

> <https://doi.org/10.20396/proa.v13i00.17309>



# Zona de contato em ruínas: silenciamentos e memórias da exposição colonial de Nápoles de 1940

**João Pedro Rangel Gomes da Silva**  
> [joaopedrosilva@berkeley.edu](mailto:joaopedrosilva@berkeley.edu)  
University of California - Berkeley





## Zona de contato em ruínas: silenciamentos e memórias da exposição colonial de Nápoles de 1940

**Resumo:** Meu objetivo neste artigo é explorar a sobrevivência da tradição expositiva racista do ocidente de exposições coloniais e universais, que expunham o exótico selvagem em relação ao, supostamente, civilizado branco europeu. Para isso tenho como objeto central a Exposição Colonial de Nápoles, a memória produzida (ou não) sobre este acontecimento no site atual do complexo expositivo e suas repercussões contemporâneas em debates sobre o restauro de edifícios da antiga Exposição Colonial. As questões centrais são: como o passado colonial pode ser deixado de fora ao se falar sobre o atual complexo expositivo Mostra d'Oltremare? Como isso ocorre até mesmo em discussões sobre restauração do espaço? O que possibilita esse agenciamento do passado colonial? A metodologia adotada para respondê-las é uma análise documental das fontes e suas imagens na forma de uma montagem, à luz das reflexões sobre pensamento por imagens e montagem de Samain (2012), Bruno (2009) e Warburg (2010).

**Palavras-chave:** Racismo; Exposição colonial; Colonialismo italiano; Arte e poder; Fotografia.

## Contact zone in ruins: silences and memories of the 1940 Colonial Exhibition of Naples

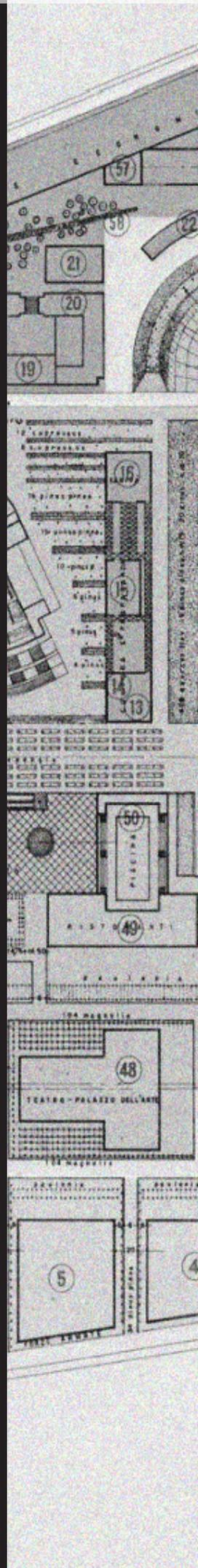
**Abstract:** My goal in this article is to explore the survival of the occidental racist exhibition tradition of colonial and universal exhibitions, that exposed the exotic in relation to the supposedly white civilized European. I have as my main object the Colonial Exhibition of Naples, the memory produced (or not) about this event on the actual website of the expositive complex, and the contemporary repercussions in debates about the restoration process of the old Colonial Exhibition. The central questions are: How the colonial past could be left out in speaking about the actual expositive complex Mostra d'Oltremare? How does this occur even in discussions about space restoration? What makes this colonial past agency? The methodology adopted to address them is a documentary analysis of the sources and their images in the form of a montage, in light of reflections on thinking through images and montage by Samain (2012), Bruno (2009), and Warburg (2010).

**Keywords:** Racism, Colonial exhibition; Italian colonialism; Art and power; Photography.

## Zona de contacto en ruinas: silencios y memorias de la exposición colonial de Nápoles de 1940

**Resumen:** Mi objetivo en este artículo es explorar la supervivencia de la tradición expositiva occidental racista de exposiciones coloniales y universales, que expuso al salvaje exótico en relación con el europeo blanco supuestamente civilizado. Para ello, me centro en la Exposición Colonial de Nápoles, la memoria producida (o no) sobre este acontecimiento en el actual recinto del complejo expositivo y sus repercusiones contemporâneas en los debates sobre la restauración de edificios de la ex Exposición Colonial. Las preguntas centrales son: ¿Cómo se puede dejar de lado el pasado colonial cuando se habla del actual complejo de exposiciones Mostra d'Oltremare? ¿Cómo ocurre esto en las discusiones sobre la restauración del espacio? ¿Qué hace posible este ensamblaje del pasado colonial? La metodología adoptada para responderlas es un análisis documental de las fuentes y sus imágenes en forma de montaje, a la luz de reflexiones sobre el pensamiento a través de imágenes y montaje de Samain (2012), Bruno (2009) y Warburg (2010).

**Palabras-clave:** Racismo; Exposición colonial; Colonialismo italiano; Arte y poder; Fotografía.



## > Zona de contato em ruínas: silenciamentos e memórias da exposição colonial de Nápoles de 1940

João Pedro Rangel Gomes da Silva

 <https://orcid.org/0000-0002-4284-1786>

> joaopedrosilva@berkeley.edu

Pesquisador de doutorado em Italian Studies

University of California - Berkeley

### 1 Introdução

A *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare* pretendia ser a mais completa síntese do poder colonizador italiano, documentando suas conquistas recentes e apresentando uma projeção ao futuro de expansão imperial conectado a herança do passado expansionista do Império Romano. Inaugurada com a presença de Mussolini e do rei Vittorio Emanuele III em 9 de maio de 1940, exatamente 4 anos após a proclamação do império fascista com a anexação da Etiópia<sup>1</sup>, finalmente a Itália havia conquistado “seu império”. Por ser a única nação europeia a perder para uma nação africana em 1885-86, essa vitória militar sobre a Etiópia foi celebrada enfaticamente.

Para isso, foi construído em Nápoles um grande complexo urbanístico com 54 edifícios, 36 pavilhões, uma arena com espaço para dez mil pessoas, dois teatros, uma piscina olímpica, um restaurante e café, um parque de diversões, um parque com animais, um aquário tropical, um sítio arqueológico e Vilas Indígenas onde os nativos originários das colônias deveriam ser expostos.

---

<sup>1</sup> Este discurso pode ser acessado na íntegra em: [https://it.wikisource.org/wiki/Italia\\_-\\_9\\_maggio\\_1936,\\_Discorso\\_di\\_proclamazione\\_dell%27Impero](https://it.wikisource.org/wiki/Italia_-_9_maggio_1936,_Discorso_di_proclamazione_dell%27Impero). Acesso em: 22 de abril de 2020.

> Zona de contato em ruínas

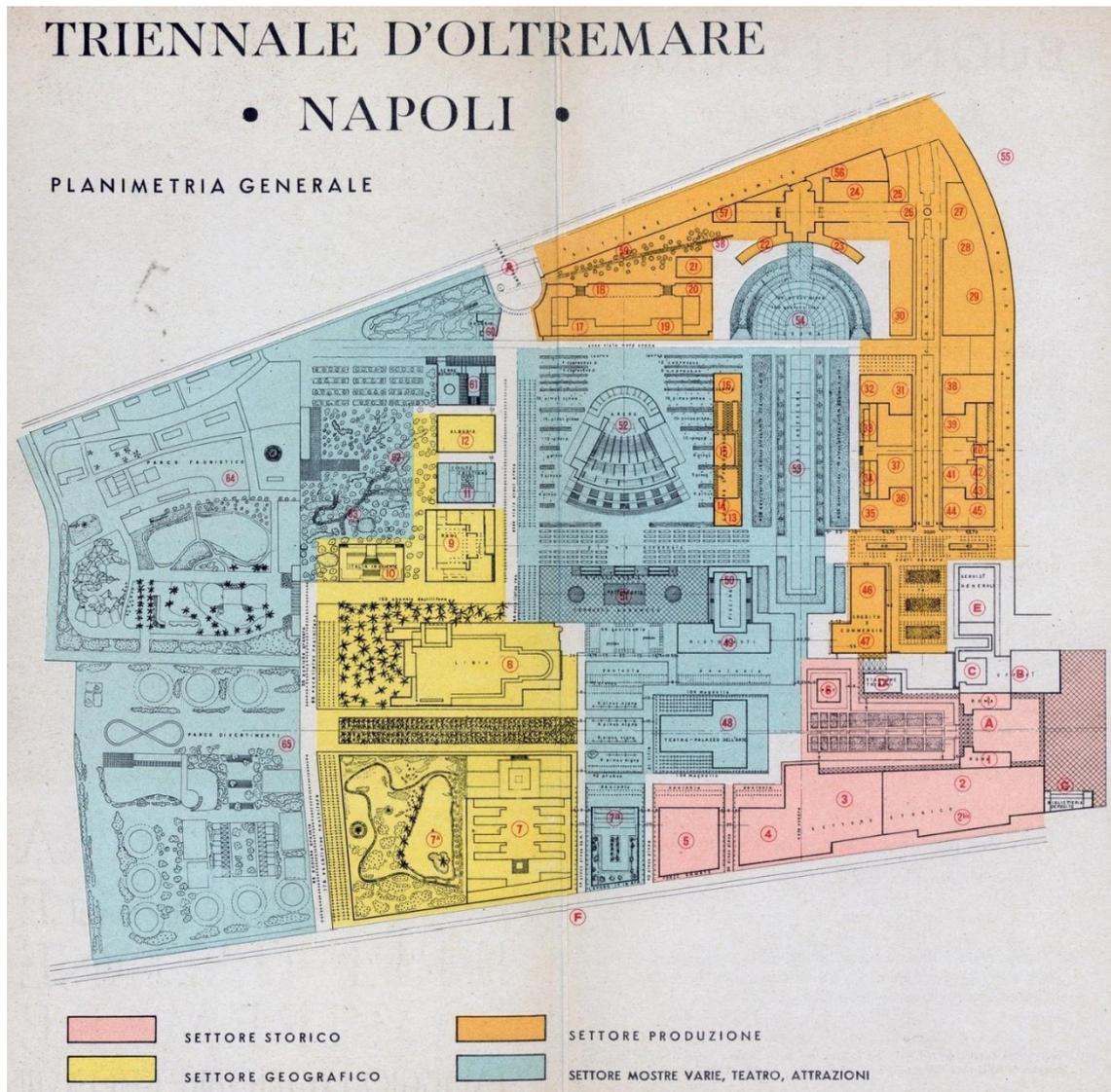


Figura 1 - Planta da exposição presente em seu catálogo

A exposição era dividida entre os setores histórico (rosa), geográfico (amarelo) e da produção (laranja)<sup>2</sup>. No catálogo da exposição a descrição de cada um dos setores foi feita da seguinte forma:

Sobre o setor histórico, foi feita uma apresentação geral de toda a exposição colonial e foi dito que esta seção especificamente correspondia ao objetivo de dar o senso ideal e efetivo da obra civilizacional empreendida pelos italianos através dos séculos, bem como a conquista do Império. O catálogo também informa que esse setor era composto pelas

<sup>2</sup> Sobre os setores que organizavam a exposição ver meu resumo do Congresso PIBIC de 2020. Disponível em: <https://www.prp.unicamp.br/inscricao-congresso/resumos/2020P17700A35472O3367.pdf>. Acesso em 5 fev. 2024.

