreiro', o 'caçador', etc), presentes em ilustrações editadas nas décadas de 20 e de 30, também redunda na inferiorização do Negro. Segundo a óptica etnocêntrica dos europeus, imperante na época, a ausência de referências à «civilização» ocidental evidenciava a inferioridade do Negro face ao Branco, legitimando, por esta via, a «missão colonial», «civilizadora» e «evangelizante». A quase-nudez, os adornos em abundância e as armas «indígenas», no caso do 'guerreiro' e do 'caçador' – cuja utilização em exclusivo não correspondia em muitos casos , à realidade – são representações visuais de uma assimetria que convinha marcar ou que se acreditava existir.

A abordagem ao desenho do rosto e do corpo do Negro é também determinante na inferiorização constatada. Com efeito, identificou-se o predomínio de distorções caricaturais de pendor comicizante ou simplesmente grotesco. São algumas as figuras que ostentam mãos sobredimensionadas ou análogas a garras, de aspecto ameaçador – – possivelmente, sinédoque de corpo «excessivo» dos escravos (gerador de uma ansiedade que parece transposta na figura do 'gigante').

À excepção da figura 'noiva/casadoira', pode dizer-se que, em regra, a beleza é negada às mulheres. De facto, verificou-se a recorrente distorção das feições da mulher negra (sem indicação textual), especialmente evidente em casos de evidente *apartheid* gráfico, i.e. no contraste que estabelece com o rosto de figuras caucasianas (isentas de deformação).

Identificaram-se dois modos caricaturais de representar o Negro muito presentes no *corpus*. Um deles é de estilo descritivo, em obras editadas nas décadas de 20 e 30 – é exclusivo do ilustrador mais presente no *corpus*, Alfredo de Morais. Trata-se de uma fórmula através da qual Morais distorce o rosto enfatizando a arcada supraciliar, entre outros acidentes morfológicos como a deformação da cabeça, comprimindo-a segundo o eixo vertical, numa sugestão de rude «primitivismo», de acordo aliás, com o estereótipo do Negro «selvagem» presente em muitas das suas figuras e comum na época.

O outro registo caricatural dominante atravessa a obra de vários ilustradores e o intervalo temporal da investigação. Designa-se de estilo *minstrel* e consiste na caricatura sintética, de cariz comicizante, manifesta numa hiperbolização dos olhos (numa expressão vítrea ou de espanto) e da boca (esta num rasgado sorriso/riso), em contraste com a cor preta da pele do Negro. O efeito é o da desvirtuação e desumanização do Negro, pelas semelhanças estabelecidas com um objecto – boneco *Golliwogg* – ou mesmo com um macaco, ou ainda pela infantilização ou sugestão de défice cognitivo.

O modo depreciativo de representar o Negro nas ilustrações do *corpus* é preponderante, como referimos no inicio, mas não omnipresente. Uma das conclusões da investigação é, precisamente, a constatação da pluralidade nos modos de o representar, o que se entende à luz da extensão do arco temporal (1925-1960) e da multiplicidade de ilustradores envolvidos (43).

Demonstrativa da relativa abundância de caracterizações dignificantes ou positivas do Negro no *corpus* é o facto de a figura 'régulo/rei/ imperador' (figura de poder africano) ser a mais frequente e de nela predominar uma certa solenidade, assim como algum rigor – em particular na caracterização de personagens históricas. Estas figuras surgem

com atributos de poder característicos de determinadas regiões, evidenciando pesquisa por parte do ilustrador e, por conseguinte, a intenção de contornar o estereótipo de Negro «selvagem».

Relativamente ao desenho do rosto, encontraram-se, ao longo do arco temporal em estudo, inúmeras ilustrações alheias à deformação caricatural. Surgem em diferentes registos, entre os quais o modernista, como muitas das ilustrações de inspiração africana que Sarah Affonso fez para *Mariazinha em África* (1925); ou grande parte das ilustrações de Manuel Lapa para *O Feiticeiro da Cabana Azul* (1942). Surgem, também, em registo naturalista (mais descritivo ou mais estilizado) – como nas personagens «indígenas» de Irene Mariares; na criança da metrópole ou no escravo de Maria Helena Abreu e, ainda, em praticamente todas as figuras ilustradas por Laura Costa. Ilustrações como as de Rudy em *O Tontinho da Esquina* (194-) ou de José de Lemos em *História de um Bago de Uva* (1958) constituem, igualmente, propostas alheias à caricatura, oferecendo outros olhares sobre as personagens negras que ilustram – – Rudy, através da intensidade expressiva no rosto do "Negro" (é este o nome da personagem) ilustrado num naturalismo estilizado; e José de Lemos, na diluição de diferenças entre brancos e negros, através de um registo abstractizante, de forte inspiração neo-realista. Nestes casos não será alheio o tom humanista dos respectivos textos.

O texto (e o escritor que o cria) é, de facto, o primeiro factor influenciador dos modos de representar o Negro nas ilustrações do *corpus* – geradas para acompanhar o texto. De facto, na generalidade das obras de literatura para a infância e juventude do *corpus* há uma relação muito próxima entre texto e ilustração, no sentido em que esta procura explicitar ou traduzir fielmente as acções, lugares e personagens que ocorrem no texto. Portanto, o tom das ilustrações, a presença de determinadas figuras e a sua caracterização decorrem, com frequência, do próprio texto – com efeito, verificou-se que muitos dos elementos iconográficos que compõem as figuras estão no texto explicitados. Demonstrativa da força do texto é a figura bíblica do Rei Mago Baltazar, caracterizado positivamente, mesmo pelos autores que sistematicamente deformam o Negro, como Alfredo de Morais e Fernando Bento.

Mas casos há em que o texto é contrariado, ou em que a figura surge sem que o texto a mencione, lembrando a importância de um outro factor nos modos de representar do Negro: o ilustrador. Em *Histórias engraçadas para os nosso filhos* (1937), apesar do texto indicar um ambiente de corte ocidental, Morais caracteriza a criada segundo o estereótipo do Negro «selvagem», sugerindo que para este ilustrador o Negro tinha

de ser «primitivo» ou «selvagem»; Ilberino dos Santos caricatura Jubim, protagonista de *O Pretinho de Angola* (1930), atribuindo-lhe uma expressão tonta, apesar do texto descrever uma criança inteligente e curiosa; em *Mariazinha em África* (1947), Ofélia Marques ilustra um "príncipe Mamadu" de expressão hostil e feições grotescas, em clara oposição ao que é descrito no texto.

