

O que pode M’Hali? O estúdio fotográfico e quatro pequenos homens customizados

M’Hali’s becomings
*The photographic studio and four small
customized men*

ISABEL STEIN

Universidade Nova de Lisboa / Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas / Instituto de Comunicação da Nova — ICNOVA
belaslstein@gmail.com

Resumo

Este paper tem como objetivo abordar criticamente algumas fotografias que compõem um ensaio produzido em 1872 pela *London Stereoscopic and Photographic Company*. Propomos que a imagem de Ndugu M’Hali, então com setes anos de idade, incorpora um tropo visual (Zarzycka 2016) comum no final do século XIX e início do século XX: crianças em estúdios fotográficos. Esse tropo, enunciado por Walter Benjamin em *Infância em Berlim*, gera questões acerca das memórias visual, cultural e social. Através de uma abordagem concebida a partir da metodologia proposta por Aby Warburg, pretende-se delinear diferentes temporalidades da imagem de modo a, por um lado, inseri-la em uma tradição visual e histórica, e, por outro, sugerir suas potencialidades como objeto histórico-antropológico. Nesse sentido, a ideia de *pharmakon* (Pinney 2008, 2012) apresenta-se como possibilidade para um contra-olhar frente àquele colonial e burguês: a fotografia, em sua dualidade — tanto “cura” quanto “veneno” —, instaura virtualmente um novo sujeito: o que pode M’Hali após sua morte aos doze anos?

Palavras-chave

Tropo Visual | Semelhança | Alteridade | Páthos | Memória

Abstract

This paper aims to critically address some photographs that compose an essay produced in 1872 by the *London Stereoscopic and Photographic Company*. We propose that the image of Ndugu M’Hali, a seven years old boy, incorporates a common visual trope (Zarzycka 2016) in the late 19th and early 20th centuries: children in photographic studios. This trope, enunciated by Walter Benjamin in *Berlin Childhood around 1900*, raises questions about visual, cultural and social memories. Through an approach conceived from the methodology proposed by Aby Warburg, it is intended to delineate different temporalities of the image in order to, on the one hand, insert it into a visual tradition, and, on the other hand, to suggest its potential as a historical-anthropological object. In this sense, the idea of *pharmakon* (Pinney 2008, 2012) presents itself as a possibility for a counter-gaze against that colonial and bourgeois one: photography, in its duality — both “cure” and “poison” — virtually establishes a new subject: what can become M’Hali after his death at the age of twelve?

Keywords

Visual Trope | Resemblance | Alterity | Pathos | Memory

1. De Tanganyika a Londres

Dentre os diversos dispositivos técnicos modernos, a fotografia talvez seja um dos que mais explicitamente mostra a cadeia de processos subjetivos que acompanha a experiência visual e corporal inaugurada no século XVIII e estabelecida definitivamente no século XIX (Crary 1992). É possível que seja precisamente esta capacidade aquilo que a permite extrapolar constantemente seus limites teóricos, “convocando uma meada de questões, e provocando as fronteiras disciplinares como poucos objectos técnicos da cultura moderna o fizeram” (Medeiros 2010, 262).

Além disso, sugerimos que a vocação para a *obscenidade* — a tendência para comportar-se como uma lente de aumento que mostra as regiões mais obscuras das relações humanas — coloca essa mídia em posição privilegiada tanto para a resistência a olhares verticais e opressivos, quanto para sua sustentação. Nesse sentido, Christopher Pinney (2012) aponta para a complexidade das práticas fotográficas: “grasping the protean transformations that occur under the descriptor ‘photography’ is the starting point for an

understanding of photographic practices which, far from being narrow or rigid, are fluid and exceptionally complex” (154). O antropólogo propõe, então, que a fotografia funciona como um *pharmakon*, assumindo simultaneamente as funções de *veneno* e *cura*:

As with Plato’s *pharmakon* as understood by Jacques Derrida (1981) as the untranslatable zone of the remedy, drug, philter, cure, and poison. [...] A protean photography proved itself capable of generating several directly opposed outcomes. From cure to poison, and all the while the same. (155).