## > Zona de contato em ruínas

exposições: da expansão latina; das repúblicas marítimas; dos pioneiros e exploradores; das conquistas; das forças armadas; e, por fim, do partido nacional fascista.

Sobre o setor Geográfico, em cada exposição foram reunidos aspectos etnográficos e geográficos de cada região, bem como o desenvolvimento social, político, econômico, religioso, sanitário promovido pela colonização italiana. Esse setor era composto pelas exposições: da Líbia; da África Oriental Italiana; de Rodi e das ilhas italianas no Egeu; da expansão italiana no oriente; e, por fim, da Albania.

O setor da Produção, tinha como objetivo documentar o desenvolvimento nas colônias e suas possibilidades de atividades econômicas, além de mostrar os avanços feitos pelo regime imperial italiano. Ele abarcava as exposições: da agricultura; da indústria; da comunicação e turismo; do crédito e do seguro; do comércio; sanitária; do livro e jornal; e da cultura e propaganda.

O espaço da antiga Exposição Colonial, que hoje é um parque e o complexo expositivo de Nápoles, chamado *Mostra d'Oltremare*, corresponde ao que foi em 1940 a *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*. A Exposição Colonial de Nápoles foi interrompida pouco tempo depois de aberta devido ao início da segunda guerra mundial e teve cerca de 60% de seus edifícios destruídos por conta dos bombardeios.

Em 1952, partes do complexo expositivo foram restauradas para a realização da I *Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo*. Esta exposição, no entanto, não fez tanto sucesso, e o espaço enfrentou um período de abandono após a década de 70. Depois deste período, o complexo permaneceu em processo de deterioração até fim dos anos 90, quando se iniciaram os planos de restauro.

Foram realizados grandes esforços para garantir precisão e autenticidade para a realização da Exposição Colonial de Nápoles em 1940. A vegetação nativa das colônias foi transplantada, e os próprios nativos dos diferentes espaços coloniais foram alocados em Vilas Indígenas construídas para mostrar sua vida nas colônias, o que exigiu uma ampla pesquisa antropológica sobre essas habitações. O trabalho de Lidio Cipriani, *Abitazioni indigene dell'Africa Orientale Italiana*, foi publicado no mesmo ano da exposição, escancarando as relações entre o empreendimento colonial italiano (e europeu) e a produção de um saber colonial. Este saber foi parte crucial da legitimação da dominação colonial, que só foi possível a partir da produção de alteridades e de uma auto-imaginação italiana.

Ao mesmo tempo em que a exposição se constituiu como um lugar produtor de alteridade, as Vilas Indígenas foram centrais para a afirmação de uma identidade nacional, do “italiano” em contraposição aos “selvagens” nativos das colônias. Nessas habitações supostamente indígenas, os nativos deveriam encenar suas práticas culturais para os visitantes. A identidade nacional se afirmava em meio a legitimação da violência colo-

## > Zona de contato em ruínas

nial e da expansão do império - uma trama complexa que envolvia arte, antropologia, arquitetura e racismo. Mariana Selister Gomes (2019) e Marina Cavalcante Vieira (2019) são autoras que também abordam exposições coloniais e imperiais, a produção de estereótipos, bem como a produção de sua memória e legados do colonialismo na contemporaneidade.

As diversas exposições coloniais e universais realizadas pela Europa fizeram parte de uma tradição ocidental. Como nos apresenta Omar Thomaz (2002), a primeira exposição Universal, realizada em 1851 em Londres, inaugurou um novo espaço de enfrentamento entre os impérios europeus que buscavam se expandir, afirmar e legitimar o colonialismo. O autor aponta como essa disputa se deu até mesmo por meio de edifícios: o em Londres, o Palácio de Cristal parecia representar as conquistas da revolução industrial, sendo a tradução do desenvolvimento da Grã-Bretanha e o progresso da humanidade; em Paris, a Torre Eiffel construída para a Exposição Universal francesa em 1889, representou um marco francês do progresso do século XIX (THOMAZ, 2002, p. 198–202).

Thomaz destaca como, na Exposição Universal, inaugurou-se uma ritualização das disputas entre os impérios e, simultaneamente, produziu-se uma hierarquia entre povos e nações. A novidade é essa disputa se dar no campo artístico e expositivo, para além dos congressos e fóruns internacionais. Assim, compara-se o Palácio de Cristal, símbolo do progresso britânico, à construção da torre de 300 metros do engenheiro Gustave Eiffel, símbolo do progresso francês, para a exposição universal francesa de Paris em 1889. Como o autor explicita:

As exposições universais passaram a ser, assim, a manifestação cultural mais evidente da forma como os impérios passaram a se representar a si mesmos e a representar os povos exóticos com os quais travaram contato. Eram grandes rituais de massa em que as potências clamavam o seu povo a observar os avanços tecnológicos do Ocidente, o avanço de suas fronteiras e da sua missão civilizatória (THOMAZ, 2002, p. 201).

Muitos autores que se dedicam a investigar essas exposições também ressaltam a dimensão ritual desses eventos. Thomaz dialoga com Robert Hughes e Burton Benedict, que chamam a atenção sobre as relações competitivas estabelecidas entre os impérios, nações e cidades enquanto *potlachs*, no sentido empregado por Marcel Mauss: “uma competição ritualizada, cujo objetivo primeiro é o prestígio e a garantia da continuidade de um ciclo de reciprocidade entre diferentes grupos” (THOMAZ, 2002, p. 203).

James Clifford, em seu texto *Museus como zona de contato*, aponta como as exposições coloniais e universais revelaram o racismo e a condescendência paternalista por meio de seus espetáculos, que expunham nativos enquanto exemplos de tipos raciais, exotizados

## > Zona de contato em ruínas

para multidões curiosas e excitadas. O termo *zonas de contato* é apropriado de Mary Louise Pratt, que o define da seguinte forma:

[...] o espaço de encontros coloniais, o espaço onde povos geográfica e historicamente separados entram em contato uns com os outros e estabelecem relações concretas, geralmente envolvendo condições de coerção, desigualdades radicais e conflitos irreduzíveis (PRATT, 1992 *apud* CLIFFORD, 2016, p. 5).

Esta noção de *zona de contato* permite refletir sobre como os sujeitos são constituídos e as relações que têm com os outros, enfatizando a co-presença e a interação, e interrelacionando entendimentos e práticas - muitas vezes dentro de relações de poder radicalmente assimétricas. Como destaca Clifford, quando os museus são vistos como zonas de contato, sua estrutura organizacional enquanto coleção se torna uma relação atual, política e moral concreta (CLIFFORD, 2016, p.5).

Assim, a noção de *zona de contato* emerge de seu potencial negativo. Atualmente, ao analisarmos os registros das exposições coloniais, é perceptível que elas foram lugares nos quais se produzia alteridade, e que foram instrumentos para justificar e legitimar a dominação. Em resumo, eram espaços onde o eu europeu, branco e civilizado se constituiu, sempre em relação aos outros, selvagens e não brancos.

Em seu texto, James Clifford se utiliza do termo criado por Mary Louise Pratt para refletir sobre diversas experiências de exposições nas quais os museus foram provocados a realizar negociações históricas, e ainda, a repensar a própria responsabilidade dos museus para além da conservação. Movido por essa reflexão, meu objetivo nesse artigo é explorar a sobrevivência da tradição expositiva racista do ocidente inaugurada nas exposições universais e coloniais que expunham o exótico selvagem em relação ao (supostamente) civilizado europeu. Para isso, tenho como objeto central da minha análise a Exposição colonial de Nápoles, a memória produzida (ou não) sobre este acontecimento no site atual do complexo expositivo *Mostra d'Oltremare* e suas repercussões contemporâneas em debates sobre o restauro dos edifícios da antiga Exposição Colonial. No presente artigo, essa reflexão é potencializada por uma montagem de fotografias que elaborei a partir do contato com as fontes documentais analisadas, e que, inserida no campo de reflexões sobre as imagens constituído por autores como Barthes (2017), Bruno (2009), Didi-Huberman (2013), Samain (2012) e Warburg (2010), viabiliza uma apreensão visual e o aprofundamento da análise aqui desenvolvida.

Meus materiais documentais são as imagens da exposição; o site atual do complexo expositivo *Mostra d'Oltremare*<sup>3</sup>; a entrevista com alguns dos arquitetos responsáveis pelos restauros da antiga exposição, na conceituada revista de arquitetura e design italiana

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.mostradoltremare.it/> Acesso em: 15 jan. 2021

## > Zona de contato em ruínas

*Domus*<sup>4</sup>; e o texto *Os restauros das arquiteturas modernas da mostra d'Oltremare de Nápoles* de Ana Bierrenbach (2017) sobre a trajetória dos restauros realizados ao longo das últimas décadas.