A diversidade nos modos de ilustrar a mesma figura por ilustradores diferentes – o caso de Gungunhana é paradigmático do exposto –, assim como o contraste entre a representação do Negro na ilustração da capa e nas ilustrações do miolo do mesmo livro, quando são de autoria de ilustradores distintos[1], sublinham a importância do ilustrador e o seu modo de entender, conceptualizar visualmente e materializar, tecnicamente, a representação de uma personagem ou figura negra.

No capítulo dedicado ao desenho caricatural de Alfredo Morais vimos que terá sido determinante a colaboração do ilustrador com o jornal satírico *O Século Cómico*, permitindo-lhe incorporar e adaptar, através da prática, determinados esquemas caricaturais de representar o rosto do Negro.

Os factores condicionantes da representação do Negro transcendem o texto (e o seu autor) e o ilustrador: com efeito, o contexto político, social e cultural no qual o livro ilustrado é produzido e circula é também determinante. De facto, o ambiente no âmbito do qual circularam os livros do *corpus* e, em particular, os modos de representar o Negro, foi profundamente marcado pelo regime colonial, ditatorial e conservador, empenhado em inculcar o seu ideário entre os mais novos.

Desde logo, a vigência de teorias racialistas nos anos 20 e 30, (convenientes ao sistema colonial) fornecem, como já foi dito, uma base ideológica para a proliferação do estereótipo do Negro «selvagem»; paradoxalmente (os regimes coloniais são profundamente contraditórios), as representações do Negro em ilustrações para a infância e juventude em obras com a chancela de órgãos do Regime (SPN, AGC) contam-se entre as menos inferiorizantes, acompanhando a retórica fraternalista do Estado Novo relativamente às colónias. O fenómeno é notório na representação da captura de Gungunhana em *O Feiticeiro da cabana Azul* (1942) publicado pela AGC, com

[1] Damos como exemplos *Tony: Episódios infantis* (1949) obra na qual a criança "Manuel pretinho" presente nas ilustrações do miolo de Maria Helena Abreu, se distingue significativamente da versão presente na sobrecapa, esta de Fernando Bento. Maria Helena Abreu oferece um "Manuel pretinho" construído numa linguagem naturalista, descritiva e isenta de caricatura; Fernando Bento mostra um Manuel Pretinho grotescamente deformado, mais semelhante a um macaco do que a um ser humano. Bento é também o autor da sobrecapa da edição de 1949 de *Joanito Africanista*, cuja primeira edição data de 1932. Seguindo a mesma fórmula caricatural, Bento transformou o negro protagonista num símio, o que de um modo geral, contrasta com a abordagem de Raquel Roque Gameiro visível nas ilustrações do miolo (de 1932). Neste último caso, o factor cronológico também entra: uma década separa o trabalho dos dois autores.

ilustrações de Manuel Lapa, e em *Historiazinha de Portugal* (1943), editado pelo SPN, com ilustrações de Emmerico Nunes: estes dois ilustradores não subtraem dignidade à figura do soberano de Gaza, suavizando a humilhação do régulo. Para isto contribuem também as idiossincrasias e léxicos gráficos dos ilustradores. A título de exemplo, o modernismo «equilibrado» e abstractizante de Manuel Lapa converge para essa neutralização do escárnio e da violência[2].

As mutações no regime e no discurso oficial tiveram impacto na representação do Negro na ilustração de literatura para a infância e juventude. É disso exemplificativo a diluição do estereótipo do Negro «selvagem», em consonância com a mudança na retórica colonial do Estado Novo no período do segundo pós-Guerra, em virtude da mudança de mentalidades no que toca a questões raciais e fruto das pressões internacionais no sentido de conceder a auto-determinação aos povos africanos colonizados. Esta mudança de paradigma reflectiu-se, por exemplo, na figura 'criança «indígena»', que deixa gradualmente de surgir desnudada e com os habituais adornos «exóticos», para se apresentar com indumentária ocidental, semelhante à da criança branca – dando corpo à ideia de um país alegadamente uno, constituído por «províncias metropolitanas» e «províncias ultramarinas», isento de assimetrias étnicas ou de conflitos raciais. Em contraste com as décadas de 30 e inícios de 40, a partir do segundo pós-guerra verifica-se a redução drástica de obras de literatura colonial para a infância e juventude, o que também dita a escassez de nativos africanos no *corpus*.

Como vimos, o contexto cultural e artístico informou os modos de caracterizar o Negro na literatura para os mais novos. No subcapítulo dedicado à caricatura de estilo *minstrel*, observámos como a aceitação dos léxicos modernistas em Portugal na década de 20 foi importante para a disseminação dessa caricatura sintética, por vezes, geometrizada. Muitos outros factores intervieram. Com efeito, este registo caricatural é exemplificativo da amplitude espácio-temporal de referências e contaminações na representação do Negro através da ilustração (ao fim e ao cabo, trata-se de imagem reprodutível, reutilizável e portátil, o que potencia a disseminação de modelos de representação, no espaço e no tempo). Assim, à consolidação das linguagens modernistas e da ideia de inferioridade do Negro face ao Branco, dominante no discurso político, científico, literário e visual do país naquela década de 20, juntou-se o processo de sedimentação de grafismos e estereótipos da cultura *minstrel* americana (e de países europeus por ela informados, como aconteceu com *Tintim no Congo* (1931),

[2] Estas imagem de Lapa e algumas outras ilustrações do *corpus* referentes a personalidades e episódios históricos, baseiam-se em gravuras e esboços de época, o que sublinha o longo ciclo de vida de alguma da ilustração editorial e literária, para além da já referida intenção de representar, com alguma «veracidade», esses mesmo temas.

de Hergé, na Bélgica). A influência americana é tão visível em obras do início do intervalo temporal como em livros já da década de 50, como os de Gabriel Ferrão, cujas ilustrações evocam o trabalho de Walt Disney, da Warner Brothers e de muitos outros artistas e estúdios cinematográficos norte-americanos. Estereótipos como o *Tom*, o *Coon*, o *Dandy* e a *Nanny* e respectivas representações caricaturais do rosto, migraram do plano satírico, inicialmente no meio performativo dos séc. XVIII e XIX e depois editorial, para a cultura popular – brinquedos, cinema de animação, publicidade, entre outros –, perdendo a referência directa à escravatura – embora seja essa a realidade que está na sua origem –, mantendo os traços de escárnio e de desumanização do Negro. Esta herança sombria do Ocidente informa figuras com espessura histórica significativa, como o escravo «oriental», signo de ostentação, devidamente silenciado e transposto como objecto decorativo para as páginas de «contos de fadas» das crianças e jovens do período do Estado Novo.