Com essas proposições em vista, abordaremos três fotografias (figura 1) feitas em um estúdio em Londres no século XIX. As imagens fazem parte de um ensaio produzido em 1872 no então *London Stereoscopic and Photographic Company*. O ensaio em questão apresenta diversas fotografias de Sir Henry Morton Stanley e Ndugu M’Hali, então com sete anos de idade. Algumas fotografias deste ensaio encenam, com a perversidade do olhar eurocêntrico, a relação entre Stanley e M’Hali, fazendo uso de cenários, roupas e objetos que remetem ao exotismo que o fotógrafo da capital inglesa¹ enxerga no universo do menino. Outra, apresenta Ndugu M’Hali vestindo uma roupa notadamente europeia. M’Hali havia sido “adotado” por Sir Henry Morton Stanley durante uma viagem à África. Nascido no País de Gales, Stanley era correspondente do jornal *New York Herald* quando recebeu a missão de busca ao desaparecido Dr. David Livingstone, conhecido missionário inglês da *London Missionary Society*. Durante a viagem por *Tanganyika* (atual Tanzânia), região onde encontrava-se Livingstone, M’Hali foi entregue a Stanley como escravo. A partir desse momento, Kalulu — como foi logo re-batizado por Stanley, que não gostava de seu nome original — passou a acompanhar o jornalista em todas as suas expedições até ter a vida interrompida aos doze anos por uma queda fatal em uma cachoeira na foz do rio Congo.

¹ Não conseguimos identificar o fotógrafo, mas o ensaio foi produzido, provavelmente, por um dos principais profissionais que trabalharam nesta instituição durante o final do século XIX: William England e Thomas Richard Williams.



Figura 1
Ndugu M'Hali | ©Hulton Archive,
©National Maritime Museum, ©National
Portrait Gallery

As fotografias de M'Hali incorporam um *tropo visual* muito comum na sociedade burguesa do final do século XIX e início do XX: crianças em estúdios fotográficos. Duas delas atualizam uma forma emergente desse tropo que encena a viagem de europeus a locais concebidos como “exóticos”, ou “remotos”; e outra, está inserida em uma tendência europeia do século XIX: a “apresentação” de crianças burguesas através de fotografias que atestam sua posição social. Tropos visuais são lugares-comuns que se repetem em diversas imagens — às vezes, de épocas diferentes — de modo a construir a naturalização de um certo olhar do outro. Assim, pretendemos identificar, através de conexões com outras imagens da mesma época, o que esse tropo revela; e, mais especificamente, o que acontece nos planos subjetivo, social e antropológico com M'Hali durante tal deslocamento visual para o contexto burguês europeu.

2. Breve panorama tropológico

A questão dos tropos visuais deriva da história da arte — da linhagem cujo maior representante é Erwin Panofsky. Ao longo dos anos, porém, ela vem adentrando por outras áreas de conhecimento, como a comunicação, a antropologia visual e a cultura visual, por exemplo. No artigo *O Sumiço da Senzala: Tropos da Raça na Fotografia Brasileira*, Mauricio Lissovsky (2016) faz um pequeno histórico do termo:

A questão dos tropos visuais é objeto de um crescente debate teórico. A noção tem pelo menos duas origens: a retórica clássica e suas figuras de linguagem [...] e a iconologia panofskyiana [...]. A referência fundadora no campo da fotografia, no entanto, é o famoso

ensaio de Roland Barthes “A Retórica da Imagem”, de 1962, onde os tropos são responsáveis pela passagem da denotação à conotação, assinalando na imagem seus “conotadores”. Em outras palavras, aquilo que permite a uma fotografia comunicar algo além do evento singular que registra. (38).

Sobre a questão da alteridade, central para as discussões aqui propostas e sempre, de certa forma, presente na questão dos tropos, pode-se atentar para a reivindicação de Nicholas Mirzoeff (2011), que defende o “direito de olhar”². O ato de olhar, para o autor, deve ser mútuo, uma “invenção do outro” (1). Nesse sentido, Margarida Medeiros (2006) propõe uma interessante abordagem ao evocar o psicanalista Donald Winnicott para inscrever o sucesso da fotografia no século XIX — onde o objeto aqui analisado se situa — em um contexto intimista. A autora afirma:

Se para Winnicott, o essencial desta imagem é o seu carácter de resposta, ou seja, o facto de consistir numa devolução do olhar do outro no qual o mesmo se espelha, a fotografia pode também ser considerada como uma forma de conseguir essa devolução: quem vê uma imagem (de si, do outro, do mundo à sua volta) vê também um olhar *sobre* (si mesmo, o outro, o mundo à sua volta). (10)