Trata-se de um material heterogêneo que combina diferentes narrativas textuais e visuais:

As fotografias de 1939 e 1940 da Exposição Colonial vêm da revista de arte mensal milanesa, *Emporium: Parole e Figure* (1895 - 1964). Ela conta com 63 fotografias e 13 páginas de pequenos tópicos descrevendo os espaços da exposição colonial de Nápoles e sua importância. A revista, fundada em Bergamo por Paolo Gaffuri e Angelo Ghisleri em 1895, foi uma importante revista de arte e grafias, referência para os artistas e a arte italiana. No artigo publicado pela própria revista sobre a *Mostra Triennale Delle Terre Italiane d'Oltremare*, podemos nos aproximar de uma descrição possível dos espaços, prédios, galerias e pavilhões construídos para celebrar o grande Império fascista.

O site da atual *Mostra d'Oltremare* traz uma série de imagens e pequenos textos informativos sobre os edifícios, espaços do complexo expositivo/parque no qual se transformou a antiga Exposição Colonial. Neste artigo analiso também documentos presentes no site que abordam as dinâmicas do espaço e o vendem como um bom espaço para a realização de convenções e exposições. Dessa forma, é possível atentar para as narrativas históricas que o site constrói sobre o espaço hoje em dia.

A entrevista na revista *Domus* foi editada por Rita Capezzuto em 2005. Ela conversou com os arquitetos Alfredo Maria Sbriziolo e Cherubino Gambardella e o historiador da arte Vincenzo Trione, responsáveis por alguns dos restauros dos edifícios e pavilhões para a exposição de 1952 e nos anos 2000.

Por fim, o texto de Ana Bierrenbach é uma interessante fonte, pois, a partir de uma abordagem arquitetônica, ela dialoga com a bibliografia italiana sobre os restauros daqueles espaços e apresenta a vida histórica dos edifícios construídos para a Exposição Colonial e posteriormente restaurados. Além disso, ela traz fotografias realizadas por ela mesma dos edifícios e espaços da *Mostra d'Oltremare*, portanto ela esteve também presente no local e transitou pelo que foi um dia a *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*.

A escolha destes materiais para a produção de minha análise se justifica pelo fato destas fontes constituírem distintas formas de comunicação pública sobre a exposição e seu legado. Meu propósito ao combiná-las é reunir diferentes atores e atrizes políticos que se posicionaram em distintas instâncias políticas. O que une este material documental é

---

4 A revista mensal *Domus* foi criada em 1928 em Milão pelo arquiteto Gio Ponti. Ela desempenhou um papel significativo no mundo da arquitetura e design servindo de plataforma para arquitetos, artistas e designers compartilharem suas ideias e visões criticamente. Disponível em: <https://www.domusweb.it/it/architettura/2005/03/09/mostra-d-oltremare.html> Acesso em: 25 nov. 2023.

sua sedução ao silenciamento da violência e massacre colonial. Unidos por esse aspecto, esse conjunto documental como um todo mantém vivo um dos objetivos da Exposição Colonial: esconder a violência colonial.

Minha aproximação a este material documental não se pretende totalizante. Não considerarei as posições políticas expressadas por estes atores/atrizes como representativas da totalidade de agentes patrimoniais e de instituições envolvidas na produção histórica deste espaço. Meu argumento se apoia na extensa bibliografia que reflete sobre a tensa relação entre história, racismo e colonialismo na Europa em geral e na Itália em particular. Assim, meu objetivo é explorar o que constituiu este perverso silenciamento.

Assim, a questão central investigada neste artigo é: como o passado colonial pode ser deixado de fora ao se falar sobre o atual complexo expositivo *Mostra d'Oltremare*? Como isso ocorre até mesmo em discussões sobre restauração do espaço? O que possibilita esse agenciamento do passado colonial? Embora, a princípio, ele possa parecer um silenciamento ou uma negligência sobre o passado colonial indigesto, acredito que o ponto fundamental dessa discussão está para além do silenciamento: ele está conectado à noção desenvolvida por Ann Stoler de *afasia colonial*, relacionada à dificuldade, no contexto italiano, de produção de memórias críticas sobre seu passado colonial, como expõe Jasper Chalcraft (2018).

Minha hipótese é a de que, no caso do complexo expositivo da Exposição Colonial de Nápoles, estamos diante de uma *zona de contato reprimida*, ou seja, um afastamento desse passado colonial mantendo-o à distância do consciente. É importante ressaltar que não acredito que as origens disso estejam relacionadas apenas à subjetividade individual dos atores e atrizes políticos em questão, mas também a uma trama mais complexa, que envolve aspectos estruturais do contexto sócio-histórico italiano que influenciam a formação subjetiva individual. Assim, trata-se de algo dialético que se inter-relaciona e se influencia mutuamente.

## **2 *Mostra d'Oltremare*: racismo, esquecimento e colonialismo**

É intrigante como monumentos de celebração do colonialismo podem ser propositalmente desvinculados de suas histórias ligadas a violência da dominação colonial, podendo ser incorporados à paisagem de uma cidade sem provocar questionamentos. O perturbador do caso do complexo expositivo da *Mostra d'Oltremare* é como podem coexistir ali ruínas, vestígios do passado colonial italiano e este mesmo passado ser reprimido, silenciado e esquecido - uma ausência e presença simultânea decorrente da maneira como a memória do colonialismo italiano é agenciada no presente.

## > Zona de contato em ruínas

Para a realização deste trabalho, explorei sistematicamente todo o site atual do complexo expositivo *Mostra d'Oltremare*. Visitei todas as áreas do site para que pudesse investigar como era contada (ou não) a história daquele espaço. Tal como um arqueólogo, escavei todas as camadas depositadas em seu site oficial. Este foi um exercício importante para que eu pudesse compreender as transformações que ocorreram ao longo do tempo, por conta dos períodos de guerra, ocupação, abandono e restauração. Assim, foi possível me aproximar das minúcias da exposição, suas transformações e, principalmente, como sua história é narrada e constituída.

De início, é importante observar como a atual administração do complexo expositivo mantém *Mostra d'Oltremare* como nome do espaço, cuja origem está ligada à Exposição Colonial de Nápoles, intitulada *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*. Em todo o site, não há menção sobre a conexão do complexo expositivo com a Exposição Colonial e suas pretensões de celebrar o império fascista. Por esse motivo, proponho a noção de *afasia colonial e repressão* para pensar este caso, pois há aqui uma presença e o não reconhecimento dela, um afastamento do consciente daquilo que é desagradável. É marcante como não se fala para que foi construído um complexo de 1.000.000 m<sup>2</sup> com edifícios, teatros e arenas colossais. O dito no site é que a *Mostra d'Oltremare* é o principal ponto de referência para organização de congressos em Nápoles e sul da Itália. É valorizado também o aspecto histórico e arquitetônico do espaço, em especial, a grande quantidade de vegetação de espécies mediterrâneas e tropicais raras levadas em 1940, fruto do trabalho dos arquitetos C. Cocchia e L. Piccinato.

O único momento em que se fala sobre a origem do espaço é ao mencionar que a *Mostra d'Oltremare* foi um grande parque protegido e seguro, único em seu gênero. Mas o foco do site está em descrever os espaços e seus usos mais recentes para realização de feiras, congressos, espetáculos, exposições artísticas, atividades culturais e de lazer. Há também uma breve cronologia sobre as transformações de alguns dos pavilhões e edifícios que foram destruídos ao longo das últimas décadas e passaram por alguns tipos de restauros e adaptações.

O seguinte material documental para pensar sobre a ausência do passado colonial ao se falar sobre a atual *Mostra d'Oltremare* é a entrevista editada por Rita Capezzuto e publicada na revista *Domus*, em 2005.

Logo ao início da entrevista é dito: *Três arquitetos e um historiador da arte contemporânea andam conversando na área da histórica Mostra de Nápoles, um dos maiores canteiros de restauro de arquitetura moderna*<sup>5</sup>. É importante ressaltar aqui que o complexo expositivo é lembrado nesse trecho e ao longo de toda a entrevista como um patrimônio de arquitetura moder-

---

<sup>5</sup> Tre architetti e uno storico dell'arte contemporanea passeggiano chiacchierando nell'area della storica Mostra di Napoli, uno dei più grandi cantieri di restauro dell'architettura moderna.

## > Zona de contato em ruínas

na, tendo não mais do que poucas palavras sobre a origem do espaço, sem falar explicitamente sobre as pretensões do fascismo para o que veio a ser a Exposição Colonial de Nápoles em 1940.

Ao longo da entrevista, eles comentam sobre os edifícios e algumas intervenções propostas por eles. É perturbador como não falam nada sobre os nativos lá expostos ou o que expressava essa exposição. Em certo momento até mencionam um edifício e sua referência à *romanidade*, mas deixam de falar sobre a violência que isso significou para os colonizados que foram subjugados em nome dessa construção, essa estrutura de sentimento que colocava os italianos em um lugar superior no qual a dominação era um dever, um fardo branco para colonizar e civilizar os selvagens. Falta atenção à dimensão do que a exposição expressa sobre a constituição do racismo e o que ela escondia: o massacre e violência nos territórios colonizados.

É surpreendente como é possível realizar uma restauração do espaço sem preocupação com o que aconteceu ali, para qual fim este espaço foi construído a princípio. Em diálogo com Chalcraft (2018) e Stoler (2011), acredito que isso se deve, em especial, à forma como a memória pública italiana sobre o passado colonial é agenciada: dissociada da história nacional, em uma *afasia colonial* que impossibilita estabelecer relações e nomear apropriadamente o que expressava a antiga Exposição Colonial, também afastada do consciente tal qual uma *repressão* que busca manter algo conhecido no desconhecido.