Impõe-se última nota. No início da investigação supôs-se uma situação muito mais gravosa do que aquela que se observou. No entanto, importa não esquecer o profundo impacto que as representações desumanizantes do Negro terão tido na formação de crianças e jovens das primeiras gerações dos anos de chumbo da ditadura. Assim o sugere a reprodução de modelos caricaturais em dois desenhos realizados por crianças, publicados no jornal *ABCzinho* (figs. 587 e 588).



Fig. 587- Guilherme Silva. "O grande explorador Manecas que nunca tinha visto um preto: — Por quem andas tu de luto?... (Desenho e texto do menino Guilherme Silva)". *ABCzinho* nº 234, 1930, p. 5



Fig. 588- Manuel Rodrigues Domingues." Desenho do menino Manuel Rodrigues Domingues". *ABCzinho* nº 242, 1930, p. 9

Recomendações

A investigação que desenvolvemos no âmbito do nosso projecto de doutoramento não esgota a vastidão do tema proposto – *A representação do Negro na literatura para a infância e juventude (1925-1960).*

A título de exemplo, o modo de representar de Laura Costa na década de 1950 reveste-se de múltiplas camadas de referências e significações, merecedoras de uma reflexão em profundidade, tal como, a análise sistemática da representação do Negro por muitos outros autores, como Raquel Roque Gameiro e Fernando Bento.

Ficaram por entrevistar familiares, amigos e conhecidos dos ilustradores que constituem o nosso *corpus* (porque optámos por outras fontes de informação). Estudos futuros poderão beneficiar da recolha e interpretação desses testemunhos, desde que devidamente cruzados entre si e com a literatura.

A representação do Negro em periódicos ilustrados e em outros objectos da cultura popular, como os brinquedos, foi apenas aflorada, mas constitui uma linha de pesquisa promissora, a explorar, futuramente.

Por fim, o estudo da representação do Negros em obras de literatura para a infância e juventude anteriores ao arco temporal proposto, nomeadamente a partir do séc. XIX – – quando começa a haver em Portugal alguma produção literária dirigida à infância – encontra-se por fazer, tal como o das obras editadas posteriormente ao arco temporal proposto. Os investigadores interessados em desenvolvê-los poderão encontrar utilidade neste nosso trabalho (e neste breve mapeamento do que não foi possível desenvolver).

Bibliografia

Fontes primárias

Almeida, E. L. (194-). *O tontinho da esquina.* Lisboa: Edições Universo.

Almeida, S. (D.L.1953a). *História de Calanga, "a feiticeira".* Porto: Civilização.

Almeida, S. (D.L.1953b). *História do feiticeiro "Fogo".* Porto: Civilização.

Almeida, V. C. (1942). *História de Dona Redonda e da sua gente.* Lisboa: A.M. Teixeira.

– (1943). *Aventuras de Dona Redonda.* Lisboa: Livraria Clássica.

– (1944). *História de Alarico sem fel.* Lisboa: Livraria Clássica.

Anónimo (D.L.1934a). *O Pirata do Navio Dourado.* Porto: Livraria Progredior.

Anónimo (D.L.1934b). *Aventuras de D. Pimpão Trapalhão.* Porto: Livraria Progredior.

Anónimo (D.L.1935a). *O Alfaiate de Bagdad.* Porto: Livraria Progredior.

Anónimo (D.L.1935b). *O Gigante negro.* Porto: Livraria Progredior.

Anónimo (1937). *Histórias engraçadas para os nossos filhos.* Lisboa: Empresa Literária Universal.

Anónimo (1949). *Aventuras de Kilimo.* Cucujães: Editorial Missões.

Aragão, A. & Aragão, M. (1932). *As quintas-feiras de Berta.* s.n. (Braga: Tipografia Oficina de S. José).

Archer, M. (1937). *Viagem à roda de África.* Lisboa: Editorial O Século.

Azevedo, R.A. (1946). *A grande travessia africana de Capelo e Ivens.* Lisboa: Livraria Sá da Costa.

Barreto, C. (D.L. 1956a). *As duas cadelas encantadas.* Porto: Editorial Infantil Majora.

– (D.L. 1956b). *O filho do Sultão*. Porto: Editorial Infantil Majora.

Campos, L. (1931). *Caladinhos! Ora escutem!.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

– (1932). *Mestre Lobo e as três cabrinhas.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Castro, F. (1925). *Mariazinha em África.* Lisboa: Empresa Literária Fluminense.

– (1932). *O tesouro da casa amarela.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

– (1935). *Aventuras de Mariazinha, Vicente e Companhia.* s.n. (Lisboa: Oficina Gráfica, Lda).

– (1947). *Mariazinha em África.* Lisboa: Ática.

– (1959). *Novas Aventuras de Mariazinha.* Lisboa: Ática.

Celeste, M. (D.L. 1953). *História de Bertoldo e Bertoldinho*. Porto: Civilização.

Coelho, S. P. (195-). *História da menina pedra.* Lisboa: Editorial Minerva.

Correia, M.C. (1960). *Histórias de pretos e brancos.* Lisboa: Ática.

Costa, E. S. (1932). *Joanito Africanista.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

– (1933a). *No Reino do Sol.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

– (1933b). *Tagaté- Ás do futebol.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

– (193-). *Contos da Belilinha.* Porto: Livraria Civilização.

– (1947). *No Reino do Sol.* Lisboa: Ática.

David, C. (1930). *El-rei dos mil palácios.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Ferreira, A. (1928). *Titó e Tatá nos jardins da fantasia.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

– (1931). *A Nau Catrineta ou Titó e Tatá nos reinos da História.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Ferreira, L. (1934). *O sapatinho do Natal.* Lisboa: Romano Torres.

– (1946a). *As bonecas das gigantas.* Lisboa: Editora Romano Torres.

– (1946b). *O Gigante das sete cabeças.* Lisboa: Editora Romano Torres.

– Ferreira, M. V. (D.L. 1957). *O verdadeiro tesouro e outros contos para crianças.* Porto: Editorial Infantil Majora.

