

Descolonizar a visualidade: Introdução

TERESA MENDES FLORES

ICNOVA e Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
e Universidade Lusófona
teresaflores@fcsh.unl.pt

FILIPA DUARTE DE ALMEIDA

Professora-investigadora de Antropologia Africana
do departamento de Antropologia
da Universidade Omar Bongo, Libreville
filipaduardealmeida@gmail.com

JOSEPH TONDA

Professor Catedrático de Sociologia e Antropologia,
Director da Formação Doctoral
da Universidade Omar Bongo, Libreville
josephtonda@yahoo.fr

O que podemos ver para além do que é visível?

O que revela o lado oculto da visualidade em contextos coloniais e pós-coloniais?

Esta edição da RCL propôs-se refletir sobre descolonização da visualidade, a que acrescentámos as palavras “olhares, consciências, modos de pensar e agir” precisamente para assinalarmos a abrangência que o termo visualidade propõe, notando os vasos comunicantes que se estabelecem entre imagens exteriores e imagens mentais interiores, entre pensamentos e ações, entre percepções e representações e o papel desempenhado pelas imagens nos processos de aculturação e interiorização das normas sociais, ou seja, na constituição de subjectividades e formas de sociabilidade. Do mesmo modo que constituem formas de expressão de subjectividades alternativas, participando nas mudanças sociais.

O conceito de visualidade, sob influência de Michel Foucault e da filosofia francesa pós-estruturalista, é central na formulação da área de estudos em Cultura Visual¹. W.J.T. Mitchell considera que a visualidade é o objeto de estudo da cultura visual (2002), e que o seu principal intuito é o de “mostrar o ver”, o de quebrar o véu de familiaridade em relação às imagens e à visão. Visualidade refere-se, então, às normas culturais e históricas que conformam a experiência visual e o próprio horizonte do perceptível, regulam as formas e modos de ver, e interagem com as outras experiências perceptivas não visuais, reconfigurando as interações entre os diferentes sentidos e pressupondo sinestésias entre eles. Não se trata apenas de imagens e de produção de imagens, das suas diferentes tecnologias, códigos de representação, ou formas de circulação e consumo; nem se trata tão pouco unicamente da experiência estética; trata-se do que possibilita que algo seja visível e algo invisível, que algo seja invisibilizado e proibido; trata-se das regras e códigos dos olhares, do comportamento e do corpo, em suma, de compreender as lógicas subjacentes que conferem dadas ordens de visibilidade aos objetos da experiência visual (incluindo as exclusões da visibilidade), e que produzem determinados sujeitos no espaço-tempo do corpo-social. Trata-se de perceber como se produz e dispõe a ordem visual nas sociedades (e com elas as outras ordens concomitantes), em suma, de uma economia política do visível (Baudrillard 1981; Mondzain 1996; Poole 1997) que se constituiu como objeto de estudo da Cultura Visual.

Esta (in)disciplina, como também lhe chama Mitchell no texto referido (2002), convocou as problemáticas da representação e das identidades étnicas, de género e de classe (nomeadamente, a obra de Stuart Hall), os estudos históricos e pós-coloniais, os estudos queer, ou os estudos da subalternidade que amplificaram enormemente quer o campo circunscrito da História da Arte (de onde eram originários muitos dos autores e autoras dos Estudos Visuais e da Cultura Visual), quer o âmbito dos próprios estudos da Cultura Visual, indo para além do foco na visualidade moderna tecnologizada, que primeiro orientou os trabalhos mais iniciais. Estes foram quase sempre circunscritos à cultura visual europeia, deixando à margem as questões coloniais e os espaços não