É sabido que houve uma exposição colonial no espaço da *Mostra d'Oltremare*. Porém, não se fala sobre isso ou se busca enfrentar o que isso significa politicamente e como isso se conecta a questões sobre racismo e pertencimento na Itália contemporânea. Por esse motivo, a noção desenvolvida por Clifford de *zonas de contato* é tão interessante: ele argumenta que quando os museus são vistos como *zonas de contato*, sua estrutura organizacional enquanto coleção se torna uma relação atual, política e moral concreta. Assim, é perceptível que o presente artigo expõe elementos que não ficaram restrito a um passado irrelevante, mas que são fundamentais para o pensamento contemporâneo.

Apesar do complexo expositivo da *Mostra d'Oltremare* não ser institucionalmente um museu em sentido estrito, a possibilidade expositiva nos edifícios e pavilhões é uma realidade e uma das qualidades do espaço ressaltadas não só nessa entrevista, mas também no site oficial. Afinal, este espaço foi pensado em 1940 para abrigar uma gigante Exposição Colonial.

As poucas palavras endereçadas para a origem do espaço ao longo da conversa dizem que o objetivo da exposição era consagrar a política colonial do regime, que via em Nápoles uma ponte entre a Itália e a África e que se queria estabelecer na cidade uma estrutura moderna para acolher manifestações de caráter expositivo, cultural, turístico e econômico na ótica da renascença da civilização latina. Nenhuma palavra sobre o racismo, as Vilas Indígenas ali construídas ou os nativos expostos naquele mesmo espaço.

Brian McLaren (2014) expõe como, com o fechamento da exposição, no início da 2ª Guerra Mundial os nativos etíopes, somalis e eritreus, suas famílias e os oficiais do leste africano contratados para serem seus guardas se tornaram prisioneiros. A princípio, estes nativos e suas famílias foram levados para construir as vilas indígenas e serem expostos como exemplos vivos das vidas nas colônias. No entanto, com o encerramento forçado da exposição, eles se tornaram equivalentes aos mais perigosos prisioneiros políticos que eram trazidos para campos de concentração na Itália<sup>6</sup>. Como McLaren aponta, “nesse contexto de guerra, o maior local da *Mostra d’Oltremare* era mais do que apenas um espaço colonial transportado para a metrópole, era um espaço de confinamento - um campo de concentração” (MCLAREN, 2014, p. 307).

É curioso como os arquitetos dizem que o aspecto e a tipologia não foram modificados para a exposição de 1952, mas que o caráter celebrativo desapareceu. A questão que fica é como o caráter celebrativo foi retirado sem nem mesmo dizerem apropriadamente o que estava sendo celebrado. Isso fica nítido quando Cherubino Gambardella comenta um afresco de Mussolini presente no *Cubo d’Oro* e, Alfredo Sbriziolo, discordando de Gambardella, diz que o artista responsável, Brancaccio, não fazia parte do regime fascista, pois este teria sido o único trabalho para o regime.

Esse trecho da conversa inspirou a montagem de fotografias a seguir. A montagem é uma metodologia de pesquisa que permite aprofundar as reflexões acima sobre as fontes supracitadas, e, assim como as outras desenvolvidas para minhas pesquisas iniciais sobre o tema<sup>7</sup>, reivindica um trabalho possível a ser feito com as imagens para evidenciar o lugar das imagens enquanto agentes e não objetos inertes. Através da leitura de autores como Barthes (2017), Bruno (2009), Didi-Huberman (2013), Samain (2012), Warburg (2010) foi possível pensar as imagens dentro de sua complexidade histórica de carregar em si diversos tempos e colocar em relação diversos elementos, inclusive nós que as observamos no presente. Há muito além para o que está na ordem do visível das imagens. Elas transbordam o lugar de meras significações. Assim, é possível enfrentar o silenciamento que persiste sobre esse momento de constituição e disseminação do racismo, sua construção visual e suas sobrevivências contemporâneas. A Exposição Colonial de Nápoles foi a última exposição fascista e colonial italiana e, no entanto, a exotização do “outro” e os efeitos do racismo para sua desumanização estão na ordem do dia.

Assim, a produção da montagem a seguir surgiu do meu encontro com o afresco de Brancaccio “Triunfo do Império de Roma” (Imagem 2), que me intrigou pela sua aparição no texto da revista *Domus* e pela possibilidade de Alfredo Maria Sbriziolo dizer que o artista não seria “pintor do regime” fascista sem grandes problemas ou ser questionado.

---

6 Pouco antes da inauguração da exposição, em 1938, foram promulgadas as leis raciais que tornaram a presença desses africanos na Itália incomensurável, diante da situação de guerra se reforçava ainda mais tais leis

7 “De César a Mussolini: Expressões do Império fascista” (2019-2020) e “O Império fascista e as Vilas indígenas na Exposição Colonial de Nápoles em 1940” (2020-2021). PIBIC-CNPq.



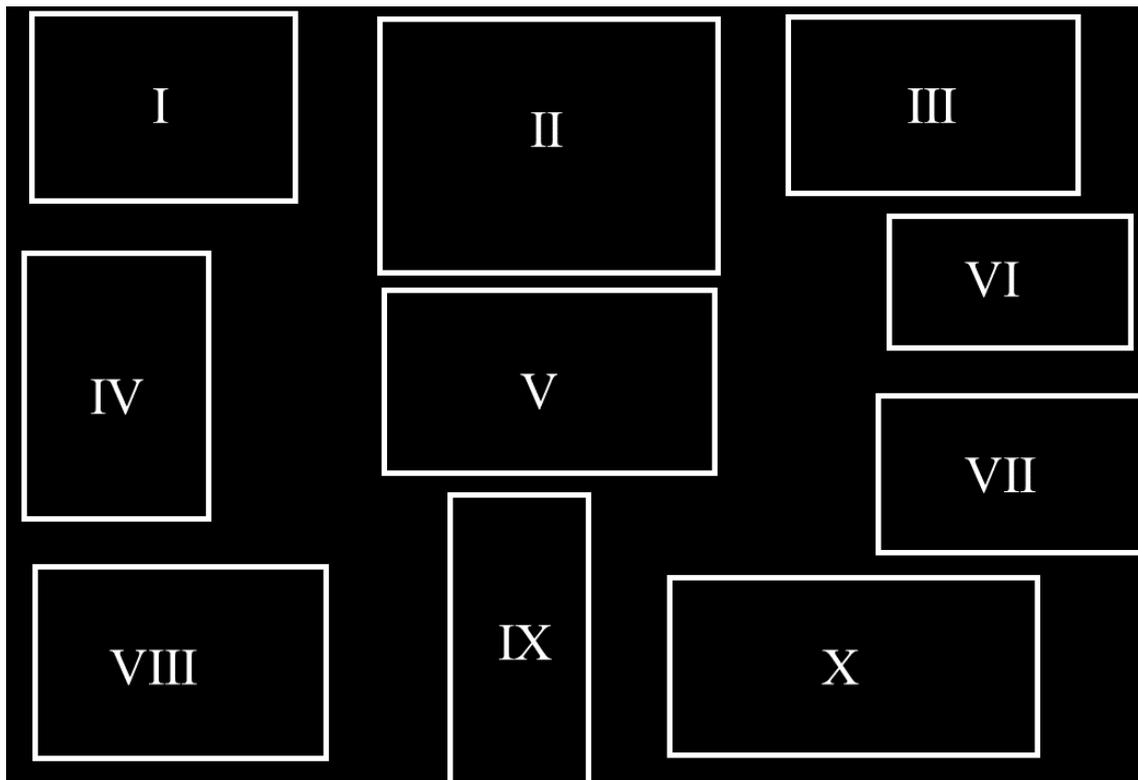


Figura 3 - Referências montagem<sup>8</sup>

8 I. BRANCACCIO, Giovanni. **Salone dell'Impero** – Trionfo de Cesare, 1940. Disponível em: [https://emporium.sns.it/galleria/libro.php?volume=XCII&pagina=XCII\\_548\\_095.jpg](https://emporium.sns.it/galleria/libro.php?volume=XCII&pagina=XCII_548_095.jpg). Acesso em: 20 set. 2021.

II. BRANCACCIO, Giovanni. **Il trionfo dell'impero di Roma**, affresco, 1939-40. Disponível em: <https://cirodeluca.photoshelter.com/image/I0000SQzgw6ptwhw>. Acesso em: 20 set. 2021.

III. **Nel padiglione di "Roma antica sul mare", Gli imperatori romani**, 1940. Disponível em: [https://emporium.sns.it/galleria/libro.php?volume=XCII&pagina=XCII\\_548\\_073.jpg](https://emporium.sns.it/galleria/libro.php?volume=XCII&pagina=XCII_548_073.jpg). Acesso em: 20 set. 2021.

IV. PATELLANI, Federico. **Inaugurazione della Triennale delle Terre d'Oltremare** - statua dell'arcangelo Michele, 1940. 135MM (24 X 36 mm). Disponível em: <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3g010-0014847/>. Acesso em: 5 nov. 2019.

V. Torre delle Nazioni. **Brochure Mostra d'Oltremare**. Disponível em: <https://www.mostradoltremare.it/download-brochure/>. Acesso em: 20 set. 2021.

VI. **Zona archeologica**, 1940. Disponível em: [https://emporium.sns.it/galleria/libro.php?volume=XCII&pagina=XCII\\_548\\_083.jpg](https://emporium.sns.it/galleria/libro.php?volume=XCII&pagina=XCII_548_083.jpg). Acesso em: 20 set. 2021.

VII. **L'Arena Flegrea**, 1940. Disponível em: [https://emporium.sns.it/galleria/libro.php?volume=XCII&pagina=XCII\\_548\\_079.jpg](https://emporium.sns.it/galleria/libro.php?volume=XCII&pagina=XCII_548_079.jpg). Acesso em: 20 set. 2021.