Essa troca de olhares, portanto, permite o estabelecimento de relações interpessoais, e está, precisamente, no cerne das questões sobre alteridade que cercam a fotografia de M’Hali. Mais pertinente do que a pergunta “o que ela representa?” — pois *representar* implica, *a priori*, uma relação hierárquica e vertical (quem possui o direito de representar quem?) — é a indagação “o que ela encarna?”. Como Marianne Hirsch (2001) coloca a respeito de fotografias do Holocausto, “they produce affect in the viewer, speaking from the body’s sensations, rather than speaking of, or representing the past” (15). O problema enunciado por Hirsch nesta frase é precisamente a constante tensão entre *memória* e *história* que ocupa, atualmente, um espaço considerável nas chamadas ciências humanas. Nesse sentido, Tim Ingold (2018) sugere que uma nova concepção da história — menos hermética e estrutural, portanto, mais harmônica com o caos mundano — poderia ser incorporada na formulação “history from”, no lugar da expressão “history of”. Ainda nesta linha, Jan Assman (2008) lembra que a memória está sempre em interação com objetos, apontando para o carácter metonímico de sua ativação. De formas bastante diferentes, Hirsch, Ingold e Assman sublinham que a história é necessariamente uma história dos

² Para evitar confusões conceituais, é necessário que se estabeleça a diferença entre os termos *gaze* e *look*, ambos traduzidos para o português como *olhar*. Utilizaremos a definição de Marianne Hirsch (2001): “while the *gaze* is external to human subjects situating them authoritatively in ideology, constituting them in their subjectivity, the *look* is located at a specific point; it is local and contingent, mutual and reversible, traversed by desire and defined by lack. While the *look* is returned, the *gaze* turns the subject into a spectacle” (23). Dessa forma, o olhar que identificamos como vertical em certos tropos visuais seria melhor traduzido como *gaze*, e o olhar referido por Medeiros poderia ser classificado como *look*.

corpos. Acrescentamos: as imagens também são, sempre, imagens dos corpos, ou imagens *nos* corpos (Belting 2014) — mesmo quando eles não estão visualmente presentes.

Assim, é válido lembrar que a teoria de Mirzoeff, já aqui citada, vem na esteira daquela promovida por W. J. T. Mitchell (1994, 2005), que aponta para uma *virada pictórica*, situada nos anos 1990 e para a *vida* das imagens. Esta concepção das imagens como objetos que possuem participação *ativa* nas ações humanas, porém, encontra suas raízes em teorias mais antigas, como pode-se identificar no livro *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, em que David Freedberg (1989, 1) enuncia o problema logo nas primeiras linhas da obra:

People are sexually aroused by pictures and sculptures; they mutilate them, kiss them, cry before them, and go on journeys to them; they are calmed by them, stirred by them, and incited to revolt. They give thanks by means of them, expect to be elevated by them, and are moved to the highest levels of empathy and fear. They have always responded in this way; they still do.

Partindo destes pressupostos, é possível formular a seguinte pergunta: de que forma nos sentimos feridos ou protegidos pelas imagens? Marta Zarzycka (2013) tenta responder a pergunta com uma abordagem que explora *afinidades emocionais* a partir de tropos visuais aparentes em fotografias de guerra. Segundo a autora:

These tropes remain unaltered despite their numerous travels across the visual sphere and therefore can be likened to the notion of the “strong image” [..]: an image that can guarantee its own identity, independently of its specific time, space, and context. (Zarzycka 2013, 179)

Essas imagens engajariam os espectadores, principalmente, através de emoções (Zelizer 2010); e os tropos seriam, então, imagens que mantêm seu sentido em diferentes contextos (Lissofsky 2016, 38).

Especialmente interessante para o recorte que pretendemos é a abordagem de Marianne Hirsch (2001). A autora trabalha a questão dos tropos de modo a inscrevê-los nos estudos sobre pós-memória. Ao pensar no contexto do Holocausto — “an exemplary site of postmemory” (11) — sobre as conhecidas imagens que se tornaram ícones, a autora defende que “postmemory offers us a model for reading both the striking fact of repetition, and the particular canonized images themselves” (8). Ainda sobre essas imagens, Hirsch (2001, 16) investe na função tropológica em relação ao evento:

More than simply “icons of destruction”, these images have come to function as tropes for Holocaust memory itself. And they are also tropes for photography, referring to the act of looking itself. It is as such tropes, and not only for their informational value about the

Holocaust, whether denotative or connotative, that they are incorporated into the visual discourse of postmemory as pervasively as they are. And, at the same time, the repetition also underscores their metaphoric role.

Conforme Hirsch comenta, o tropo do portão na entrada do campo de concentração ou extermínio assume uma função simbólica que o transforma em referência de uma *memória coletiva*. Ao trazer a discussão dos tropos visuais para o campo da memória, Hirsch sublinha o caráter *figurativo* desta faculdade humana. Assim, busca-se explorar em que medida o tropo presente na fotografia de M'Hali configura um imaginário burguês específico que implica uma série de associações mentais — estéticas, culturais; e para isso será necessário, nas palavras de Lissovsky (2016), “observar os deslocamentos, as substituições, os rearranjos figurativos” (39) que o compõem.