¹ Trata-se de uma área prolífica, que conta com uma bibliografia muito extensa desde o final da década de 1980, quando começa a ser identificada enquanto campo de estudos, sob influência das críticas marxista, psicanalítica e feministas e da filosofia pós-estruturalista francesa. Alguns destes primeiros títulos, sobretudo da tradição anglo-saxónica, são: Baxandall, M. ([1972]1988). *Painting & Experience in Fifteenth-Century Italy. A primer in the social history of pictorial style*. (2nd ed.). Oxford University Press; Alpers, S. (1983). *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. University of Chicago Press.; Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. University of Chicago Press; Laurotis, T. De. (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press; AA.VV. (1988). *Vision and Visuality* (H. Foster (ed.)). The New Press; Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. University of Minnesota Press.; Mulvey, C. L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Indiana University Press; Cartwright, L., & Sturken, M. (2001). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford University Press. E as colectâneas AA.VV. (1999). *Visual Culture. The Reader* (J. Evans & S. Hall (Eds.)). Sage Publications; Mirzoeff, N. (Ed.). (2002). *The Visual Culture Reader* (2nd ed.). Routledge. De Michel Foucault (1926-1984) destacamos Foucault, M. ([1966]1987). *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Martins Fontes; Foucault, M. ([1969]2014). *Arqueologia do Saber* (F. A. Cascais (ed.); M. S. Pereira (trans.)). Edições 70; Foucault, M. ([1975]2014). *Vigiar e punir. Nascimento da prisão*. (A. F. Cascais (ed.); P. E. Duarte (trans.)); 1a edição). Edições 70.

européus. Tem razão Sílvia Rivera Cusicanqui, em *Sociologia da Imagem* (2015), quando assinala com estranheza a ausência da situação colonial das propostas foucaultianas, algo que o trabalho da própria autora contribuiu para colmatar, a partir dos seus estudos sobre o espaço cultural da América do sul andina².

Um dos aspetos mais inquietantes e algo paradoxais da atual situação, pelo menos em Portugal, — o país europeu com a mais longa história de colonizador, tendo sido o primeiro a “expandir-se” e o último a perder as suas colónias (em 25 de abril de 1974) — é, por um lado, a tendência para a invisibilização da relação com esse passado colonizador, no sentido do apagamento de que o presente recebeu esses contributos ou pode entender-se melhor a partir das questões coloniais (uma espécie de sub-tração dessas questões, sobretudo nos discursos públicos); e, por outro, quando a questão é considerada, perdura o discurso de uma relação romantizada de encontro de culturas e de legitimação do papel “civilizador” progressista de Portugal, em particular relativamente ao continente africano. A violência física e, talvez mais marcante, a violência simbólica que constituiu o apagamento das culturas das pessoas escravizadas ou colonizadas, é obliterado ou desculpabilizado. De modo que, mesmo atualmente, muitas imagens e textos que circulam continuam a construir, pela força das suas representações, concepções diminuídas do Outro, especialmente do Outro negro ou negra. A visualidade colonial permanece naturalizada e, desse modo, normalizada e invisível, requerendo os instrumentos teóricos da Cultura Visual e dos estudos pós-coloniais e afins, para rasgar esse véu da familiaridade e mostrar o seu modo de ver e operar, sobretudo, dando espaço à emergência de contra-visualidades que, como sugeria o escritor nigeriano Chinua Achebe, em relação às histórias, produzam um maior equilíbrio de visões e modos de ver.

Sempre que alguém conta a nossa história por nós, ficamos reféns do que dirá (para o bem e para o mal). O mesmo acontece quando alguém produz uma imagem de nós, mais ainda se for fotográfica ou fílmica. A câmara fotográfica nasceu no contexto da expansão colonial e configura, no seu próprio dispositivo “de base” (Commolli), relações desiguais entre quem vê e quem é visto. Contudo, estas relações de poder podem ser distribuídas de modo democrático e equilibrado. De modo ético. A câmara pode também ser um meio de emancipação. Acreditamos que uma câmara anti-colonial e descolonizadora é possível. Aspetos que quisemos ver interpelados nesta edição.

² Da extensa obra de Sílvia Rivera Cusicanqui destacamos *Oprimidos pero no vencidos: Luchas del campesinado aymara y qhechwa de Bolivia, 1900-1980* (1986); Ch'ixinakax utxiwa. *Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (2010) ou de Sílvia Rivera Cusicanqui y El Colectivo, *Ch'ixi, Principio Potosí Reverso*. Madrid, Museo Reina Sofía, 2010. Sobre a crítica à ausência da problemática colonial, destacamos também obra de Mirzoeff, N. (2011). *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. Duke University Press, focada nos colonialismos francês, britânico e espanhol, chamando a atenção para essa falha foucaultiana de apagamento dos regimes de dominação praticados pelo império francês, e que aqui, Mirzoeff procura colmatar, nomeadamente através do conceito de “complexo de visualidade” onde o regime de plantação é um dos momentos históricos que analisa. Defende ainda, como o título adverte, o direito individual (e também coletivo) a olhar, entendido como a capacidade de ruptura e perturbação destes “complexos” de dominação, no que recolhe também a influência de Ariella Aisha Azoulay quando esta autora propõe um “contrato civil da fotografia” (2008).