VIII. **Piazzale Colombo**. Brochure Mostra d'Oltremare. Disponível em: <https://www.mostradoltremare.it/download-brochure/>. Acesso em: 20 set. 2021.

IX. **Minerva Victrix**, escultura, 80-120 d.C. Museo Ostia antica. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Minerva\\_victrix\\_Ostia\\_Antica\\_2006\\_09\\_08.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Minerva_victrix_Ostia_Antica_2006_09_08.jpg). Acesso em: 20 set. 2021.

X. JODICE, Francesco. **Arena Flegrea após restauro**. Disponível em: <https://www.domusweb.it/it/architettura/2005/03/09/mostra-d-oltremare.html>. Acesso em: 20 set. 2021.

## > Zona de contato em ruínas

As imagens nesta montagem colocam em relação as imagens da revista *Emporium* e do site da *Mostra d'Oltremare*. Há aqui quatro espaços fundamentais do que foi a Exposição Colonial: o salão do império, a zona arqueológica, a Arena Flegrea e a torre do partido nacional fascista. Meu foco aqui está no elemento que orienta as reflexões deste artigo: o silenciamento do colonialismo italiano, não em um lugar qualquer, mas em um espaço onde ocorreu uma das maiores celebrações do colonialismo e imperialismo italiano.

Elaborei esta montagem pensando no que sobrevive e permanece em cena nas ruínas do que foi a Exposição Colonial de Nápoles em 1940. A partir dela, é possível também questionar qual era a curadoria da exposição e as conexões entre os edifícios e espaços.

O salão do império estava localizado dentro do edifício chamado *Cubo d'Oro*, no setor geográfico, onde se encontravam: os afrescos feitos por Brancaccio (Imagens 1 e 2).

No setor da produção, estava a zona arqueológica (Imagem 6), cujas escavações foram feitas durante a construção da Exposição e por meio das quais foram descobertas uma estrada e um aqueduto romano.

No setor histórico, estavam a torre do partido nacional fascista (Imagens 3, 4 e 5), localizado na Praça 9 de Maio (Imagem 8), dentro do setor histórico, que reunia pavilhões e exposições sobre o partido fascista e a conquista colonial italiana na África desde “os pioneiros exploradores da África”.

Por último, a Arena Flegrea (Imagens 7 e 10), estava localizada no setor exposições diversas, teatros e restaurantes. É importante destacar que a Arena Flegrea foi o primeiro e último projeto de Giulio De Luca, primeiro para a Exposição Colonial e depois para seu restauro quando o edifício foi demolido e reconstruído. Como Bierrenbach (2017, p. 5) expõe, o arquiteto respaldou a demolição afirmando que tornaria o edifício “mais belo e moderno”.

Chamo a atenção para algo que estava ausente nas minhas fontes e que também não está presente em minha montagem: os nativos levados para a Exposição Colonial. Esta ausência é fundamental para a compreensão da perversidade do silenciamento sobre o que significou a realização desta exposição. Os nativos tiveram um papel essencial antes mesmo da inauguração da exposição, pois foram a mão de obra para a construção da seção das Vilas Indígenas, não recebendo qualquer tipo de condição mínima de habitação ou vivência. Sua presença e encenação da vida cotidiana nas colônias foram cruciais para expressar a suposta superioridade racial italiana, através de uma produção de alteridade hierarquizada que se materializava e reificava pela arquitetura e arte.

Os arquitetos na entrevista, Bierrenbach (2017) em seu texto e o site enquanto comunicação pública e institucional, cada um à sua maneira, destacam apenas os edifícios e os espaços expositivos da *Mostra d'Oltremare*. No entanto, não há menção aos nativos e nem às

Vilas Indígenas que eram também fundamentais para a lógica curatorial da exposição. Esta seção não à toa estava do lado do *Cubo d'Oro* e seu salão do império. Nem mesmo o caminho até este edifício era banal, constituído pela *Viale delle Palme*, composto de quatro fileiras de palmeiras trazidas da Líbia. Este pequeno núcleo de edifícios e espaços em proximidade nos revela o propósito de se construir material e simbolicamente a conexão entre o Império e o além-mar.

O conjunto das imagens 2, 4, 5 e 9 presentes na montagem apresentada acima evocam o lugar da *Victoria* nesta exposição. Esta figuração remete à Deusa grega *Niké*, que, na mitologia romana, ganhou o nome de *Victória*, e que em geral aparece sendo segurada na mão direita de *Athena*, ou até mesmo de *Zeus*, e garantiria as vitórias nas batalhas. Para essa análise, Aby Warburg (2010) é um autor fundamental, pois em sua prancha 7, dedicada a estudar as expressões da atitude vitoriosa, ele justapõe a figura de *Niké* com diversas outras imagens que compartilham desta mesma expressão na arte imperial romana e napoleônica, em celebrações oficiais e monumentos. Na Exposição Colonial de Nápoles havia uma série de figuras denominadas *La Vittoria*, que expressavam a vitória fascista. Ao observar o site e as fotografias do atual espaço expositivo *Mostra d'Oltremare*, que foi construído para a realização da Exposição Colonial de Nápoles, cabe notar que a maior estátua da vitória fascista, com cerca de 20 metros de altura, desapareceu de cena, dando lugar a *outdoors*. Como ela desapareceu ou qual destino teve permanece um mistério.

Chamo atenção também o conjunto das imagens 1, 2, 3, 4, 6, 7, 10. Elas permitem pensar sobre a associação estabelecida entre fascismo e Roma antiga, com a série de estátuas dos imperadores romanos na imagem 3, com as escavações na imagem 6, com a própria estátua da vitória fascista, com as pinturas externas da Arena Flegrea que desaparecem em seu restauro (Imagens 7 e 10), ou então pela conexão entre César e Mussolini como mencionado acima no caso dos afrescos de Brancaccio (Imagens 1 e 2). Elas permitem pensar sobre a associação estabelecida entre fascismo e Roma antiga, com a série de estátuas dos imperadores romanos na imagem 3, com as escavações na imagem 6, com a própria estátua da vitória fascista, com as pinturas externas da Arena Flegrea que desaparecem em seu restauro (Imagens 7 e 10), ou então pela conexão entre César e Mussolini como mencionado acima no caso dos afrescos de Brancaccio (Imagens 1 e 2). Também podemos pensar nos nomes que foram alterados com o tempo: a antiga praça 9 de maio (Imagem 8), data de fundação do Império Fascista, foi renomeada para *Piazzale Colombo*, assim como a torre do partido fascista que, ainda em 1952, foi transformada em torre das nações.

Reuni essas imagens para explorar as distintas temporalidades que se sobrepõem entre o que foi a Exposição Colonial de Nápoles e o que seus restos e ruínas se tornaram no atual complexo *Mostra d'Oltremare*. A observação destas imagens em relação torna-se

## > Zona de contato em ruínas

algo perturbador, pois revela o que foi deliberadamente omitido e silenciado. Vendo essas imagens, as questões que se colocam aqui são: o que torna essa operação de silenciamento e omissão possível? O que se menciona e o que se silencia? Como um evento desta magnitude deixa de ter relevância ao se narrar a história do espaço? Como se desassocia a história da Exposição Colonial de suas próprias ruínas?

Por último, o texto de Ana Bierrenbach (2017) contribui a compreendermos o processo de deterioração do complexo expositivo, os projetos de restauro e a conexão ou não com correntes de restauro. Possibilita também pensar sobre repercussões da maneira como a memória do passado colonial é negligenciada hoje por grande parte dos italianos, incluindo os responsáveis pelos restauros que vimos anteriormente na revista *Domus*.

Ao me debruçar sobre esses documentos, as discussões sobre restauros dos pavilhões da Exposição Colonial e o que permaneceu em cena, fiquei perplexo com a capacidade de se escrever sobre este espaço sem se deter a falar sobre a Exposição Colonial que estava inserida em um contexto de exposições desse gênero, em uma tradição expositiva. Como uma tradição expositiva é negligenciada assim? Certo que este não é o foco do artigo de Bierrenbach, mas nem uma menção é feita ao racismo. Isso me faz perguntar se seria isto efeito da *afasia colonial* italiana que repercute no trabalho de Bierrenbach, pois não se trata de ignorância ou esquecimento.

Bierrenbach cita o trabalho de Ferlito (2016), que é muito preciso ao falar sobre o que estava sendo construído simbólica e materialmente nesta exposição: a construção da *italianidade* mediante a criação da diferença entre nós (italianos) e os outros não ocidentais, uma construção que presumia a superioridade dos italianos ao reduzir os *outros* a tipos raciais colocados na escala evolutiva dos seres humanos (FERLITO, 2016). Este momento constitui o desenvolvimento e manifestação do racismo científico que não poderia ser deixado de lado. Por que então isso ficou de fora e apenas os apontamentos sobre as distintas expressões arquitetônicas entraram para o artigo?

Bierrenbach acompanha todo processo de restauração, desde o início até a busca para dar outro destino ao complexo arquitetônico e afastá-lo de suas conotações fascistas. Este primeiro movimento é identificado logo após a *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, sendo feita em 1952 a exposição sobre o trabalho italiano no mundo. A autora detalha também o período de deterioração decorrente da 2ª Guerra Mundial, o período de abandono após a década de 70 e a volta de projetos para restauro ao fim da década de 90 e começo dos anos 2000. Neste percurso, ela expõe uma detalhada compilação dos edifícios que foram demolidos ao longo das décadas e quais foram restaurados ou adaptados, explicitando também os restauros de alguns pavilhões e edifícios em específico.

É possível observar esta tensão *presença/ausência* sobre o passado colonial em todos estes casos supracitados. O que eles têm em comum é o que fica não dito sobre a origem deste complexo expositivo construído a princípio como uma das maiores Exposições Coloniais já feitas e que está intimamente vinculado ao colonialismo italiano. Nesse sentido, é possível observarmos uma dissociação ativa que separa o que seria parte de uma história do colonialismo da história nacional italiana. Em suma, a separação de uma história compartilhada que une colonizadores e colonizados, algo relacional e permeado de relações assimétricas de poder.