3. Onde os dedos se encontram

A primeira das duas configurações manifestadas pelo tropo visual (encenação de locais e situações concebidas como “exóticas”) aparece em duas fotografias do ensaio. Em uma delas (figura 1), M'Hali, vestindo apenas um tecido “típico”, serve uma xícara de chá a um aventureiro Stanley, impecavelmente caracterizado com chapéu, botas e roupas de expedição. O cenário tenta imitar de forma alegórica a paisagem do leste africano: rochas, vegetação e até mesmo um chão terroso podem ser vistos. A pose composta pelos dois modelos também não poderia ser mais estereotipada: atualizando um tropo visual recorrente, M'Hali, em pé, entrega com um gesto submisso a xícara a Stanley, que, sentado e imponente, encara o menino como se procurasse seu olhar.

A outra fotografia aqui analisada (figura 1) foi feita no mesmo cenário, com os mesmos figurinos, e mostra Stanley e M'Hali em pé. Ambos seguram armas — M'Hali encontra-se timidamente com uma espécie de arco, e Stanley mostra sua espingarda à frente do corpo enquanto olha para um ponto atrás da lente do fotógrafo. Esta imagem está fixada em um *passe-partout* onde pode-se ler as seguintes palavras: “Mr. H. M. Stanley, (with boy)”. O texto performa uma vez mais o processo opressor ali presente: somente um dos “modelos” recebe identificação; e o uso dos parênteses coloca, ainda, outra camada no apagamento da identidade, do corpo, ou da existência de M'Hali. Em sua não importância, M'Hali — “o menino” — torna-se um apêndice semântico.

O tropo se reproduz em outro par de imagens (figura 2). Apenas quatro anos após a partida de Stanley para Tanganyika, Pierre Savorgnan de Brazza assume a tarefa de abertura de um canal que ligasse o Oceano Atlântico ao rio Congo. Uma das fotografias selecionadas para compor o canônico *A Câmara Clara*, de Roland Barthes, foi feita por Nadar no ano de 1882, e chama-se *Savorgnan de Brazza*. Na imagem, o explorador franco-italiano que deu nome à capital da República do Congo é registrado com dois jovens vestidos como marinheiros.



Figura 2
Savorgnan de Brazza | ©Arch.
Phot. Paris/ S.P.A.D.E.M.

Em outra imagem, cuja existência Barthes não menciona, a jovem mão próxima ao joelho de Brazza passa quase despercebida e encontra-se apoiada junto ao tronco e virilha do explorador; o rapaz o dirige um olhar afetivo; Brazza volta-se inquisidoramente para a câmera; e o terceiro personagem, olhando também para a lente, parece ainda mais deslocado da situação do que na outra fotografia.

Nessas imagens, quase tudo é *codificável*, para utilizar o termo de Barthes (2015) em sua digressão a respeito do inesgotável e paradigmático conceito cunhado nesse livro: o *punctum*. Mas observemos atentamente a fotografia em que M'Hali serve chá a Stanley. Existe um aspecto corporal, um detalhe que escapa completamente à construção do artifício fotográfico, e aparece como contingente, como um hábito corporal insistente, não controlado e insubordinado ao ato fotográfico: o pé direito de M'Hali recobre o dedo do pé esquerdo, formando ângulo e posição tão estranhos quanto orgânicos. Ali, aquele dedo encontra-se protegido, acolhido, alienado em um mundo subcutâneo que a lente imagina, mas não enxerga.

Na segunda fotografia, o braço cruzado de M'Hali passa *atrás* de seu corpo, fazendo um contraponto formal com a arma de Stanley, exibida orgulhosamente à frente do tronco. A extremidade do braço do menino, contudo, recusa-se a esconder-se. Ao contrário do dedo do pé na outra fotografia, seu dedo anelar da mão esquerda, apoiando-se exatamente na junção entre o braço e o antebraço direito, impõe sua presença irreverente a Stanley, ao fotógrafo, a futuros espectadores, à dobra em seu próprio membro, e a todos os suportes físicos que o encarnarão.

O contingente trabalha, assim, na contramão do tropo, fazendo aparecer na imagem precisamente aquilo que ela tenta, sempre em vão, domesticar: o próprio mundo, o estado das coisas, e a vulnerabilidade aberrante dos seres.