A situação colonial e pós-colonial

O mundo em que formalmente os territórios colonizados se emanciparam e libertaram, é também o mundo onde muitos dos seus legados perduram, nas diversas formas de opressão social e ambiental que vivemos, hoje, apesar das muitas melhorias conquistadas pelas democracias, nos lugares onde esta existe.

O espaço de visualidade criado pelo colonialismo funciona como um espaço onírico composto de imagens mentais que mostram aquilo que não é visível, no plano do real. Qualquer que seja a intenção da máquina colonial e dos seus agentes, aquilo que ela expõe é o produto daquilo que ela mostra “escondendo”, e assim sendo, ao analisá-las, estas imagens dirão sempre algo mais do que a intenção que lhes deu origem. Por exemplo, a invisualização das imagens dos colonizados é reveladora da intencionalidade do poder colonial na produção da insignificância humana dos colonizados.

Mas não é tudo. Esta intencionalidade acaba por ser reveladora do pensamento inconsciente do colonizador. O medo que este tem do colonizado mostra a intenção de produzir o outro em não-sujeito. Nesta perspetiva, o domínio e a subjugação do colonizado acabam por ser uma projeção da própria subjetividade do dominante, revelando aquilo que o fragiliza em relação ao outro. Deste ponto de vista, trata-se de uma auto-redução à insignificância no espaço da visualidade.

A este respeito, o espaço de visualidade da colonização não pode ser considerado como um espaço claro; é um espaço de luz e sombra, um espaço de *deslumbramento*³. Mais ainda: as luzes do espaço de visualidade colonial são efeitos fluorescentes das sombras que habitam a interioridade do colonizador. São as suas próprias sombras que o fazem mover, ao mesmo tempo que o fazem ver o mundo dos outros de forma diferente do que ele é.

Mas a *invisualização* do outro não é feita apenas pela subtração da sua visualidade — pela ocultação, apagamento, falta de nitidez da imagem —; o movimento de *invisualização* do outro é também feito por um processo inconsciente da sua substituição por outro que não o próprio. O mais interessante sobre este processo de substituição é que a forma, o ser ou a entidade através da qual a substituição tem lugar não são inocentes. São figuras dentro da psique do dominante, neste caso o colonizador ou mesmo os seus descendentes distantes.

Assim, a verdadeira humanidade de uns é negada e substituída por outros, e é substituída pelas formas constitutivas do respetivo imaginário social. Por outras palavras, a animalidade que reside no inconsciente colonial e postcolonial, e que se reflete no corpo do colonizado, ou seja, na realidade, o negativo do corpo do colonizador, pode aparecer sob a forma de animalidade. Por outras palavras, o corpo daquele que foi privado do

³ No original “*éblouissement*”, conceito de Joseph Tonda (Tonda, J., 2015, *L’impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements*, Paris, Karthala), para se referir a uma maneira particular de ver o mundo e a realidade que passa por uma deficiência perceptiva.

direito à figura humana é o próprio corpo em negativo daquele que é o autor deste ato de desumanização, mas ele não pode e não deve conhecê-lo. É nesta perspectiva que a animalidade do homem Negro aparece como o negativo da humanidade do homem Branco; enquanto que esta animalidade do homem Negro nada mais é do que a do homem Branco. Este processo visual pelo qual se vê a própria realidade interior como uma realidade exterior é o que caracteriza o deslumbramento colonial e postcolonial.

Para ilustrar esta forma particular de *invisualização* do outro, tomaremos o exemplo do que acontece em situações postcoloniais em países ex-coloniais, e mais particularmente no espaço visual dos estádios de futebol em França (mas também em Portugal e noutros lugares), onde jogadores africanos ou afrodescendentes são objeto desta animalização durante certos jogos.

