

A obra artística *Memórias para 14 Bustos*, do artista luso-angolano Márcio Carvalho, é composta por 14 desenhos, exclusivamente criados para o Jardim Botânico Tropical, uma programação artística e participativa em coautoria com o coletivo Tributo aos Ancestrais e a associação Batoto Yetu, e programas educativos em colaboração com o Padrão dos Descobrimentos e com o ISCTEC. Uma obra complexa que propõe criar um lugar de memória alternativo no Jardim Botânico Tropical de Belém, capaz de recordar, ressignificar e recontextualizar episódios passados como o zoo humano criado para a Exposição do Mundo Português (1940); e desafiar contextos atuais como o complexo Imperial de Belém e as coleções coloniais dos Museus da Cidade. *Memórias para 14 Bustos* faz parte da exposição *Olhares Críticos no Arquivo Colonial – Sombras e Memórias* patente no MUHNAC até 31 de Agosto de 2026, com a curadoria de Márcio Carvalho, Nuno Silas e Sophie Kotanyi.

Contexto para o qual a obra é produzida

No Jardim Botânico Tropical de Belém, o património vegetal especializado em flora tropical, de beleza exuberante, consegue, ainda hoje, ofuscar a história do jardim intimamente ligada ao projeto colonial português. Apesar de não existirem marcas que deem um contexto a essa história, o Jardim, desde 2007, foi classificado como Monumento Nacional, constituindo assim mais um exemplo em que se torna património um lugar colonial na cidade de Lisboa sem ser contextualizado.

Segundo a historiadora Ana Duarte Rodrigues (2016), em *A Linguagem do Império nas Esculturas do Jardim Botânico Tropical em Lisboa*, o jardim existe desde 1906 com o objetivo de ensinar agronomia relacionada com as colónias, que funcionava numa parte do terreno e estufas da antiga propriedade dos condes de Farrobo, a Quinta das Laranjeiras. Em 1912 o governo leva o jardim colonial para Belém, onde se encontra até hoje. Para isso, foi necessária uma transformação do espaço pré-existente. Segundo Cláudio Castelo (2021), em “Simulação e dissimulação do império colonial português em Belém, Lisboa (1940/2020): a secção colonial e o jardim botânico tropical” (In. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, vol. 54, p. 1-24, 2021)

dezenas de espécies de árvores europeias, muitas delas centenárias, foram consideradas inválidas para este novo contexto tropical e colonial. Centenas de árvores foram abatidas no que o atual senador José de Castro considerou um “ato de vandalismo” “nem científico, nem patriótico”. Segundo o senador as árvores foram arrancadas, até com dinamite, porque “atrapalhavam a ilusão tropical”. Usando a ironia, remata: “Pois o melhor é mandar pintar os empregados de preto. Então terão conseguido a cor local completa”. (2021, p.6)

O Jardim encontrava-se entre o Palácio da Calheta e o Museu Agrícola Colonial, duas instituições que trabalhavam nas fronteiras entre a história natural, a economia e a propaganda imperial. Serviam como laboratórios agrícolas coloniais na capital do império. Eram locais de experimentação, estudo e formação de engenheiros agrícolas e florestais coloniais. Foram criadas redes científicas interimperiais e internacionais responsáveis pelo intercâmbio de material botânico com instituições congêneres estrangeiras, e locais de propaganda sobre as potencialidades económicas das colónias portuguesas junto do grande público e empresários. (Castelo, 2021, p.8).