4. Gulbenkian, Kafka e Benjamin

A terceira fotografia de M'Hali analisada (figura 1) explicita outra configuração do tropo visual: o registro de crianças em estúdios fotográficos como construção do sujeito social burguês. Nesse sentido, remetemos à obra de Walter Benjamin. O autor apresenta uma relação intensa com a infância em diversos trabalhos. Das concepções sobre a linguagem, cuja magia permaneceria menos recalcada nas crianças (1987a, 2011), aos ensaios diretamente voltados para esse momento da vida (1987b) — *Infância em Berlim* e alguns fragmentos de *Rua de Sentido Único* —, a infância mostra-se como *locus* privilegiado das percepções sensíveis do mundo.

No texto *A Mummerehlen*, Benjamin (1987b) descreve uma fotografia de si mesmo quando criança — feita em 1897, no estúdio Selle & Kuntze, em Potsdam —, mas o relato se confunde com a descrição de outra fotografia que carrega o mesmo *páthos* (figura 3), para utilizar a perspectiva de Aby Warburg: a outra imagem evocada por Benjamin na enunciação quase onírica é uma fotografia de Franz Kafka, com aproximadamente a mesma idade do autor alemão.

Figura 3
Franz Kafka e Walter Benjamin
| ©Klaus Wagenbach, © Carl
Hanser Verlag



Benjamin apresenta o ambiente doméstico burguês através do prisma infantil, apontando para as fabulações e construções da memória. Em *A Mummerehlen*, o estúdio fotográfico aparece como um personagem vivo, um *vivo* que na verdade é *morto* — dada a inércia do ambiente — mas avivado pois assume uma presença que, marcada pelos caminhos tortuosos da memória, o assombra em uma emanção que tangencia o realismo fantástico. A visualidade que esses espaços mantêm na literatura fantástica e de terror emerge também no fragmento *Casa mobiliada. Principesca. Dez cômodos:*

O interior burguês dos anos 60 até 90, com seus gigantescos aparadores transbordando de objetos entalhados, os cantos sem sol, onde se ergue a palmeira, o balcão que a balaustrada fortifica e os longos corredores com a cantante chama de gás, torna-se adequado como moradia unicamente para o cadáver. Neste sofá a tia só pode ser assassinada. A exuberância sem alma do mobiliário só se torna conforto verdadeiro diante do cadáver. Muito mais interessante que o Oriente paisagístico, nos romances de crime, é aquele exuberante Oriente em seus interiores: o tapete persa e a otomana, o candeeiro suspenso e a nobre adaga caucasiana. Atrás das pesadas tapeçarias drapeadas o dono da casa celebra suas orgias com papéis da Bolsa, pode-se sentir como mercador oriental, como paxá corrupto no khanato do mago corrupto, até que aquela adaga no pingente de prata sobre o divã, uma bela tarde, põe fim à sua sesta e a ele próprio. (Benjamin 1987b, 15)

Voltando à situação do estúdio fotográfico, que faz parte deste mesmo imaginário burguês, Benjamin descreve a experiência de ser fotografado por um profissional como algo que, assim como a sala e o cadáver, reserva algo de criminoso e mórbido:

Para onde quer que olhasse, via-me cercado por pantalhas, almofadas, pedestais, que cobijavam a minha imagem como as sombras do Hades cobijavam o sangue do animal sacrificado. Por fim, sacrificavam-me a um prospecto dos Alpes, toscamente pintado, e minha mão direita, que deveria erguer um chapuzinho de camurça, depositava sua sombra sobre as nuvens e a geleiras do fundo. Porém, o sorriso forçado na boca do pequeno camponês alpino não é tão desolador como o olhar do rosto infantil que mergulhava em mim à sombra da palmeira decorativa. Esta é comum naqueles estúdios que, com seus banquinhos e tripés, seus gobelinos e cavaletes, tem algo do *boudoir* e da câmara de tortura. Estou em pé com a cabeça descoberta; na mão esquerda, um sombreiro enorme que deixo pendente com graça estudada. A direita se ocupa com uma bengala, cuja empunhadura inclinada se vê em primeiro plano, enquanto a ponta se abriga atrás de um tufo de penas de avestruz que se derrama de uma jardineira. Bem à parte, do lado do reposteiro, fica minha mãe, toda rígida, num vestido muito justo. Como se fosse um manequim, olha meu terno de veludo que, por sua vez, sobrecarregado de franjas e galões, parece ter saído de uma revista de moda. Estou, porém, desfigurado pela semelhança com tudo que está a minha volta. (Benjamin 1987b, 99)