O que nos possibilita este acesso são as ruínas e os vestígios do que foi a Exposição Colonial em 1940. Podemos ver as escolhas cênicas desde a montagem inicial da exposição até restauros recentes, que, por sua vez, dizem respeito ao que se quer contar como história. Através desses vestígios é possível exceder o tempo passado, supostamente estático, e refletir sobre as disputas entre memória e esquecimento. Bruna Triana (2020) em sua tese traz um produtivo debate sobre o lugar dos arquivos, entrecruzamentos de distintas temporalidades e as relações entre história, memória e esquecimento. Essa discussão é valiosa para pensarmos sobre o lugar da Exposição Colonial de Nápoles e a maneira como as disputas sobre sua memória são produzidas.

De antemão, é relevante colocar como Triana encara suas montagens para pensar no caso de Moçambique e seu período tardo colonial:

As séries montadas nesta tese procuram perceber como elas provocam e diferem dos discursos e memórias oficiais, repetidas e cristalizadas sobre, especialmente, o tempo colonial, e como não dizem respeito ao passado apenas, mas se configuram enquanto presenças. Essas imagens excedem seu tempo passado, supostamente estático, transcendem-no; tal qual a ideia de “atualização” de Walter Benjamin (1994; 2009), a partir dos rastros e vestígios, das ruínas, o passado coloca o presente em uma situação crítica (TRIANA, 2020, p. 86).

Triana destaca que os pesquisadores e o público que acessam os arquivos devem considerar este espaço enquanto espaço de contestação crítica permanente. Este é o lugar ao qual ela se dedicou em sua tese, pensando a partir dos restos do arquivo, das ruínas.

Ainda a respeito do momento pós-colonial, a autora mobiliza Ann Stoler em sua reflexão sobre o potencial analítico presente nas ruínas coloniais, tanto figurativas quanto materiais, que potencialmente oferecem para “[...] fundamentar processos de decomposição e recomposição, degradação e decadência” (TRIANA, 2020, p. 90). A autora argumenta que esta decadência colonial e as suas ruínas nos arquivos e nas cidades inspiram “[...] o exercício pós-colonial de dismantelar maneiras coloniais de conhecer o mundo” (Buckley, 2005, p. 257 *apud* TRIANA, 2020, p. 90). Essas reflexões são fundamentais para

pensar nessas ruínas, nos arquivos e, ainda, para expor um modo de conhecer o mundo das exposições coloniais.

Minha hipótese é que podemos observar uma *zona de contato reprimida* no atual complexo expositivo *Mostra d'Oltremare*. Assim como Clifford aponta em seu texto sobre contes- tações feitas em exposições que deixaram de refletir criticamente sobre o passado e reencenaram a dominação colonial, acredito que podemos observar o mesmo no caso da Exposição de Nápoles, que passou por uma série de transformações desde 1940, mas que ainda assim, enquanto complexo expositivo, não reflete criticamente sobre o seu próprio passado colonial. O reconhecimento da relação com o colonialismo se dá apenas em uma via estética e arquitetônica sobre os edifícios modernos, reencenando um aspecto fun- damental da Exposição Colonial, que era esconder o que implicava a dominação colonial: a violência brutal nas colônias.

### 3 Amnesia, afasia colonial e silenciamento

Nesta seção, descrevo os diálogos que articulei com a bibliografia mobilizada para a formação da hipótese que apresentei acima. Inicialmente, chamo a atenção para Jasper Chalcraft (2018), que realiza um compilado de exposições e produções culturais na Euro- pa referentes ao passado colonial e a construção (ou não) de uma memória pós-colonial. Seu artigo se utiliza de um trabalho de campo que estava se realizando com comunida- des em diáspora e profissionais do patrimônio a fim de elaborar criticamente um mapa dos contornos da memória pública colonial italiana.

Algo fundamental apontado pelo autor é que a Itália possui um passado complicado de violência contra os colonizados, ao mesmo tempo em que possui uma autoimagem pre- valecente: *Italiani, brava gente*<sup>9</sup>. Em contraposição a isto, muitos historiadores e intelectu- ais afirmam ser necessário parar este encobrimento da brutalidade colonial, bem como a *amnesia colonial* ser combatida por um programa de ações forte que incluía representação institucional, desculpas oficiais e possivelmente reparações.

Nesse sentido, Chalcraft se pergunta por que histórias coloniais complicadas foram ig- noradas na memória pública e porque uma crítica engajada vinda das instituições de memória foi mínima em comparação a uma crítica florescente entre diferentes formas artísticas. Tais perguntas podem ser estendidas também à atual *Mostra d'Oltremare* para investigar o que possibilitou que toda uma diversidade de atores sociais (sejam arqui- tetos, intelectuais ou representações institucionais do atual espaço que um dia abrigou a Exposição Colonial) ignorassem uma das mais expressivas celebrações da empreitada colonial italiana de sua história.

<sup>9</sup> “Italianos, gente boa”. Tradução livre.

Chalcraft pontua como as instituições italianas de memória têm uma qualidade de amnesia. Não existem museus específicos dedicados ao colonialismo italiano e não há uma tentativa de reinterpretar sistematicamente lugares na Itália que estão diretamente relacionados ao passado colonial. O autor apresenta como a Itália apresentou sua imagem após a guerra como um “modernizador benevolente”, uma construtora de estradas, escolas e hospitais (CHALCRAFT, 2018, p. 4). Essa suposta benevolência é questionada por todo um campo de estudos composto por pesquisadoras/es e intelectuais que, nas últimas décadas, têm explicitado como o passado colonial italiano, desde períodos liberais e fascistas, estão distantes de serem “benevolentes”. Entre alguns deles estão Angelo Del Boca (1965, 1986), Von Henneberg (2004), Nicola Labanca (2005) e Rochat (2008). O debate crítico deste passado ainda é recente e pouco explorado. Não é nenhuma novidade na Europa a ausência de reflexão crítica sobre o passado colonial e a predominância de um silêncio na memória pública sobre a violência sistemática durante a colonização. A particularidade italiana nesse fenômeno é a construção de uma autoimagem segundo a qual a colonização italiana teria sido menor se comparada às experiências francesa e britânica. Ora, dificilmente podemos traduzir a dimensão da violência a sua expansão territorial. Se é fato que o território colonial italiano era menor, é falsa a ideia que produziu menos violência ou dor, inerentes ao racismo colonial.

Outra autora mobilizada por Chalcraft é Gloria Wekker, que chama de *inocência branca* a falta de reflexão que infligem tanto instituições como indivíduos. Wekker critica mais especificamente o racismo holandês, que foi capaz de se apresentar como diferente de outros poderes coloniais como Inglaterra e França. Assim, o autor nos aponta como ignorar a violência foi instrumental para os colonialismos italiano e holandês, tendo, em ambos os casos, se estabelecido um mito de que eles seriam pessoas gentis e boas.

A antropóloga afro-surinamesa Gloria Wekker (2016) e o filósofo jamaicano Charles Mills (2007) também contribuem para essa discussão sobre os entrelaçamentos entre identidades raciais, memória e colonialismo. As noções de *ignorância agressiva* e da *inocência branca* elaborados por Mills e Wekker respectivamente nos ajudam para a reflexão sobre o racismo, sua construção histórica em relação ao colonialismo e sua conexão para a produção de silenciamentos. A noção de *ignorância agressiva* de Mills dialoga com as proposições de Ann Stoler sobre *afasia colonial*, uma vez que carrega um sentido não apenas do não saber, mas do não querer saber. Já a noção de *inocência branca* elaborado por Wekker, corresponde a posição confortável ocupada por holandeses quando confrontados sobre as origens racistas de tradições nacionais e sua autoimagem construída. As reflexões de Wekker não se restringem apenas ao contexto holandês e podem ser colocadas em relação ao trabalho de Von Henneberg (2004) sobre a autoimagem “benevolente” italiana do pós-guerra e sua tensa relação com a memória do fascismo e colonialismo.

É possível rastrear esse discurso benevolente antes mesmo da construção do mito nacional de *Italiani, brava gente* no pós-guerra. Como Von Henneberg (2004) aponta, houve por parte dos italianos pouco esforço para examinar as guerras coloniais da nação. É marcante o esforço por parte dos líderes no pós-guerra de minimizar a violência colonial presente no período imperial e fascista da colonização italiana, o que possibilitaria uma reintegração em um Ocidente moderado e democrático. Ainda é necessário dizer que com a esperança de se manter o controle sobre algumas das colônias, alguns oficiais das colônias procuraram dessociar o imperialismo do fascismo anunciando o lugar da Itália enquanto construtora de estradas, hospitais e escolas (VON HENNEBERG, 2004, p. 38). Além disso, como Von Henneberg expõe, foi comum também no período pós-guerra a ideia de que grande parte dos italianos foram cúmplices relutantes ou comparsas passíveis na violência fascista imperial, criando-se assim uma situação confortável para a identidade italiana do pós-guerra.

A participação italiana na Exposição Colonial de Paris em 1931 nos possibilita observar como já havia uma articulação do discurso benevolente entre as nações europeias que se viam como responsáveis pela civilização dos “selvagens”, em uma espécie de fardo branco da civilização. Gravano (2016) nos aponta como nessa exposição de Paris a escolha da Itália se direcionou a enfatizar não a extensão do domínio imperial italiano, que era de fato menor comparado aos outros impérios, mas sim a força civilizadora herdada pela Império Romano, afirmando que a potência colonial não seria medida pela força de conquista, mas pela capacidade de civilizar e implementar o regime econômico nas conquistas feitas. Assim, a Itália, supostamente herdeira de Roma, teria vantagem em comparação aos demais impérios. Como aponta o discurso de abertura:

A nossa exposição, que não pode apresentar grandes riquezas, visto que a Itália não tem Império, mas apenas territórios coloniais, testemunha, no entanto, o esforço que o nosso país está a fazer para demonstrar as suas qualidades de povo colonizador. Hoje, de fato, as questões coloniais surgem, não mais sob o aspecto da conquista apenas, mas dentro da estrutura mais ampla da civilização humana e da economia mundial (GRAVANO, 2016, trad. livre)<sup>10</sup>.