O facto de pessoas com uma cultura e tradição cartesiana verem macacos em vez de seres humanos só pode ser explicado pelos padrões mentais formados durante a história colonial. Por outras palavras, a alucinação coletiva produzida pelo deslumbramento coletivo da excitação futebolística pode ser explicada pela colonização da interioridade dos espectadores pelo animal colonizador.

A ilusão aqui é real e o espírito do futebol é formidável. Este processo visual pelo qual se vê a própria realidade interior como uma realidade exterior é o que caracteriza as situações coloniais e postcoloniais.

A situação postcolonial é uma situação comum aos países colonizadores e colonizados. O “Encontro” colonizou para sempre e de maneira radical os imaginários, as realidades e os comportamentos que daí advêm, bem como as relações entre os diferentes atores. O postcolonialismo é a realidade atual.

As questões da visibilidade e da invisibilidade, da luz e da escuridão, do revelado e do oculto, abordadas neste número, de diferentes prismas e em relação a múltiplas circunstâncias e conjecturas, prendem-se sobretudo com o papel, paradoxalmente violento e subtil, daquilo que é visível na “invisibilização” do outro. Trata-se assim de uma visualidade que se impõe enquanto paradigma de uma realidade construída sobre a supressão, consciente e/ou inconsciente do outro, porque este é compreendido enquanto elemento desprovido de importância, de valor, de imagem, de humanidade.

Foi desta situação que partimos, para lançar as questões que ocupam este número da RCL.

Neste número: estratégias para descolonizar

O que aprendemos sobre formas de descolonizar os olhares e os modos de pensar e agir, através do conjunto de artigos que publicamos neste número? Todos os autores e autoras respondem de mais do que uma maneira a esta questão, enunciada na chamada para artigos deste número, mas fizemos o exercício de sistematizar estas respostas, identificando algumas estratégias que nos pareceram comuns a vários artigos (sem prejuízo do facto de o mesmo artigo poder caber em mais do que uma destas categorias).

Assim, uma das estratégias que encontramos é a re-significação das imagens analisadas, através da revelação de contextos históricos ocultados ou desvalorizados, em alguns casos a partir de re-interpretações de elementos representados nas imagens, noutros casos a partir de conhecimentos relativos à história do que está representado mas que não está patente diretamente na imagem (o fora de campo); noutros casos ainda, trazendo o contexto de produção e circulação das próprias imagens, ou uma combinação destes vários aspetos. Ao adicionar estes conhecimentos, que partem de pontos de vista alienados da interpretação preferencial e trazem distintos lugares de fala e pontos de vista, produz-se uma mudança de sentido da imagem diante dos nossos olhos. O significado transforma-se em algo completamente diferente da leitura hegemónica habitual (caso dos artigos *The State of the World: abolitionist reading practices* de Hadley Howes; e *Beyond Surface Matters: Unsettling Views of a Western American Landscape* de Laura Smith).

Outra estratégia para “desaprender o colonialismo” é a de apresentar casos de práticas visuais que denunciam situações políticas injustas ou casos de ofensas aos direitos humanos. Imagens denunciadoras e imagens que fazem parte de manifestações ativistas (caso dos artigos *An Invitation to Look: the Role of Vernacular Photography in Scrutinising and Understanding Romania’s Communist Past in the Context of Everyday Life* de Ushi Klein; *Arquivo Reativo: as imagens da arte política da América Latina dos anos 1960-1970 e o olhar contemporâneo* de Tainan Barbosa; de *Imemorial: Passos no cativo — Ritualizar a ausência numa caminhada com fantasmas* de Rui Filipe Antunes; e *Archival Bodies in Ayana V. Jackson’s Demons/Devotees I-IV* de Julia Stachura). Existem ainda imagens que propõem a reversão dos valores simbólicos da escuridão e da luz (caso do artigo de Tomás Ribas *Remote Sensing: Imagens da luz e da escuridão e a ideia de desenvolvimento*).

Uma terceira estratégia identificada é a de escrever a história de artistas ou personalidades que se encontram nas margens da historiografia oficial, dando-lhes visibilidade e fazendo justiça aos seus contributos artísticos ou à sua importância comunitária e popular. É uma outra historiografia que aqui se afirma, como gesto político e de reparação ou afirmação (caso dos artigos de Catarina Laranjeiro *Devising “Bissauwood”: Ground-breaking Modes of Production and Distribution* e de *“All World Art Comes from the Black”: Wilson Tibério, Black Artist and Internationalist Activist* de Ana Lucia Araujo).