O Jardim foi criado para acolher os recursos naturais e formar pessoas para explorar esses recursos, para os utilizar em benefício do regime colonial. O Jardim Colonial fazia parte da política de trabalho científico que se materializaria numa institucionalização das ciências coloniais, que emergiu em

articulação com um fantasiar da nação como nação imperial. Em Portugal, como na Europa, isto acontece principalmente entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial onde é desenhado um novo princípio de legitimação da posse das antigas colónias baseado na “ocupação científica”, com políticas de institucionalização do trabalho científico e programas de promoção pública da ciência em relação direta com a empresa colonial (Porto, p.127-128). A expressão 'ciências coloniais' explicita esta dimensão política do trabalho científico que divulga uma cultura colonial junto do público metropolitano e que justifica cientificamente a manutenção dos territórios que ocupava. “Na arena internacional, a ciência não é, nem apenas, nem sobretudo, conhecimento, mas uma arma política” (Porto, p.140).

Hoje, o Jardim constitui um enorme desafio à Universidade de Lisboa e ao Museu Nacional de História Natural e da Ciência (MUHNAC), que tutela o jardim desde 2015. Constitui igualmente um desafio para a sociedade civil que desde a sua reinauguração em 2020, espera por uma contextualização nomeadamente sobre as ligações do Jardim com o império colonial português. Hoje, apesar do trabalho que tem sido feito, nomeadamente pela Dra. Marta Lourenço, Diretora do MUHNAC, de aproximação das coleções do museu e do Palácio da Calheta às comunidades afrodescendentes, o Jardim continua um dispositivo dinâmico que ajuda a fantasiar o império português, negando ao público uma narrativa capaz de ordenar, contextualizar e explicar a amálgama de vestígios históricos, emparelhando os objetos que subsistem no jardim com as suas várias temporalidades e propósitos (Castelo, 2021, p.6).

Durante a Exposição do Mundo Português (1940) o Jardim foi um importante pólo na secção colonial da Exposição, especialmente na instauração de uma pedagogia colonial coletiva, dando seguimento à ideologia por trás da Exposição Colonial do Porto, de 1934. Em 1940 o Jardim foi posto lado a lado com a secção de Etnografia Metropolitana ou Centro Regional (com as réplicas das aldeias portuguesas), viabilizando a ideia de que ambas seriam parte da mesma coisa, do mesmo império. Para construir um contexto de reprodução fiel da vida colonial, exótico, exuberante e científico, foram levados crocodilos e jacarés para o lago. Foi criado um trecho para simular a selva. Construíram-se os pavilhões das colónias (Angola e Moçambique, Guiné Portuguesa, e das ilhas de Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Timor), duas ruas “típicas” (da Índia e de Macau) e outros pavilhões (das missões católicas em África, arte nativa, modelo de casa portuguesa para as colónias, matérias-primas, turismo e caça). Criou-se a avenida da Etnografia Colonial que era uma galeria de reproduções escultóricas de bustos representativos das “raças e tribos do Império Colonial Português”, com base em documentação fotográfica do Instituto de Antropologia do Porto. Implementara-se expositores de produtos coloniais, monumentos, edifícios públicos incluindo uma Igreja e um zoo humano com cerca de cento e sessenta pessoas trazidas das antigas colónias (Castelo, 2021, p.10). Uma performance que traduziu a hierarquia racial e civilizacional no mundo português, que dissimulava a violência, a exploração laboral, a discriminação racial no seio do império, sob um manto festivo (Castelo, 2021, p.14-15).

Durante a exposição o jardim foi esvaziado das esculturas do século XVIII, transferidas para o jardim contíguo do Palácio de Belém. Em contrapartida 14 bustos de pedra pintados a preto, seis bustos de mulher e oito de homem, criados pelo artista Manuel de Oliveira foram ornamentar um zoo humano. Podiam ser encontrados no “pavilhão da Guiné”, na entrada dos “pavilhões de Angola e Moçambique” e na Galeria dos Povos do Império, sobre plintos colocados ao longo de uma grande alameda de bambou. No catálogo oficial da Exposição do Mundo Português foram apresentados como:

Ala dos Povos do Império. Esculturas de Manuel de Oliveira. Das raças mais representativas do Império fez-se uma coleção de cabeças, em escultura, de Manuel de Oliveira. Colocadas

sobre plintos ao longo de uma alameda de bambus constituem a primeira grande galeria de povos do Império tratada pela escultura (Rodrigues, 2016, p.66).