Chalcraft argumenta que o mito *italiani, brava gente* persistiria porque os italianos jamais teriam sido capazes de separar fatos históricos da identidade nacional. Mia Fuller (2007) também nos revela isso ao apontar como, até 1870, a unificação italiana não era ainda algo consolidado, pois faltava uma unidade entre os italianos. Tal situação propiciou si-

---

<sup>10</sup> Notre exposition, qui ne peut pas présenter des grandes richesses, puisque l'Italie ne possède pas un Empire, mai seulement des territoires coloniaux, témoigne malgré tout de l'effort que notre pays accomplit en vue de démontrer ses qualités de peuple colonisateur. Aujourd'hui, en effet, les questions coloniales se présentent, non plus sous l'aspect de conquête seule mais dans le cadre plus vaste de la civilisation humaine et de l'économie mondiale.

multaneamente uma grande ansiedade política e tentativas de construir uma identidade nacional.

O expansionismo italiano deve ser encarado no contexto de um temor presente de que, caso a Itália não se modernizasse técnica, econômica e socialmente pelos italianos, correr-se-ia o risco de caírem no controle estrangeiro. Assim, cada empreitada colonial era promovida como reforço da identidade e unidade nacional, implicando que possessões coloniais deveriam ser fundamento contra a desintegração e possível perda de autonomia. Talvez para a Itália, mais do que para outros países europeus, o projeto colonial era integral à batalha por maior modernidade e legitimação do estado (FULLER, 2007, p. 6). Já para os colonizados, que têm memória sobre a violência da dominação colonial, essa ideia de *Italiani, brava gente* é inconcebível.

Nesse sentido, Chalcraft chama a atenção para a necessidade de um enfrentamento à *amnesia colonial* e à ignorância dos italianos sobre a história colonial. O autor argumenta que isso se deve especialmente ao fato de que a Itália não teve o equivalente aos julgamentos de Nuremberg para julgar publicamente os fascistas. Também é notável que historiadores da era fascista continuaram escrevendo textos que informavam as crianças italianas no pós-guerra sobre a natureza da empreitada colonial de seu país. Assim, gerações de italianos foram alimentadas com narrativas suavizadas ou atenuadas sobre o colonialismo italiano (CHALCRAFT, 2018, p. 6).

Outro ponto importante trazido por Chalcraft é o papel de instituições de memória em produzir políticas que repensem o passado colonial de maneira crítica. Como ele nos revela, essa indústria não é uma prioridade na Itália, sendo particular a falta de uma crítica do colonialismo nas maiores instituições de memória italianas. Isso se distingue de outros países como Inglaterra, França, Bélgica e Holanda, que gradualmente buscaram dar destaque para as “heranças minoritárias” e a natureza do passado colonial, em um movimento de colocar essas heranças no centro da representação nacional.

Para o autor, o silenciamento e ignorância sobre o passado italiano pode ser endereçado aos livros, cinemas e televisões, bem como ao poder da mídia popular de “orquestrar memórias” do colonialismo nos filmes e documentários censurados que não eram exibidos. De maneira similar, acredito que o que não é dito sobre a Exposição Colonial de Nápoles também pode ser entendido como parte do mesmo processo.

Proponho, no entanto, um aprofundamento reflexivo sobre o que possibilitaria esse silenciamento do passado colonial italiano, em particular sobre como isso ocorre em torno da Exposição Colonial de Nápoles e suas transformações para o atual centro expositivo *Mostra d'Oltremare*. Nesse momento, o diálogo a ser estabelecido aqui é com a antropóloga Ann Stoler (2011), que desenvolve o conceito de *afasia colonial* a partir do caso francês. A autora aponta algumas reflexões sobre os processos conceituais, as convenções acadê-

## > Zona de contato em ruínas

micas e práticas afetivas que tanto suscitam quanto evitam o reconhecimento de como histórias coloniais são importantes e como o passado colonial é abafado ou se manifesta na França contemporânea (STOLER, 2011, p. 122).

Stoler descreve como não é nenhuma novidade o fato de que, durante o período colonial francês, houve uma série de episódios de violência. Esses são fatos de fácil acesso aos historiadores. De maneira similar podemos pensar na Itália, que tem acesso fácil a documentos que atestam a violência empregada pelo regime colonial italiano. É possível citar a invasão da Líbia em 1911, que representa a primeira força militar a utilizar bombardeios aéreos; depois, durante o fascismo, a Itália foi o primeiro país a utilizar armas químicas na invasão da Etiópia em 1935, violando o protocolo de 1925 sobre gases. Sobre este último acontecimento, já em 1936, o Imperador Haile Selassie I denunciou à Assembleia da Liga das Nações a ofensiva militar italiana sob os etíopes e a utilização de armas químicas<sup>11</sup>.

As noções de *amnesia colonial* e *amnesia histórica*, segundo Stoler, são comumente utilizadas para descrever a presença reduzida da história colonial na historiografia francesa. No entanto, para ela, as noções de “esquecer” e “amnesia” são termos equivocados para descrever essa separação cautelosa e os procedimentos que a produziram. Stoler propõe a *afasia*, pois esta captaria não apenas a natureza desse bloqueio, mas também o aspecto da perda. Não se trata de algo biológico ou ligado aos “franceses”. Esta noção possibilitaria enfatizar simultaneamente a perda de acesso e a dissociação ativa. Na *afasia* a oclusão de conhecimento é a questão. Como a autora coloca, não se trata de ignorância ou ausência:

Afasia é um desmembramento, uma dificuldade de falar, uma dificuldade de gerar vocabulário que associe apropriadamente palavras e conceitos com coisas apropriadas. Afasia em suas várias formas descreve a dificuldade em recuperar vocabulários conceituais e lexicais e, mais importante, a dificuldade de compreender o que é dito (STOLER, 2011, p. 125).

Dessa maneira, o presente artigo convida a pensar sobre como o passado colonial pode ser ignorado hoje em dia ao se falar publicamente sobre um complexo expositivo cuja construção teve como objetivo celebrar a expansão do império e a empreitada colonial italiana. A noção de *afasia* possibilita uma melhor compreensão dessa operação de bloqueio do conhecimento. Assim como Stoler propõe, não acredito que esse movimento seja meramente um esquecimento ou ignorância, e está para além da má intenção ou má fé historiográfica de atores e atrizes individuais. Trata-se de uma decisão política

<sup>11</sup> Discurso disponível em amárico e sua tradução para o francês em: <https://www.wdl.org/pt/item/11602/view/1/1/> Acesso em 01 fev de 2020.

## > Zona de contato em ruínas

para não se lembrar, como bem coloca Stoler, *to forget* (esquecer), assim como *to ignore* (ignorar), são verbos ativos, um estado atingido.

O que a autora chama de *afasia colonial* produziu e produz reconhecimentos errôneos, como a ideia de que o racismo não é um problema francês. O interessante trazido pela autora é como a afasia não se restringe a um esquecimento e está ligada à “desconexão” entre palavras e coisas e à falta de capacidade para reconhecer algo e endereçar as palavras apropriadas (STOLER, 2011, p. 146). Em resumo, a autora coloca que a *afasia colonial* é uma desordem política e um espaço psíquico problemático.

Por isso, interessa analisar o que possibilita essa oclusão de um conhecimento que, à uma primeira vista, poderia parecer óbvio: o fato de que um complexo expositivo construído para abrigar uma Exposição Colonial deve ser lembrado como parte do processo do violento empreendimento colonial italiano. Já mobilizei acima a noção de *afasia* para me referir à falta de gramática para falar sobre esta conexão entre espaço e colonialismo. No entanto, mais uma noção vinda da psicologia contribui para descrever essa operação ativa de omissão do passado: a de *repressão*.

Postos em diálogo, tanto o antropólogo Chalcraft (2018) quanto a psicóloga portuguesa Kilomba (2020), com a mobilização dos conceitos de *afasia colonial* e *repressão*, permitem a compreensão do silenciamento da violência e do racismo no espaço onde ocorreu a Exposição Colonial de Nápoles.

A psicóloga Grada Kilomba (2020) aponta que “verdades que têm sido negadas, reprimidas e guardadas como segredos” (KILOMBA, 2020, p. 41) são afastadas e mantidas à distância do consciente, tal como Sigmund Freud descreve operar a noção de *repressão*. Seguindo essa linha de interpretação e aplicando-a ao caso italiano, é perceptível que o passado colonial italiano tem sido ativamente desconectado da história do complexo expositivo conhecido contemporaneamente como *Mostra d’Oltremare*.

Uma característica fundamental da *repressão* é sua incapacidade de eliminar completamente o que se afasta do consciente, enquanto, na verdade o reprimido permanece latente e podendo ser revelado a qualquer momento. Kilomba aponta este como o processo no qual ideias ou verdades desagradáveis se tornam inconscientes por conta da ansiedade, culpa ou vergonha que causam.

A autora expõe como, nesse processo, o *sujeito branco* se protege de reconhecer o conhecimento da/o “Outra/o”, processo que ela descreve da seguinte forma:

Uma vez confrontado com verdades desconfortáveis dessa *história muito suja*, o *sujeito branco* comumente argumenta “não saber...”, “não entender...”, “não se lembrar...”, “não acreditar...” ou “não estar convencido...”. Essas são expressões desse processo de repressão, no qual o *sujeito* resiste tornando consciente a informação inconsciente, ou seja,

## > Zona de contato em ruínas

alguém quer fazer (e manter) o conhecido desconhecido. A repressão é, nesse sentido, a defesa pela qual o ego controla e exerce censura em relação ao que é instigado como uma verdade “desagradável” (KILOMBA, 2020, p. 42).