Finalmente, ainda no campo da historiografia, estão os casos de uma historiografia crítica que ao desvendar os modos de pensar e agir do sistema colonial e a sua cultura visual permitem identificar as estratégias coloniais de dominação e os preconceitos a partir dos quais essas práticas e saberes foram erigidos, possibilitando um olhar crítico (caso dos artigos *Fotografia e teratologia colonial* de Sílvio Marcus de Souza Correa, de *A degenerescência na fotografia da antropologia colonial portuguesa* de Mariana Gomes da Costa e *Imagens pensantes do indígena brasileiro no filme Rituais e Festas Bororo, de Luiz Thomaz Reis, 1917* de Beatriz Avila Vasconcelos).

Primeira estratégia: a revelação de histórias e pontos de vista suprimidos

No seu artigo *The state of the world: abolitionist reading practices [O estado do mundo: Práticas abolicionistas de leitura]*, Hadley Howes analisa a re-interpretação proposta pela escritora canadiana Dionne Brand, da famosa fotografia de Louis Jacques Mandé Daguerre “Vista do Boulevard do Templo, Paris”, datada de 1838, e que nos faz considerar aspetos apagados da interpretação desta imagem.

O olhar fortemente canonizado pela historiografia da fotografia, incorporando ideias progressistas do discurso coevo sobre a imagem fotográfica e uma certa história heróica das “primeiras vezes” - que apesar de já ser uma posição epistemológica criticada, continua a exercer os seus fascínios —, vê este daguerreótipo — uma das primeiras tecnologias fotográficas — como a “primeira vez que uma figura humana foi fotografada”. Trata-se da famosa figura de um homem que faz engraxar os seus sapatos e que se tornou um exemplo emblemático na história da fotografia. Este homem permaneceu na imagem por ter ficado parado, em pose, durante tempo suficiente para ficar registado, uma vez que a sensibilidade da emulsão era ainda pequena. De facto, todo o bulício habitual das ruas parisienses desapareceu devido à longa exposição. É assim, do ponto de vista historiográfico, considerado um exemplo do caminho que ainda faltava percorrer em direção à captura do visível em imagens estáticas e bem definidas.

Ora, o exercício a que Hadley Howes nos convida, seguindo a proposta de Dionne Brand, é o de experimentarmos o que acontece se a nossa leitura valorizar a figura desfocada do engraxador e o próprio acontecimento que é o ato de engraxar sapatos. O que muda na compreensão desta imagem? De repente, do estático e monumental passamos a valorizar o que é passageiro, movente e desvanescente. Do reconhecimento consensual de um certo poder do homem que faz engraxar os seus sapatos (e da máquina que o captura e monumentaliza), reconhecemos outro — provavelmente, também — homem, que, sentado ou agachado, engraxa os sapatos: pessoa desfocada na imagem, reduzida a uma mancha, a um erro técnico, o que corresponde, por outro lado, à sua realidade de pessoa invisibilizada social e politicamente. Subitamente, com esta mudança de foco (literalmente), a leitura desta imagem torna-se conscientemente política. Apercebemo-nos, neste mesmo trânsito, de como a tecnologia fotográfica exerce controlo do visível, traduzido nas possibilidades de intervenção no espaço-tempo, e como este desejo se enraíza no projeto colonial/imperial, então em curso.

No mesmo sentido, surge a proposta de Laura Smith em *Beyond Surface Matters: Unsettling Views of a Western American Landscape [Além das questões superficiais: Visões perturbadoras de uma paisagem ocidental americana]*. A autora analisa uma fotografia de uma paisagem do deserto americano do Nevada, do fotógrafo Glenn Rand (Nevada, 1979), tirada a partir da autoestrada 80, símbolo americano de liberdade. À primeira vista, a imagem enquadra, diante dos nossos olhos, uma imensidão de território despojado, monótono e belo, representado através da acuidade das suas linhas e formas, na tradição estética do formalismo e da *New Topographics*.