A função inicial das esculturas enquanto elementos decorativos da Secção Colonial sugere imediatamente que a intenção nunca foi a de representar indivíduos ou personalidades específicas, mas sim conceitos, “tipos” ideais dos diferentes povos através da sua fisionomia característica e dos seus adereços identitários. Tal como já tinha sido a intenção de Elmano Cunha fotografar, não indivíduos, mas “espécimes representativos – sem direito a serem identificados pelo seu nome próprio nas legendas das fotografias” (Rodrigues, 2016, p.67). A diversidade dos bustos ornamentava o zoo humano, composto por cento e sessenta pessoas, tornando-se ambos sinónimos da extensão dos territórios do império português. Estas pessoas estavam proibidas de sair do Jardim, à exceção de Dom Pedro VII, Rei do Congo, que por ser um colaborador do regime do Estado Novo, tinha o privilégio de sair. Existiram alguns casos em que algumas destas pessoas foram pagas, nomeadamente pessoas de Macau, onde havia um contrato com a delegação colonial. Contudo as pessoas expostas, que trabalhavam inclusive num casino implementado na secção de Macau, ganhavam 6 escudos por mês, enquanto os representantes da delegação ganhavam 1500 escudos. Por intermédio da secção colonial, a exposição prometia um teatro geográfico que em duas horas era capaz de levar os cidadãos da metrópole a navegar pelo império colonial português desde África até o Pacífico. As cento e sessenta pessoas foram instrumentalizadas para reforçar a distinção entre cultura e natureza, entre civilizado e primitivo, justificando assim as ocupações coloniais e vendendo a ideia aos cidadãos portugueses de todos os benefícios, nomeadamente económicos, de que podiam usufruir se imigrassem para África e fizessem parte daquele projeto colonial. Morreram várias pessoas durante a exposição, inclusive cinco crianças.

A relação do Jardim com a empresa colonial portuguesa, desde a sua fundação, tem várias camadas históricas, sendo por isso um local problemático na cidade. Já depois do 25 de Abril, o Jardim abre com exposições como a de 1992 intitulada de *Aventura das Plantas e os Descobrimentos Portugueses* e em 2020, depois do jardim ter sido reabilitado, a exposição *Magical Garden*. Ambas as exposições não tiveram qualquer preocupação com a recontextualização do Jardim e a ligação daquele local ao projeto imperial novecentista. Desde 2015 o Jardim Botânico Tropical integra a Universidade de Lisboa, sendo atualmente gerido em conjunto com o Museu de História Natural e da Ciência. São desenvolvidas atividades de caráter científico, educativo, cultural e de lazer, com foco na cultura científica sobre a ciência tropical e na história e memória da ciência do império português. Em 2019, a Universidade de Lisboa implementou placas de contextualização nos 14 bustos. Apesar de ter sido uma primeira ação para patrimonializar os objetos, a informação exposta nas placas não pode ser considerada uma contextualização por várias razões. Primeiramente porque as placas não conseguem dar um contexto que faça justiça à história por trás dos bustos, da desumanização por trás da pseudociência que tira as fotografias, do zoo humano que os mesmos ornamentaram e do jardim no geral onde foram expostas e acolhidos depois da Exposição Universal do Mundo Português. A informação assemelha-se à informação incompleta que os museus normalmente colocam ao lado de objetos etnográficos, provenientes de outras culturas (data, quem produziu, de onde veio – meta-data), informação esta que, no caso dos bustos, para além de não dar quaisquer pistas sobre as culturas expostas naquele local, continua a usar uma linguagem de cariz colonial - “Representação de figuras asiáticas”.