O efeito desse processo descrito por Kilomba seria a impossibilidade do falar, pois, quando se fala, o discurso é encarado como uma versão dúbia da realidade. Dessa maneira, o falar e o silenciamento emergem como projetos análogos que controlam a possibilidade de colonizados serem ouvidos e pertencer uma vez que, conforme argumenta a autora,

o ato de falar é como uma negociação entre quem fala e quem escuta, isto é, entre falantes e suas/seus interlocutoras/es (Castro Varela e Dhawan, 2003). Ouvir é, nesse sentido, o ato de autorização em direção à/o falante. Alguém pode falar somente quando sua voz é ouvida. Nessa dialética, aquelas/es que são ouvidas/os são também são aquelas/es que “pertencem”. E aquelas/es que *não* são ouvidas/os se tornam aquelas/es que “*não* pertencem” (KILOMBA, 2020, p. 42).

Ao longo de seu texto, Chalcraft (2018) nos revela como há pouco financiamento público na Itália para a produção de uma herança sobre este passado desagradável. A Itália se distingue de outros países europeus, onde o colonialismo se tornou uma questão incontornável para as maiores instituições de memória. Dessa maneira, as instituições italianas têm sido raramente espaço para a mudança social. Já os ativistas se tornaram os protagonistas no poder transformador de filmes, documentários, práticas artísticas e literatura. Gloria Wekker (2016) e Grada Kilomba (2020) nos alertam sobre a necessidade de multiplicarmos as perspectivas e os lugares de fala de forma crítica às histórias oficiais. Apenas assim será possível confrontar de fato os legados do colonialismo na contemporaneidade.

As exposições foram lugares de produção de uma alteridade hierarquizada e exotizante que se mantém atualmente. Expus ao longo deste artigo a relação entre a tradição ocidental de exposições coloniais e universais e o racismo contemporâneo, que contou com esses eventos para se constituir e disseminar. A bibliografia mobilizada aqui não apenas reflete sobre os processos históricos que constituíram identidades, o racismo e sexismo, mas também oferecem caminhos possíveis para o futuro.

## 4 Conclusões

Clifford destaca como sua formulação sobre museus enquanto *zonas de contato* é descritiva e prescritiva. Em síntese, ele defende que é inadequado retratar o museu enquanto coleção de cultura universal, repositório de valor incontestável, lugar de progresso, descoberta e acumulação de patrimônios humanos, científicos e nacionais (CLIFFORD,

2016, p. 25). Nesse sentido, podemos observar a maneira como o espaço da Exposição Colonial de Nápoles foi encarado por muitos apenas como um acúmulo de patrimônio arquitetônico moderno. Esta simplificação ignora as relações assimétricas e os processos históricos e políticos do colonialismo que tiveram como Nápoles uma de suas maiores manifestações simbólicas e materiais. Também evidencia a negligência com este passado colonial e a falta de senso crítico histórico por meio da ausência de menções à violência implicada neste espaço. A partir da análise realizada neste artigo, de um conjunto de fontes heterogêneo em origem, gênero textual, objetivo social, data e autoria, é nítida a decisão de diversos atores sociais, como arquitetos, intelectuais e representantes institucionais do espaço atual que um dia abrigou a Exposição Colonial, de não falar sobre o passado complicado da Exposição Colonial de Nápoles, excluindo-se assim o que configurou uma das maiores exposições coloniais já feitas, marcada pela construção de Vilas Indígenas e exibição de nativos tal qual um zoológico humano.

A solução apresentada por Clifford e Chalcraft é inevitavelmente contingente e política: uma questão de poder mobilizado, de negociação, de representação restringida por públicos específicos, como Clifford aponta: “escapar a essa realidade – resistindo a pressões “externas” em nome da qualidade estética ou da neutralidade científica, evocando o espectro da “censura” – é uma atitude autocentrada e historicamente desinformada” (CLIFFORD, 2016, p. 20). Para Clifford, a saída seria um trabalho de colaboração ativa e o compartilhamento de autoridade, abrindo coleções etnográficas para comunidades diaspóricas, endereçando questões controversas como repatriação, co-curadoria de exposições que criticam ideias estabelecidas sobre colonialismo, raça e pertencimento.

Segundo Chalcraft, para dessencializar as coleções dos museus, é preciso uma abordagem transnacional que possibilite um combate à abordagens etnocêntricas. Para isso, seria necessária uma (re) humanização do passado colonial italiano, trazendo histórias coloniais dos sujeitos subalternizados para que sejam um corretivo às atenuações e formas historiográficas demasiadamente elogiosas a líderes colonialistas/fascistas como Graziani.<sup>12</sup> (CHALCRAFT, 2018, p. 17-18).

Acredito que o caso da história de transformações da Exposição Colonial de Nápoles é emblemático para pensarmos sobre a dificuldade dos italianos de lidar com esse passado nacional. No entanto, não é algo que se restringe aos italianos: está presente em outros contextos, em especial quando o que está em questão é a disputa sobre memórias de um passado delicado como o colonialismo. O fundamental é enfrentar estes acontecimentos não como encerrados em um passado longínquo, mas como uma necessidade do presen-

---

12 Rodolpho Graziani era um fascista criminoso de guerra convicto, figura nada controversa entre os historiadores. Apesar disso, foi possível, em 2012, que uma pequena cidade de Lazio (Affile) construísse, com 130 mil euros dos fundos públicos, sob iniciativa do prefeito, um mausoléu a este “herói” da era colonial (CHALCRAFT, 2018).

> Zona de contato em ruínas

te, o que Ann Stoler apresenta como uma história em voz ativa para se pensar em *futuros diferenciais*.

**FINANCIAMENTO:** A pesquisa foi realizada através de recursos da bolsa CNPq de mestrado, processo 131108/2021-2.

## REFERÊNCIAS

ASMARINA - Voices and images of a postcolonial heritage. Direção: Alan Maglio e Medhin Paolos. Asmarina Project. Itália: 2015

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara - Coleção 50 Anos**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BIERRENBACH, Ana. Os restauros das arquiteturas modernas da mostra d'Oltremare de Nápoles. **Arquimemória 5**, Salvador, 2017.

BRUNO, Fabiana. **Fotobiografia:** por uma metodologia da estética em antropologia. 2009. Doutorado em Multimeios – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2009. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284018>>. Acesso em: 27 abr 2019.

CHALCRAFT, Jasper. Beyond Addis Ababa and Affile: Italian Public Memory, Heritage and Colonialism. **SSRN Scholarly Paper**, nº ID 3304585. Rochester, NY: Social Science Research Network, 1 Dez 2018. Disponível em: <<https://papers.ssrn.com/abstract=3304585>>. Acesso em: 16 ago 2020.

CLIFFORD, James. Museus como zonas de contato. **Períodico Permanente**, v. 6, 2016. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato>. Acesso em: 6 fev. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Sobrevivente - História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FERLITO, Alessandra. Re-inventare l'italianità: la Triennale delle Terre italiane d'Oltremare. **Italianità**, v. ano 6, n. 23, 1 Nov 2016. Disponível em: <<http://www.roots-routes.org/re-inventare-litalianita-la-triennale-delle-terre-italiane-doltremare-napoli-alessandra-ferlito/>>. Acesso em: 27 abr 2019.

FULLER, Mia. **Moderns Abroad:** Architecture, Cities and Italian Imperialism. 1 edition ed. London; New York, 2007.

GOMES, Mariana Selister. Dos Museus dos Descobrimientos às Exposições do Império: o Corpo Colonial em Portugal. **Revista Estudos Feministas**, v. 27, 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ref/a/wdDKB8fCS6hcW3xm8YK9hDp/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 20 dez 2023.

> Zona de contato em ruínas

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2020.

MCLAREN, Brian L. Architecture During Wartime: The Mostra d'Oltremare and Esposizione Universale di Roma. **Architectural Theory Review**, v. 19, n. 3, p. 299–318, 2 Set 2014.

MILLS, Charles. White Ignorance. In: SULLIVAN, Shannon; TUANA, Nancy. (Org.). **Race and Epistemologies of Ignorance**. New York: State University of New York Press, 2007. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/book/5200>. Acesso em: 20 dez 2023.

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/8kg4p>. Acesso em: 16 ago 2020.

STOLER, Ann Laura. Colonial Aphasia: Race and Disabled Histories in France. **Public Culture**, v. 23, n. 1, p. 121–156, 1 Jan 2011.

THOMAZ, Omar Ribeiro. **Ecos do atlântico sul**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

TRIANA, Bruna. **Ensaio em preto e branco: arquivo, memória e cidade nas fotografias de Ricardo Rangel**. Tese (doutorado). Universidade de São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-07052020-225703/>. Acesso em: 28 jan 2021.

VIEIRA, Marina Cavalcante. **Figurações Primitivistas**: Trânsitos do Exótico entre Museus, Cinema e Zoológicos Humanos. Tese (doutorado). Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2019.

VON HENNEBERG, Krystyna Clara. Monuments, Public Space, and the Memory of Empire in Modern Italy. **History & Memory**, v. 16, n. 1, p. 37–85, 2004.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. 1ª ed. Madri: Akal, 2010.

WEKKER, Gloria. **White Innocence**: Paradoxes of Colonialism and Race. 1. ed. Durham: Duke University Press, 2016.

Submetido em: 20 set. 2022.

Aprovado em: 04 jan. 2024.

Verificado por análise de similaridade do Turnitin



“Zona de contato em ruínas: silenciamentos e memórias da exposição colonial de Nápoles de 1940”, de autoria de João Pedro Rangel Gomes da Silva, está licenciado sob CC BY 4.0.