Ferrão, G. (1949a). *Os pequenos náufragos do Boa Viagem.* Porto: Editorial Infantil Majora.

– (1949b). *Os gorilas da cidade perdida.* Porto: Editorial Infantil Majora.

– (1949c). *O ídolo dos olhos de rubi.* Porto: Editorial Infantil Majora.

– (1949d). *Perdidos no vale dos leões* . Porto: Editorial Infantil Majora.

– (194-). *D. Tomé e macacão correm mundo sem tostão.* Porto: Editorial Infantil Majora.

– (1950). *História de Balu, pretinho da Guiné*. Porto: Editorial Infantil Majora.

– (D.L. 1955a). *Aventuras do capitão Tormenta.* Lisboa: Agência Portuguesa de Revistas.

– (D.L. 1955b) *Branquinho e Zé Carvão viajam pelo sertão.* Lisboa: Agência Portuguesa de Revistas.

Frias, C. (1930). *O Pretinho de Angola.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Guimarães, A. O. (D.L. 1956 [1954-1956]a). *O Príncipe Dourado.* Lisboa: Romano Torres.

– (D.L. 1956 [1954-1956]b). *As moedas mágicas.* Lisboa: Romano Torres.

Harris, J.C. (1959). *As histórias do tio Remo.* Porto: Livraria Civilização.

Joyce, P. (1958). *História de um bago de uva.* Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.

Júnior, H.M. (1929). *No reino do Prodígio*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

– (1931). *O leão e o rato*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

– (1943). *Páscoa Infantil.* Porto: Editora Educação Nacional.

Leal, O.E. (1943). *História de Portugal para meninos preguiçosos.* Lisboa: Livraria Tavares Martins.

Lemos, J. (1947). *Histórias e bonecos.* Lisboa: Ática.

Lima, F.P. (D.L. 1958 a). *A caixa mágica*. Porto: Editorial Infantil Majora.

– (D.L. 1958 b). *A filha do rei turco.* Porto: Editorial Infantil Majora.

– (D.L. 1958 c). *Maria Bonita.* Porto: Editorial Infantil Majora.

– (D.L. 1958 d). *A menina e a águia.* Porto: Editorial Infantil Majora.

– (D.L. 1958 e). *A princesa das pedras preciosas.* Porto: Editorial Infantil Majora.

– (D.L. 1958 f). *Um homem que vale por sete.* Porto: Editorial Infantil Majora.

– (D.L. 1958 g). *Maria sem ventura.* Porto: Editorial Infantil Majora.

– (D.L. 1958 h). *A filha do mercador.* Porto: Editorial Infantil Majora.

Ló, S. (1940). *Volta ao mundo num cartucho.* Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia.

Machado, N. (1941). *Paraíso infantil.* Lisboa: Empresa Literária Universal.

Malta, E. (1926). *O Papagaio Azul.* Lisboa: Editorial O Século.

Matias, R (1946). *O rei do Barué.* Lisboa: Editorial Logos.

– (194-). *A aventura de Mestre Afonso.* Lisboa: Editorial Logos.

Müller, A.S. (1942). *O feiticeiro da cabana azul (lições do Império).* Lisboa. Agência Geral das Colónias (AGC).

– (1943). *Historiazinha de Portugal.* Lisboa: Secretariado de Propaganda Nacional (SPN).

– (1944). *A última história da Xerazade.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

– (1947). *Dona Maria de trazer por casa.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Ogando, A. (1948). *Cinco brancos e um preto.* Lisboa: Editorial O Século.

Pinto, J. E. (1948). *Um livro para mim.* Lisboa: Gomes e Rodrigues.

– (194-). *Contos da História de Portugal (para os nossos filhos).* Lisboa: Livraria Popular Francisco Franco.

– (D.L. 1953). *Lendas e milagres na história de Portugal.* Lisboa: Livraria Popular Francisco Franco.

Patrocínio, I. (1945). *O Pretinho.* Porto: Livraria Progredior.

Pimenta, R. (1949). *Tony: Episódios infantis*. Porto: Figueirinhas.

Pinto, J. E. (D.L. 1953). *Lendas e milagres na história de Portugal.* Lisboa: Livraria Popular Francisco Franco.

Queirós, M. (1957). *História Linda de Portugal.* Porto: Livraria Figueirinhas.

Ribeiro, A. (1933). *Peregrinação de Fernão Mendes Pinto.* Lisboa: Livraria Sá da Costa.

Rosado, J. (s.d. [1954-1957]). *Pinóquio em Marrocos.* Lisboa: Romano Torres.

Saboya, S. (1938). *Episódios e anedotas da história de Portugal.* s.n. (Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia).

Saléma, A. (1937). *Férias Grandes.* Porto: Editora Educação Nacional.

Sancho, J. D. (1928). *El-Rei Bebé.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Sanceau, E. (1959). *Descobrimentos Henriquinos.* Porto: Livraria Civilização.

Santa-Rita, A. (1926). *Pá-Tá-Pá*. Lisboa: Editorial O Século.

Soledade, M. (1942). *No reino do Monomotapa (narrativa para crianças).* Porto: Livraria Apostolado da Imprensa.

Strong. V. (1949). *O segredo do homem leão.* Porto: Editorial Infantil Majora.

White, L. (1949). *O Protegido do rei da selva.* Porto: Editorial Infantil Majora.

Fontes secundárias

História da ilustração e do design

Dilnot, C. (1989 [1984]a). The state of Design History, Part I: Mapping the Field. In V. Margolin (Ed.), *Design Discourse, History, Theory and Criticism* (pp. 213-232). Chicago: The University Chicago Press.

– (1989 [1984]b). The state of Design History, Part II: Problems and Possibilities. In V. Margolin (Ed.), *Design Discourse, History, Theory and Criticism* (pp. 233-250). Chicago: The University Chicago Press.

Falcão, G. (2015). *Criação Livre e Criação Dedicada: A Encomenda e o Projecto em Design de Comunicação* (Tese de Doutoramento). Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Portugal.

Fragoso, M. (2008). *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal: contributo para a cultura visual do século XX, através das publicações periódicas.* (Tese de doutoramento). Universidade de Lisboa, Portugal.

Houfe, S. (1996). *Dictionary of 19th Century British Book Illustrators.*

Kery, P. (1986). *Art Deco Graphics*. Nova Iorque: Harry N. Abrams.