Em segundo lugar, uma contextualização de património de culto colonial deveria ser um projeto de porta aberta, público e de coautoria entre as instituições e a sociedade civil, nomeadamente as comunidades de origem. Decisões de como representar passados coletivos devem ser realizadas por intermédio de um trabalho coletivo, participativo e de coautoria.

Em terceiro lugar, o objetivo de uma contextualização deste tipo de objetos deve denunciar a iniciativa e objetivos dos regimes coloniais por trás da criação e implementação dos mesmos - estes objetos, não deveriam representar a História, mas sim narrativas históricas tecidas por regimes que usaram a arte e o patrimônio cultural para marcar na cidade, e comemorar, as suas próprias ideologias. A contextualização destes bustos deveria viabilizar e marcar permanentemente, no espaço público, os episódios históricos à volta dos mesmos, criando formas de transmissão memoriais alternativas que possam perdurar e acompanhar várias gerações de cidadãos e de visitantes estrangeiros.

Estas 14 figuras petrificadas, hoje concentradas no lado oriental do Jardim Tropical de Belém, apresentadas aos pares, sob pilares brancos, reforçando o imaginário colonial do próprio jardim, foram produzidas sem olhos, simbolicamente retirando a capacidade de um retorno do olhar por parte das culturas colonizadas. Este anular simbólico de um olhar recíproco também abrange o comum português, que não entendendo os desígnios do Estado Novo e de seu projeto colonial, falha em ver as razões pelas quais estes objetos foram criados e implementados no Jardim. A obra *Memórias para 14 Bustos* posiciona-se num espaço de continuidade crítica, reunindo artistas, grupos da cidade e a instituição que tutela os bustos (MUHNAC) para dar um contexto ao jardim e a estes objetos de culto colonial, abrindo caminho, em Lisboa, para um campo expandido para o monumento e para o ato de comemoração pública. A obra exhibe a capacidade que a arte tem de questionar e de democratizar a vida contemporânea, através do afeto e da expressão, e a capacidade de criar formas de compreensão do mundo e seus fenómenos.

14 obras em desenho, pintura e têxtil

As 14 obras expostas no Jardim, ao lado dos bustos originais, dão corpo à instalação artística *Memórias para 14 Bustos*. Apresentam reflexões sobre o passado, e tentam imaginar o presente e o futuro do Jardim Botânico Tropical, da cidade de Lisboa e das instituições estatais, seus arquivos e suas relações com o recordar público sobre a era colonial portuguesa. Cada uma das 14 obras teve início com uma silhueta a branco que apaga as cores, formas e padrões dos tecidos que herdei da minha família. Estas silhuetas funcionam como um esculpir do tecido, contrariando simbolicamente, o peso mitológico da pedra, da qual os bustos originais são feitos, e substituindo a eternidade que a pedra promete cristalizar por um trabalho memorial de recordar e imaginar coletivo. Os fragmentos apagados de cada um dos tecidos torna-se em superfície memorial, em potencial arquivo comunitário. O micropigmento preto sobre o branco e uma terceira camada a azul-cobalto dão continuidade ao ato de esculpir estes tecidos, criam transparências narrativas e trazem para o primeiro plano contextos interpretativos, transformando as 14 obras em placas de recontextualização contra monumentais dos 14 bustos em questão. O desenho e a pintura sobre tecido expõem a capacidade única da arte para reestruturar o tempo, não numa progressão linear, como fazem os monumentos tradicionais e as linhas cronológicas históricas, mas com uma fluidez complexa entre passado, presente e futuro, permitindo ao espectador uma experiência temporal subjetiva e associativa.