O texto poderia facilmente se aplicar à imagem de M'Hali, caso se considere algumas diferenças entre os estúdios. O sombreiro transforma-se em um chapéu menor; a bengala em cadeira; a mãe, em Henry Stanley. O *páthos* sobrevive, também, em outras fotografias contemporâneas a estas, como em uma do jovem Calouste Gulbenkian (figura 4), e em descrições semelhantes. Nesse sentido, ao apontar para o caráter disciplinador da fotografia na Índia, Pinney (2008, 1) discorre sobre uma situação parecida com aquela que perturba o pequeno e assustado Benjamin em uma remota Berlim:

It is your first time. Your father insisted. He almost forced you into the itinerant photographer's enclosure. The photographer is distracted and mutters, pointing to the chair. He fiddles with the lens and adjusts the plate underneath the cloth. He isn't happy about something and tells you to fold your hands on your lap, to look directly at the camera and remain very still. Don't move or you won't come out at all! You gaze at the machine, your body pinned in the chair, the solid base of a triangle whose sharp mysterious point is the glinting lens.

Para Benjamin, o desconforto se traduz no problema da *semelhança*. A criança, para existir como ser humano, torna-se um *outro*, só pode *ser* ao ser outro; sua própria interioridade não permite a existência em sua própria imagem, pois seria isso impossível, dada a natureza *dupla* das imagens (Cadava 1997, 107); Durante a espera da ação do obturador da câmera, o menino não é mais do que um dos objetos à disposição da lente no cômodo. Assim, Benjamin afirma que:

O dom de reconhecer semelhanças não é mais que um fraco resquício da velha coação de ser e se comportar semelhantemente. Exercia-se em mim por meio de palavras. Não aquelas que me faziam semelhante a modelos de civilidade, mas sim às casas, aos móveis, às roupas. Só que nunca à minha própria imagem. (Benjamin 1987b, 99)

O problema levantado é, necessariamente, um problema de alteridade. O duplo criado pelo olho da câmera (Cadava 1997, 109) distancia-se de si mesmo dentro do estúdio fotográfico. A questão da parença fica muito explícita em uma outra descrição feita por Pinney (2008, 1). Neste trecho, o autor narra a produção de um retrato de uma autoridade indiana:

Make me look like a proper king, he ordered, and told us that we should all try and look like proper thakurs, not a bunch of adivasis. Angry, fierce, he said: feel the hot blood flowing in our veins, and get that in picture, photoman. Full, strong picture, he shouted, something to really scare the lower castes, so they would know who was the real boss. When they saw this picture they'd think twice about letting their shadow fall on a great man like Pratapsinghji.

Aqui, ao contrário da experiência vivida por Benjamin, a câmera funciona como uma ferramenta *explícita* de poder. Em ambos os casos, porém, ela é uma máquina produtora de semelhanças. A partir disso, que processos assimilativos disparados pela fotografia atingem M'Hali? Ali, a criança é *duplicada* — conforme sugere Eduardo Cadava (1997) — duas vezes: na homogeneização com os objetos e na mímese de outros humanos. Colocado sob a violência do fechamento do obturador — uma guilhotina do tempo que ignora a identidade enquanto subjetiva o indivíduo —, os olhos tristes de M'Hali migram para o espaço físico entre duas grandes orelhas, onde as pupilas do pequeno Franz descansam.

5. Da memória social à memória cultural: *páthos*, performance e *flash*

O relato feito por Benjamin é permeado por aquilo que Claudia Mitchell e Jacqueline Reid-Walsh (2005) chamam de *mis-remembering*. As autoras trabalham a cultura popular infantil norte-americana através de uma ótica mnemônica, mostrando entrevistas que apresentam confusões e falhas na memória. Ao evocar Kafka no interior de sua própria identidade, Benjamin abre o tropo presente em sua fotografia para incorporações de outros devires, e explicita a subjetividade visual da infância. Sobre estas impressões, Maurice Halbwachs (1992, 46) afirma:

From our impressions of that time, what remains within us before this moment and at the moment of discovery itself? The general notion of the subject, some more or less characteristic symbols, some particularly picturesque, moving, or funny episodes, sometimes the visual memory of an engraving, or even of a page or of some lines might remain.

Fragmentos visuais, portanto, constituem uma visão específica do passado. Mas em que sentido e até que ponto uma certa *memória cultural* — um tipo de *memória coletiva* (Assman 2008) — designa ou relaciona-se com uma *memória social*? De que forma ela funcionaria como alimento para o estabelecimento de hierarquias tais como: centros e periferias; posições dominantes e subalternas etc. Como resposta a estes questionamentos, Jacques Le Goff (1990, 426) sugere que:

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento.