Margolin, V. (2015). *World History of Design: Prehistoric times to World War I* (vol. 1). Londres: Bloomsbury.

– (2015). *World History of Design: World War I to World War II* (vol. 2). Londres: Bloomsbury.

Meggs, P.B. (1998). *A History of Graphic Design.* (3ª ed.). Nova Iorque : John Wiley & Sons.

Melot, M. (1984). *L´Illustration: Histoire d´un Art.* Genebra: Skyra.

Modesto, A. (2000). Maria Keil. *Malasartes,* 2, 9-12.

Osterwalder, M. (1983). *Dictionnaire des illustrateurs* (1800-1914). Paris: Hubschmid & Bouret.

– (2001). *Dictionnaire des illustrateurs* (1890-1945). Neuchâtel: Ides et Calendes.

Peppin, B. (1975). *Fantasy: Book Illustration 1860-192*0. Londres: Studio Vista.

Pires, C. (2010). As artes gráficas na cultura nacionalista do Estado Novo português. Pensar, projectar, fazer (revista Panorama, primeira série, 1941-1949). (Tese de doutoramento). Universidade de Lisboa, Portugal.

Reed, W. (2001). *The Illustrator in America 1860-2000.* Nova Iorque: The Society of Illustrators.

Rolo, E. (2015). *Olhar, Jogo, Espírito de serviço: Sebastião Rodrigues e o Design Gráfico em Portugal.* (Tese de doutoramento). Universidade de Lisboa.

Silva, J. (2012, Março 11). *Doces decapitações*. [Blogue Almanaque Silva]. Disponível em: https://almanaquesilva.wordpress.com/category/laura-costa/

Smolderen, T. (2014). *The origins of comics from William Hogarth to Winsor McKay*. Jackson: University Press of Mississipi.

Ilustração e banda desenhada

Barthes, R. (1995). *Image, Music, Text*. Londres: Fontana Press.

Campe, C. (2012). *Why not think about illustration. Contemporary Illustration from a Visual Studies Perspective*. (Dissertação de mestrado). School of the Art Institute, E.U.A.

Deus, A.D. & Sá, L. (1997). *Os Comics em Portugal. Uma História da Banda Desenhada.* Lisboa: Cotovia e Bedeteca de Lisboa.

Heller, S. & Arisman, M. (2000). *The Education of an Illustrator.* Nova Iorque: Allworth Press.

Male, A. (2007). *Illustration: A Theoretical and Contextual Perspective.* Lausanne: Ava.

McCLoud, S. (2000). *Understanding Comics: The Invisible Art.* Nova Iorque: Paradox Press.

McDermott, C. (2008). *Design: The Key Concepts.* Londres, Nova Iorque: Routledge.

Miranda, M. A. (2001). *A iluminura no Portugal medieval.* Coimbra: Câmara Municipal, INATEL, ADDA.

Moro, J. M. (2004). *La ilustración como categoría. Una teoria unificada sobre arte y conocimiento*. Gijón: Ediciones Trea.

Noble, I. (2003). *Commercial illustration. Mixing traditional approaches and new techniques*. Mies: Rotovision.
Quental, J. (2009). *A ilustração enquanto processo e pensamento. Autoria e interpretação.* (Tese de Doutoramento). Universidade de Aveiro, Portugal.

Sá, L. & Deus, A.D. (1999). *Dicionário dos Autores de Banda Desenhada e Cartoon em Portugal.* Costa da Caparica: Época de Ouro.

Santos, R.V. (2015). *O influxo da mudança no álbum ilustrado. A influência da gramática digital.* (Tese de Doutoramento). Universidade do Porto, Portugal.

Uglow, J. (2008). *Words & Pictures. Writers, Artists and a Peculiarly British Tradition.* Londres: Faber and Faber.

Whalley, J.I. & Chester, T. R. (1988). *A History of Children´s Book Illustration.* Londres: John Murray, Victoria and Albert Museum.

Livro

Caetano, J. O. (Coord.) (1998). *Gravura e Conhecimento do Mundo. O livro impresso ilustrado nas colecções da BN.* Lisboa. Biblioteca Nacional de Portugal.

Faria, M.I. & Pericão, M. G. (2008). *Dicionário do Livro: da escrita ao livro electrónico.* Coimbra: Almedina.

Manguel, A. (1999). *Uma História da Leitura.* Lisboa: Editorial Presença.

Nodelman, P. (2005). Decoding the images: how picture books work. In P. Hunt, *Understanding Children´s Literature* (2ºed.) (pp. 28-139). Londres: Routledge.

Smith, K.A. (2005). *The Structure of the Visual Book*. Nova Iorque: Keith Smith´s Books.

Arte/ Desenho/ Fotografia

Arruda, L. (1996). *Azulejaria barroca portuguesa. Figuras de convite*. (2ªed.). Lisboa: Edições Inapa.

Barthes, R. (1980). *A Câmara Clara.* Lisboa: Edições 70.

Courtine, J.J. & Haroche, C. (1988). *História do Rosto (Exprimir e calar as suas emoções do séc. XVI ao início do século XIX).* Lisboa: Teorema.
Eco, U. (dir.)(2007). *História do Feio.* Milão: Difel.

França, J-A. (1982). Artes Gráficas e Decorativas. In J-A. França, *Os anos 40 na arte portuguesa* (vol. I). (pp. 146-150). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

– (1991). *O Modernismo na Arte Portuguesa* (3ª ed.) Lisboa, Biblioteca Breve.

Gombrich. E.H. (1986). *Arte e ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica*. S. Paulo: Martins Fontes.

Lavater, J. K. (1781). *Essai sur la Physiognomonie destiné a faire connaître l´Homme & a le faire aimer.* Haia: Jaques Van Karnebeek.

Molder, M.F., Serén, M.C. (2002). *Murmúrios do Tempo*. (2ª ed.). Porto: C.P.F.

Oliveira, S. (2012). *Lições das sombras: imagens e histórias das sombras projectadas na experiência e conhecimento do mundo.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Pamplona, F. (2000). *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal.* (4ª ed.). (vol.1). Porto: Civilização.

Pastoureau, M. (2014). *Preto: História de uma cor.* Lisboa. Orfeu Negro.

Pinney, C. (2012). The Trouble with Photography. In C. Pinney, *Photography and Anthropology* (pp.89-94). Londres: Reaktion Books.

Ramos, A. (2010). *Retrato: o desenho da presença*. Lisboa: Campo da Comunicação.