Os motivos pintados a azul-cobalto vêm de partilhas de pessoas que entrevistei, de histórias provenientes de visitas guiadas e passeios feitos pelas associações como Noz Stória, Batoto Yetu ou do coletivo Tributo aos Ancestrais PT, de lutas na cidade travadas na atualidade como o direito à habitação ou a luta de antigos combatentes e suas esposas pelo direito a contar as suas histórias sobre os 14 anos de guerra colonial. Este tipo de azul, em Portugal, nomeadamente por intermédio dos azulejos portugueses, cria uma linguagem iconográfica de índole histórica. Introduzido por mouros e espanhóis,

e popularizado pelo Dom Manuel I, os azulejos pintados a azul-cobalto tornaram-se numa das mais aclamadas identidades culturais portuguesas. O português que anda pelas ruas de Lisboa, quando se depara com aquela tonalidade de azul, identifica-a como uma certeza histórica. Qualquer coisa que este azul retrate, qualquer desenho ou figuração torna-se emblema da identidade portuguesa. Pintar histórias alternativas com esta tonalidade de azul foi a forma que encontrei para recordar e afirmar fragmentos do passado que foram excluídos das narrativas oficiais da nação.

Cada uma das imagens retrata narrativas alternativas de reparação histórica e outras dinâmicas de transmissão memorial alternativas aos mitos coloniais. Recontextualizam o passado, imaginam o presente e projetam futuros próximos, numa progressão temporal não-linear que dá forma a vários passados, presentes e futuros da escrita da cidade de Lisboa. Marcam episódios que foram propositadamente esquecidos pela memória pública (zoo humano, jardim-extratativismo); conferem contextos a objetos de culto colonial espalhados pela cidade (Estátua de Afonso de Albuquerque ou estátua de João Maria Ferreira do Amaral), que não acompanham os novos acordos historiográficos pós-coloniais; retratam desafios atuais; exibem coleções que precisam de contexto; criam alertas, imaginam e fazem propostas para um futuro no qual a cidade nos dá mais direitos.

É por intermédio destes motivos pintados com este azul-história que somos levados a imaginar futuros próximos, a reconfigurar iconografias coloniais, violentas, escondidas por trás do manto da mitificação e do artifice artístico-ideológico que as configura como culturais, históricas, e logo, intocáveis. Estes motivos tornam as obras em objetos-pesquisa-ação, ou seja, formas de intervenção memoriais, arquivos de memórias alternativas da cidade, práticas de discurso afetivas que atua na esfera pública afirmando-se e provocando interpretações que recaem sobre todos nós. Estes 14 bustos em pedra, criados sem olhos, continuam a omitir as vítimas do colonialismo português, representados sem capacidade de retorno do olhar. As 14 obras que acompanham os bustos tentam preencher esse vazio histórico, para assim restituir ou redirecionar o olhar público para as memórias desconfortáveis relacionadas com o passado colonial.

Programação associado à obra *Memórias para 14 Bustos*

Se as 14 obras marcam o primeiro passo para ressignificar o Jardim Botânico Tropical, as ações do coletivo Tributo aos Ancestrais PT e da associação Batoto Yetu, e a programação educativa, em colaboração com o Padrão dos Descobrimento e com o ISCTEC, tornam a obra num processo contínuo, coletivo e participativo de recontextualização deste lugar. A obra constrói-se num processo de coautoria, tornando-se num lugar de intervenção no jardim e num ponto de partida para a confluência entre indivíduos e grupos de várias proveniências e gerações. Esta segunda fase ajuda a obra a se tornar num veículo de transmissão memorial, levando o público a repensar o papel que o património e a comemoração pode e/ou deve desempenhar num tempo de pós-violência colonial. Aqui é proposto um outro paradigma memorial onde a participação pública garante que a memória e a história permaneçam processos criativos, contínuos e inacabados. A programação paralela feita irá proporcionar encontros com memórias alternativas com o objetivo de ressignificar e recontextualizar o Jardim. Irá apresentar performatividades imersivas, ensaios políticos e afetivos e atos de agência e partilha memorial que são hoje imprescindíveis para uma diversidade de pontos de vista sobre o Jardim.