Mas qual seria o papel específico das *imagens* neste processo? Mitchell e Reid-Walsh (2005, 66) afirmam que as fotografias muitas vezes servem como *corretores de memória*, mostrando aquilo que “realmente” aconteceu. De certa forma, as autoras carregam um traço barthesiano ao conceber as imagens indexalmente como um “isto foi” (Barthes 2015). Por outro lado, Roland Barthes (2015, 98) apresenta a fantasmagórica fotografia de sua mãe como um repositório de imaginários, concluindo que a imagem fotográfica é sempre, em certa medida, selvagem, louca. Assim, defendemos que a imagem de M’Hali abre-se, inevitavelmente, para uma série de inscrições históricas, antropológicas e ficcionais.

De acordo com Elizabeth Edwards (2001), as imagens assumiriam performances que encenam e participam de processos históricos. Reinhart Koselleck (2015, 327) concluiu sua obra *Futuro Passado* afirmando que “a História só poderá reconhecer o que está

em contínua mudança e o que é novo se souber qual é a fonte onde as estruturas duradouras se ocultam”. O historiador também sugere que “o tempo [...] não pode ser expresso a não ser em metáforas espaciais” (310). De acordo com Eduardo Cadava (1997, 63), a fotografia nada mais é do que uma *espacialização do tempo*: “effecting a certain spacing of time, the photograph gives way to an occurrence. What the photograph inaugurates is history itself, and what takes place in this history is the emergence of the image”.

Dessa forma, colocando em diálogo as proposições de Koselleck e de Cadava, seria possível propor que as fotografias não *representam*, mas *são* as *estruturas duradouras*, “que despejam a realidade aos nossos pés” por “via de ‘forças ocultas’” (Medeiros 2010, 267) — sua produção e a própria condição para sua existência seriam a marca deste processo:

A fotografia não vem depois de uma ideia à qual ela se poderia ajustar, [...] é do próprio exercício da mesma, da sua circulação e apropriação, que nascem novas formas de emprego e discursividade. (Medeiros 2010, 262)

O tropo aqui trabalhado é, portanto, simultaneamente, consequência e causa de relações verticais, ou até mesmo opressivas. Com esta afirmação, contudo, não pretende-se assumir uma visão determinista ou aporística, mas colocar a fotografia de M’Hali nesta perspectiva, percebendo sua produção como um *sintoma* que é também *propulsor* do eurocentrismo.

Ao explorar os níveis cultural e social da memória, Assman (2008, 110) afirma que a primeira vez que as imagens apareceram imbuídas de memória na história do pensamento ocidental foi na teoria de Warburg. De fato, as *fórmulas do páthos* (*Pathosformel*) seriam a condensação de uma *energia sedimentar* oriunda de tempos remotos em uma *figuração* específica. Ao comentar a obra de Warburg, Georges Didi-Huberman explica a ideia de *sobrevivência*:

As sobrevivências advêm como imagens. [...] Warburg desenvolveu toda a sua ideia das imagens sobreviventes na ótica — sempre nietzschiana — de uma *genealogia das semelhanças*, ou seja, de um modo autenticamente crítico de contemplar o devir das formas. (Didi-Huberman 2013, 152)

Warburg chamou de *Pathosformel* esse devir das formas: “a essa grande pergunta — *quais são as formas corporais do tempo sobrevivente?* — responde o conceito, absolutamente central em Warburg, das ‘fórmulas do páthos’” (Didi-Huberman 2013, 167). Horst Bredekamp (2015, 225) explica que o conceito é, em si, uma tensão:

A ‘fórmula de páthos’ representa a aliança de duas componentes opostas: o *páthos* como reação corpórea [...] em face do *ethos* enquanto elemento caracterial constante, ao qual incumbe o controle das emoções como ‘fórmula’. Esta interseção, rica de conflitos, oferece

o enquadramento para combinações sempre novas em que ambos os elementos, o *páthos* e também a fórmula, podem emergir distorcidos em si.

Assim, o que performa a fotografia de M’Hali? Que imaginários e tensões ela carrega? Vimos, através da argumentação de Pinney, que a fotografia, como objeto estético-político, assume uma *ambiguidade* que o antropólogo imputa na categoria conceitual de *pharmakon*. Outro autor utiliza o mesmo termo; porém, para designar o constante estado de exceção no contexto do pós-colonialismo — Achille Mbembe (2017, 10) afirma que:

A transformação da guerra em *pharmakon* da nossa época [...] liberou paixões funestas que, pouco a pouco, empurram as nossas sociedades para fora da democracia, transformando-as em sociedades da inimizade, como aconteceu durante o colonialismo. [...] A guerra contra o terror e a instauração de um “estado de exceção” a uma escala mundial vêm apenas dar-lhes força.