Representação

Benjamin, W. (2006 [1972]). A obra de arte na era da sua possibilidade de reprodução técnica. In Walter Benjamin, *A Modernidade* (207-241). Lisboa: Assírio e Alvim.

Bourdieu, P. (2010). *A distinção. Uma crítica social da faculdade do juízo*. Lisboa: Edições 70.

Foucault, M. (2014 [1966]). *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa: Edições 70.

Jung, C. G. (2014 [1936]). *The Archetypes and the Collective Unconscious.* (2ª ed.). Londres: Routledge.

Grimal, P. (2005). *Dicionário da mitologia grega e romana.* (5ª ed). Lisboa: Difel.

Lippmann, W. (1922). *Public Opinion.* Nova Iorque: Harcourt, Brace and Company.

Representação do Negro

Agbaw, V. Y. (2008). *Representing Africa in Children´s Literature. Old and New Ways of Seing.* Nova Iorque: Routledge.

Ambrozi, E. (1933). *Un Balilla nell'Oltre-Giuba. Racconto per i ragazzi italiani* Milão: Vallardi.

Araújo, V.; Tavares, E. & Santos, D. (2014). *Botânica.* Lisboa. Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

Bogle, D. (1994). *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks*. *An interpretive history of Blacks in American films* (New 3rd ed.). New York, NY: Continuum.

Cabecinhas, R., & Cunha, L. (2003). Colonialismo, identidade nacional e representações do "negro". *Estudos do Século XX.* 3, 157-184.

Camper, P. (1791). *Différence des traits du visage. Dissertation Physique de Mr. Pierre Camper, sur les différences réelles que presentent les traits du visage chez les homes de différents pays et de différentes ages; Sur le Beau qui caractèrise les statues antiques te les pierres gravées. Suivie de la proposition d´une nouvelle method pour déssiner toutes sortes de têtes humaines avec la plus grande sureté*. Utrecht: B. Wild & J. Altheer.

Carvalho, R. (2014). Fotografia e ilustração na literatura colonial do Estado Novo. In F.L. Vicente (org.), O Império da Visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960) (305-317). Lisboa: Edições 70.

Carvalho, R., & Ferrão, L. M. (2015). O Feiticeiro da Cabana Azul. A representação do negro africano nas ilustrações de Manuel Lapa. In CONFIA: Actas da 3 a Conferência Internacional em Ilustração e Animação, IPCA, Braga, 10-12 Abr. 2015 (229-243).

Colin, M. (2012). Des colonies à l'Empire fasciste. La conquête de l'Afrique racontée aux enfants italiens. *Strenæ*, 3 | 2012. *Enfance et colonies: fictions et représentations*.

Disponível em : http://strenae.revues.org/322.

Cunha, L. (1995). A imagem do Negro na B.D. do Estado Novo: algumas propostas exploratórias. *Cadernos do Noroeste*, 8 (1), 89-112.

Fabietti, A. (1935). *Due Ragazzi in Abissinia. Avventure di terra e di cielo.* Milão: Genio.

Goeser, C. (2007). *Picturing the New Negro. Harlem Renaissance Print Culture and Modern Black Identity.* Lawrence: University Press of Kansas.

Gouvêa, M.C. (2005). Imagens do negro na literatura infantil brasileira: uma análise historiográfica*. Educação e Pesquisa,* 31 (1), 77-89. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ep/v31n1/a06v31n1.pdf

Haeckel, E. (1868). *Natürliche Schöpfungsgeschichte.* Berlim: Reimer.

Hall, S. (ed.) (1997). *Representation: Cultural Representations and signifying practices.* Londres: Sage.

Heer, J. (2013). Posface. In S. C. Howard, R. L. Jackson (ed.) Black Comics: Politics of Race and Representation. Londres & Nova Iorque: Bloomsbury.

Henriques, I.C. (2009). *A Herança Africana em Portugal.* Lisboa: Correios de Portugal.

Heer, J. (Mar 14 2011).Racism as a stylistic choice and other notes. *The Comics Journal.* Disponível em: http://www.tcj.com/racism-as-a-stylistic-choice-and-other-notes/

Henriques, J. G. (2016, Fevereiro 20). Queixas de racismo e discriminação em manuais escolares. *Público*. Disponível em: https://www.publico.pt/sociedade/noticia/denuncias-de-racismo-e-discriminacao-em-manuais-escolares-1723843

Kannemeyer, A. (2014). *Papá em África.* Lisboa: Associação Chili com Carne.

Kutzer, D. (2000). *Empire´s Children. Empire and Imperialism in Classic British Children´s books.* Londres e Nova Iorque: Garland.

Lawal, B. (2010). After an imaginary slumber: visual and verbal imagery of "awakening" Africa. *Word & Image*, 26 (4), 413- 428.

Lott, E. (1993). *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class.* Nova Iorque: Oxford University Press.

Martins, L.P. (2014). *Um Império de Papel: Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940).* Lisboa: Edições 70.

Matos, F. P. (2012). *As cores do Império. Representações raciais no Império Colonial Português* (2ª ed.). Lisboa: ICS.

M'Bokolo E. (2007). África Negra- História e Civilizações. Tomo II. Lisboa: Edições Colibri.

Piçarra, M. C. (2015). *Azuis Ultramarinos: Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo.* Lisboa: Edições 70.

Pieterse, J.N. (1996). *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture* (3ª ed.). New Haven e Londres: Yale University Press.

Robinson, C. (2007). *Forgeries of Memory & Meaning: Blacks & the Regimes of Race in American Theater & Film Before World War II*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press.

Shaw, G. D. (2004). *Seeing the Unspeakable. The Art of Kara Walker*. Durham e Londres: Duke University Press.

Vicente, F.L. (org.) (2014). *O Império da Visão. Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960).* Lisboa: Edições 70.

História de Portugal

Acciaiuoli, M. (1998). *Exposições do Estado Novo.* Lisboa: Livros Horizonte.

Azevedo, C. (1997). *Mutiladas e Proibidas. Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo.* Lisboa: Editorial Caminho.

Bastos, A. S. (1898) *Carteira do Artista: Apontamentos para a História do Theatro Portuguez e Brazileiro acompanhados de Notícias sobre os Principais Artistas, Escriptores Dramáticos e Compositores Estrangeiros.* Lisboa: Antiga Casa Bertrand.