Homenagem aos Africanos do Jardim Colonial (17 de Maio, 2026)

A programação abre dia 17 de Maio com uma cerimónia do coletivo Tributo aos Ancestrais PT intitulada *Homenagem aos Africanos do Jardim Colonial*. Desde 2017, o coletivo tem vindo a organizar cerimónias em homenagem às vítimas do tráfico transatlântico de africanos em Portugal. Na presente edição, por meio da oralidade, da poesia, da musicalidade e da dança, serão homenageadas as comunidades africanas que participaram na Exposição do Mundo Português, em 1940, e que foram então expostas no antigo Jardim Colonial (atual Jardim Botânico Tropical).

Participantes: Ana Mukongo, Aristóteles Kandimba, Iris de Brito, Lameck Macaba, Manuel dos Santos e Vandy Cambula

Fado Dançado (22 de Maio, 2026)

O segundo evento desta programação será um *Fado Dançado* apresentado pela associação Batoto Yetu. Uma apresentação única que simboliza o triângulo artístico e humano entre europa, África e a América do Sul dentro do contexto português. Sendo um momento de reforço da história humana renascida de momentos de dor associadas ao tráfico transatlântico da escravatura e colonialismo representados em toda a dinâmica do local. O concerto enaltece as influências afro atlânticas, resgata as origens mouriscas, e africanas do fado.

Participantes: Elisabete da Veiga, Jorge Maico, Nuno Amaral e Gueladjo Sané.

Programa educativo (27 de Maio, 2026)

No dia 27 de Maio teremos duas sessões de programa educativo com o artista Márcio Carvalho e os educativos do MUHNAC e do Padrão dos Descobrimentos. A educação artística é uma forma de pensar e experimentar o mundo, uma maneira de construirmos um pensamento crítico e criativo a partir do referente da obra de arte e dos processos de pensamento por trás da produção da mesma. Assim, convidamos uma turma de 10.º ano do Ensino Profissional – Casa Pia / CED, Pina Manique, e alunos da Universidade de Lisboa para uma jornada criativa à volta da obra *Memórias para 14 Bustos*. A partir da obra e sua produção contínua iremos criar um percurso de atividades onde artista, educativos e alunos irão ter encontros com diversas memórias ligadas ao Jardim e à cidade assim como oportunidades de criar questões sobre o passado e imaginar possíveis futuros próximos.

A arte colonialista faz mal à vista (28 de Maio, 2026 - MUHNAC)

No dia 28 de Maio, desta vez no Museu Nacional de História Natural, iremos apresentar o seminário *A arte colonialista faz mal à vista*. O seminário pretende pensar sobre o papel da arte e das instituições públicas na disputa pela memória coletiva. Este seminário celebra os 52 anos da ação organizada pelo Movimento Democrático dos Artistas Plásticos (28 de Maio de 1974) onde cerca de 100 artistas invadiram o pátio do Palácio da Foz e taparam a estátua de Salazar com um pano preto e uma faixa verde e vermelha, amarrando-a com cordas. Não sendo apologistas da destruição de obras de arte, os artistas defenderam a remoção da escultura, de autoria de Francisco Franco, para ser recontextualizada num museu, ecoando o lema do artista Marcelino Vespeira “A arte fascista faz mal à vista”. Os artistas

acreditavam que estes objetos de culto fascista não poderiam continuar presentes em edifícios públicos responsáveis pela democratização do país. Apesar das ações e movimentos artísticos que aconteceram após o 25 de Abril, de contestação a objetos de culto fascista, em Portugal, o debate e a ação sobre os objetos de culto colonial foi, e continua a ser, quase inexistente. Devem estes objetos continuar presentes em lugares e edifícios públicos responsáveis pela democratização do país? Pode a arte contribuir para a reinterpretação e recontextualização do património colonial da cidade? Qual a responsabilidade que deve ser atribuída às instituições públicas e às autarquias da cidade?

Participantes: Ângela Ferreira, Elsa Peralta, Hugo Nóbrega e Márcio Carvalho.