A partir das abordagens destes dois autores, que relações podem ser estabelecidas entre os dois *pharmakons* — um moderno: a fotografia; e outro contemporâneo: a exceção? Que identidades podem ser apreendidas nesta interseção? Que performances sociais são incorporadas na imagem de M’Hali? A fotografia inscreve-se no problema enunciado por Mbembe uma vez que ela apresenta, invariavelmente, os traços de processos disciplinares ou de controle; de assimilação econômica, cultural e social. Ainda assim, o espectro do menino de sete anos faz-se presente, marcando para sempre a imagem com as possibilidades de um devir.

Destacado da massa de objetos presentes nas fotografias aqui analisadas — a cadeira, a mesa, a planta, o chapéu, a vestimenta — poderia o cotovelo direito de M’Hali (figura 4), apoiado na cadeira, dizer mais sobre um jovem Gulbenkian e sua descendência burguesa otomana do que sobre o corpo de uma criança escravizada?



Figura 4
Ndugu M’Hali e Calouste
Gulbenkian | ©Hulton Archive,
©Fundação Calouste
Gulbenkian

Bibliografia

- Assman, Jan. 2008. “Communicative and Cultural Memory”. In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll and Ansgar Nünning, (109-118). Berlim, Nova York: De Gruyter.
- Barthes, Roland. 2015. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Belting, Hans. 2014. *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM.
- Benjamin, Walter. 1987a. “A Doutrina das Semelhanças”. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, traduzido por Sergio Paulo Rouanet, (108-113). São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 1987b. *Rua de mão única: obras escolhidas volume 2*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 2011. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34.
- Bredenkamp, Horst. 2015. *Teoria do acto icónico*. Lisboa: KKYM.
- Cadava, Eduardo. 1997. *Words of Light: Theses on the Photography of History*. New Jersey: Princeton University Press.
- Crary, Jonathan. 1992. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. *A Imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Edwards, Elizabeth. 2001. *Raw histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg.
- Freedberg, David. 1989. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Halbwachs, Maurice. 1992. *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hirsch, Marianne. 2001. “Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory”. *The Yale Journal of Criticism* 14 (1): 5-37.
- Ingold, Tim. “Art and Anthropology for a Sustainable World”. Youtube vídeo, 34:26. Publicado por “Vitor Oliveira Jorge”. Outubro 21, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=2jyfgG6fLrg>.
- Koselleck, Reinhart. 2015. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Le Goff, Jacques. 1990. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Lissovsky, Mauricio. 2016. “O sumiço da senzala: Tropos da raça na fotografia brasileira”. *Devires* 13 (1): 34-65.
- Mbembe, Achille. 2017. *Políticas da Inimizade*. Lisboa: Antígona.
- Medeiros, Margarida. 2010. *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Medeiros, Margarida. 2006. *Imagem, Self e nostalgia — o impacto da fotografia no contexto intimista do século XIX*. Texto da Biblioteca Online de Ciências da Comunicação.
- Mitchell, Claudia, and Jacqueline Reid-Walsh. 2005. *Researching Children’s Popular Culture: The cultural spaces of childhood*. Abingdon: Taylor & Francis.
- Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. 2005. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mirzoeff, Nicholas. 2011. *The right to look: a counterhistory of visibility*. Durham: Duke University Press.
- Pinney, Christopher. 2012. “Seven theses on photography”. *Thesis Eleven* 113 (1): 141-156.
- Pinney, Christopher. 2008. *The Coming of Photography in India*. Londres: British Library.
- Zarzycka, Marta. 2013. “Feelings as facts: The World Press Photo contest and visual tropes”. *Photographies* (6:1): 177-184.
- Zelizer, Barbie. 2010. *About To Die. How News Images Move the Public*. Nova York: OUP.

Nota biográfica

É aluna de doutoramento no programa de Estudos Artísticos — Arte e Mediações da Universidade Nova de Lisboa — FCSH e mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CV

<https://cienciavita.pt/portal/1D1F-8973-70A8>

ORCID iD

[0000-0003-2243-5198](https://orcid.org/0000-0003-2243-5198)

Morada Institucional

Avenida Berna 26 C, 1069-061 Lisboa, Portugal.

Recebido Received: 2019-10-06

Aceite Accepted: 2020-02-27