Cádima, F.R. (1996). *Salazar, Caetano e a Televisão Portuguesa.* Lisboa: Editorial Presença.
Neves, J. (2010). *Comunismo e Nacionalismo em Portugal.* Lisboa: Tinta da China.

Candeias, A. (coord.) (2007). *Alfabetização e escola em Portugal nos séculos XIX e XX*. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Cardoso, J.L. (2014). *História contemporânea de Portugal – 1808-2010. Volume 4. Olhando para dentro – 1930-1960*. Lisboa: Objectiva.

Cascão, R. (2011). *À volta da mesa: sociabilidade e gastronomia.* In História da Vida Privada em Portugal: Época Contemporânea. Lisboa: Círculo de Leitores.

Cid, N. (2014). O divórcio em Portugal durante o Estado Novo. *Lex Familiae – Revista Portuguesa de Direito da Família* (17-18), 15-35.

Decreto nº 16730 de 13 de Abril do Ministério da Instrução Pública. Diário do Governo: I série, nº 83 (1929). Disponível em http://www.legislacao.org/diario-primeira-serie/1929-04-03/20.

Decreto nº 13619 de 17 de Maio do Ministério da Instrução Pública. Diário do Governo: I série, nº 100 (1927). Disponível em http://www.legislacao.org/diario-primeira-serie/1927-05-17.

Direcção dos Serviços de Censura (1950). *Instruções sobre Literatura Infantil.* Lisboa: Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade.

Estatuto da Obra das Mães pela Educação Nacional, decreto nº 26893 *de 15 de Agosto do Ministério da Educação Nacional.* Diário do Governo: I série, nº 191 (1936). Disponível em: http://www.legislacao.org/diario-primeira-serie/1936-08-05

Estrela, R. (2004). *A Publicidade no Estado Novo (1932-1959)*. Vol. 1. Lisboa: Revistas.

Ferro, A. (1932, Novembro 21). A Política do Espírito. *Diário de Notícias,* 1.

Garrido, A. (2014). População e sociedade. In J. L. Cardoso (coord.), *História contemporânea de Portugal – 1808-2010*. *Olhando para dentro – 1930-1960* (Vol.4) (145-175). Lisboa: Objectiva.

Melo, D. (2014). A cultura. In J. L. Cardoso (coord.), *História contemporânea de Portugal – 1808-2010*. *Olhando para dentro – 1930-1960* (Vol. 4). (177-220). Lisboa: Objectiva.

Nery, R.V. (2012). *Fado: Um património vivo.* Lisboa: Correios de Portugal.

Pimentel, I. (2001). *História das Organizações Femininas do Estado Novo.* Lisboa: Temas e Debates.

Quintela, H. (2004). *A revista Lusitas e a ideologia do Estado Novo.* (Dissertação de Mestrado). Universidade de Lisboa, Portugal.

Ramos, R. (2015 a). A República durante e depois da Guerra (1917-1926). In. R. Ramos, B.V. Sousa e N.G. Monteiro, *História de Portugal* (8ª ed.). (605- 625). Lisboa: Esfera dos Livros.

– (2015 b). Salazar e a «Revolução Nacional» (1926-1945). In. R. Ramos, B.V. Sousa e N.G. Monteiro, *História de Portugal* (8ª ed.). (627- 665). Lisboa: Esfera dos Livros.

– (2015 c). O segundo salazarismo: a Guerra Fria, a industrialização e as guerras em África. In. R. Ramos, B.V. Sousa e N.G. Monteiro, *História de Portugal* (8ª ed.). (667-704). Lisboa: Esfera dos Livros.

Rosas, F. (1996). *O Estado Novo nos anos trinta, 1928-1939: elementos para o estudo da natureza económica e social do salazarismo.* Lisboa: Estampa.

– (2001). O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social.* vol. 35 (157), 1031-1054.

– (2013). *Salazar e o poder*: a arte de saber durar. Lisboa: Tinta da China

Rosas, F., & Brito, J.M. (1996a). *Dicionário de História do Estado Novo.* (vol. 1). Lisboa: Bertrand Editora.

Rosas, F., & Brito, J.M. (1996b). *Dicionário de História do Estado Novo.* (vol. 2). Lisboa: Bertrand Editora.

Teves, V.H. (2007). *RTP: 50 anos de história.* Lisboa: Rádio Televisão de Portugal.

Tinhorão, J.R. (1997). *Os Negros em Portugal. Uma presença silenciosa.* (2ª ed.). Lisboa: Editorial Caminho.

Vieira, J. (1999a). *Portugal no século XX: crónica em imagens.* vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores.

– (1999b). *Portugal no século XX: crónica em imagens.* vol. 4. Lisboa: Círculo de Leitores.

– (1999c). *Portugal no século XX: crónica em imagens.* vol. 5. Lisboa: Círculo de Leitores.

– (1999d). *Portugal no século XX: crónica em imagens.* vol. 6. Lisboa: Círculo de Leitores.

– (2008). *Mocidade Portuguesa*. Lisboa: Esfera dos Livros.

Vieira, P. (2011). *Cinema no Estado Novo: A encenação do regime.* Lisboa: Edições Colibri.

Colonialismo

Acto Colonial, decreto nº 18570, de 8 de Julho, do Ministério das Colónias. Diário da República: I série, nº 156 (1930). Disponível em: https://dre.pt/application/dir/pdfgratis/1930/07/15600.pdf

Alexandre V. (2000). *Velho Brasil, Novas Áfricas. Portugal e o Império (1808-1975).* Porto: Afrontamento.

Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H. (2009). *Post-Colonial Studies: The Key Concepts.* Londres, Nova Iorque: Routledge.

Cabecinhas, R. (2007). *Preto e Branco: A naturalização da discriminação racial*. Porto: Campo das Letras.

Cardoso, D.M. (2012). *O Retorno.* Lisboa: Tinta-da-China.

Carvalho, R. (2013). *Vumbi.* Porto: Plana.

Castelo, C. (1996). *O modo português de estar no mundo: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

– (2007). *Passagens para África. O Povoamento de Angola e Moçambique com naturais da metrópole (1920-1974).* Porto: Afrontamento.

Colin, M. (2012). Des colonies à l'Empire fasciste. La conquête de l'Afrique racontée aux enfants italiens. *Strenæ*, 3 | 2012. *Enfance et colonies: fictions et représentations*. Disponível em : http://strenae.revues.org/322.

Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas de Angola e Moçambique, decreto nº 12533 de 23 de Outubro do Ministério das Colónias. Boletim Oficial da Província de Moçambique: I série, nº 48 (1926). Disponível em: http://www.legislacao.org/diario-primeira-serie/1926-10-03/20

Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas, decreto nº 16473 de 6 de Fevereiro do Ministério das Colónias. Boletim Oficial da Colónia de Moçambique: I série, nº 11 (1929). Disponível em: http://www.legislacao.org/diario-primeira-serie/1929-02-06

Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique, decreto nº 39666 de 20 de Maio do Ministério do Ultramar. Diário do Governo: I série, nº 110 (1954). Disponível em: http://www.legislacao.org/diario-primeira-serie/1954-05-20

Fanon, F. (D.L. 1965 [1961]). *Os condenados da terra.* Lisboa: Ulisseia.

– (D.L. 1972 [1952]). *Pele negra, máscaras brancas.* Porto: A. Ferreira.

Figueiredo, I. (2009). *Caderno de Memórias Coloniais.* Lisboa: Caminho.
Freyre, G. (1933). *Casa-Grande & Senzala.* Rio de Janeiro: Maia & Schmidt.

– (1940). *O Mundo que o Português criou (Aspectos das Relações Sociais e de Cultura do Brasil com Portugal e as Colónias Portuguesas)* Rio de Janeiro: José Olympio.

– (1953). *Um Brasileiro em Terras Portuguesas (Introdução a uma possível luso-tropicologia, acompanhada de conferências e discursos proferidos em Portugal e em terras lusitanas e ex-lusitanas da Ásia, África e do Atlântico).* Rio de Janeiro: José Olympio.

Hochschild, A. (2001). *O Fantasma do Rei Leopoldo. Uma história de voracidade, terror e*

heroísmo na África colonial. Lisboa: Caminho.

Mendes, A. (1958). *A Huíla e Moçâmedes. Considerações sobre o trabalho indígena.* Lisboa: Ministério do Ultramar.

Nogueira da Silva, C. (2014). O registo da diferença: fotografia e classificação jurídica das populações coloniais (Moçambique, primeira metade do século XX). In F.L. Vicente (org.), *O Império da Visão: fotografia no contexto colonial português (1860- 1960)* (pp. 67-84). Lisboa: Edições 70.

Said, E. (2013 [1978]). *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*. (3ª ed.) Lisboa: Livros Cotovia.

– (1994). *Culture and Imperialism.* Londres: Vintage.

Vilhena, C. (1999). *Gungunhana. Grandeza e Decadência de um Império Africano.* Lisboa: Colibri.

Walvin, J. (2015). *História da Escravatura.* Lisboa: Tinta-da-China.

Zamparoni, V. (2002). Chibalo: Trabalho livre, trabalho escravo? As discussões em torno do trabalho compulsório em Moçambique colonial. In I.C. Henriques. *Escravatura e transformações culturais. África- Brasil- Caraíbas* (pp. 81-118). Lisboa: Vulgata.

Literatura para a infância e juventude

Azevedo, F. (2011). *Poder, Desejo, Utopia. Estudos em Literatura Infantil e Juvenil.* Braga: CIFPEC- Universidade do Minho.

Balça, Â. (2003). "Somos todos irmãos, somos todos diferentes" - A narrativa infanto-juvenil como meio de promover uma educação multicultural. In F. F. Azevedo: *Actas do I Encontro Internacional A criança, a língua e o texto literário: da investigação às práticas,* Braga, 3-4 Out. 2013 (421-428).

Barreto, A. G. (1998). *Literatura para crianças e jovens em Portugal.* Porto: Campo das Letras.

– (2002). *Dicionário da Literatura Infantil Portuguesa.* Porto: Campo das Letras.

Bastos, G. (1999). *Literatura infantil e juvenil.* Lisboa: Universidade Aberta.

Blockeel, F. (1996). Colonial and postcolonial portuguese children´s literature. *Bookbird*, 34, (4), 12-17.

– (2001). *Literatura juvenil portuguesa contemporânea: identidade e alteridade*. Lisboa: Caminho.

– (2016). Self-images and hetero-images in Portuguese youth literature. In C. Domínguez, A. B. González & E. Sapega (Eds), *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula.* (Vol. 2, pp. 87-99) . (no prelo). Amesterdão: John Benjamins.

Campos, A.M. (1937, Maio 9). A infância vítima da literatura. *O Diabo*, 2.

Cortez, M.T. (2013). Estrangeiros e portuguesinhos, identidades e patriotismos na literatura para crianças dos anos 30 e 40- a exemplo de Virgínia de Castro e Almeida e de Fernanda de Castro. In G. Fragoso (coord), *Literatura para a infância. Infância na Literatura* (43-55). Lisboa: Universidade Católica Editora.

Ferreira, A. J. (1990). *O jornal infantil português ilustrado.* Lisboa: s.n.

Gomes, J. A. (1997): Literatura para crianças: um mundo sem fronteiras. Os livros para crianças na sociedade multicultural. *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, 17, 38-46.

Goswami, S. (2012). *Colonial India in Children's Literature*. Nova Iorque: Routledge.

Nodelman, P. (1992). The Other: Orientalism, Colonialism, and Children's Literature. *Children's Literature Association Quarterly*, 17(1), 29-35.

Patriarca, R. (2012). *O livro infanto-juvenil em Portugal entre 1870 e 1940: uma perspectiva histórica.* (Tese de doutoramento). Universidade do Porto, Portugal.

Pires, M. N. (1996). Literatura infantil e educação multicultural. *Inovação*. 9, 99-105.

Reynolds, K. (2012). *Children's Literature: From the "fin de siecle" to the new millennium.* Londres: Northcote House Publishers.

Rodrigues, C. (2007). Literatura para a infância em Portugal: conceptualização e contextualização histórica. *Visão Global*, 10, (2), 161-184.

Metodologia

Bloch, M. (1961 [1944]). *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien.* Paris: Armand Colin.

Kress, G., & Van Leewen, T. (1996). *Reading Images: The Grammar of Visual Design.* Londres: Routledge.

Krippendorff, K. (1980). *Content Analysis: An Introduction to its methodologies.* Londres: Sage.

Panofsky, E. (1986 [1939]). *Estudos de Iconologia: Temas Humanísticos na Arte do Renascimento.* Lisboa: Estampa.

Rose, G. (2010). *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials.* Londres: Sage.