Mas perante este vazio aparente, apenas perturbado por uma mancha que assinala um momento efémero de um carro em movimento, e numa perspetiva de evocar a referida liberdade – liberdade de viajar, de percorrer, de atravessar -, a autora confronta-nos com as relações entre visível e invisível, à semelhança do que aconteceu com o engraxador referido no texto anterior.

Laura Smith propõe-se então, a uma análise não apenas daquilo que é visível, mas sobretudo do que é que essa visibilidade oculta e apaga: a supressão da memória e da história dos povos originários americanos, chacinados e, finalmente, atirados para uma reserva nas proximidades, remetidos a uma existência escurecida, fora de campo das objetivas, dos olhares e das consciências.

A autora traz-nos ainda a concepção de natureza nas culturas indígenas, onde esta é intrínseca e indissociável dos humanos, e confronta-a às lógicas ocidentais e positivistas, onde a ruptura entre Cultura e Natureza aparece evidente, como nesta fotografia, cuja paisagem se revela enquanto exterioridade humana, que se estende (*res extensa*) como espetáculo e recetáculo. Assim, ao evocar estas outras concepções de natureza, de espaço e de tempo, e perante este “outro olhar”, a autora convoca uma re-interpretção da paisagem enquanto modelo estético sob a autoridade da tradição ocidental colonial, permitindo-nos questionar aquilo que vemos, e de pensar aquilo que não vemos.

Jogando com o duplo sentido das palavras “settler” (o colono) e “unsettler” (perturbar, inquietar), Laura Smith alude ao programa político de descolonizar a visualidade, que o seu texto cumpre.

Segunda estratégia: Manifestos e/ou imagens ativistas.

Imagens que denunciam e expõem diferendos entre discursos políticos e oficiais hegemónicos, e o lado oculto das realidades vividas

No artigo *An invitation to look: the role of vernacular photography in scrutinizing and understanding Romania's Communist Past in the Context of Everyday Life* [Um convite a olhar: o papel da fotografia vernacular no escrutínio e compreensão do passado comunista da Roménia no contexto da vida quotidiana], a autora Uschi Klein, através de uma exegese (interpretação, descodificação) da fotografia vernacular, procura desvendar o lado invisibilizado da História durante o período comunista da Roménia, entre 1947 e 1989, propondo a fotografia vernacular como discurso de resistência e de denúncia do regime comunista de Ceauşescu, apoiando-se na noção de “contrato civil da fotografia” de Ariella Aisha Azoulay (2008). Através da análise de cinco fotografias da vida quotidiana (uma casual, uma de propaganda e três “proibidas”), tiradas por pessoas comuns, a autora vai-lhes atribuindo um carácter intrínseco de manifesto à medida que as vai descodificando, transformando-as em imagens-documento, reveladoras do lado omissos da propaganda do regime comunista.

O ensaio pretende enfatizar a importância dos fotógrafos vernaculares, não tanto como artistas, mas sobretudo como ativistas na urgência de denunciar o quotidiano num regime político violento, mergulhado em obstáculos e dilemas sociais de várias ordens, que vão desde carências alimentares a mercados alternativos, passando por despejos residenciais. Assim, a autora, através da leitura de cada fotografia, vai contando a história de uma experiência coletiva, de uma memória coletiva, transportando-nos para a situação social e individual num regime que impunha a sua visualidade (através da propaganda), invisualizando a luta quotidiana de cada indivíduo.

A memória coletiva e as políticas de memória são também o foco de Rui Filipe Antunes no seu artigo *Imemorial: Passos no cativoiro — Ritualizar a ausência numa caminhada com fantasmas*. O autor apresenta o projeto artístico comunitário e *site specific* com essa designação — Imemorial: Passos no cativoiro — desenvolvido pela associação portuguesa Substantivo Mágico, durante o ano de 2022. Através do poder afetivo-sensitivo, corporal, pessoal e performativo da caminhada, a associação conduziu uma série de percursos através do espaço público da cidade de Lisboa, para fazer notar aos seus participantes a presença hegemónica das marcas imperiais e guerreiras na cidade e como a mitologia dos Descobrimentos encobre, sistematicamente, as marcas da escravatura, a mesma cujos lugares de memória são visitados e lembrados. Na caminhada recordam-se também as marcas da africanidade que constituem a cultura portuguesa, valorizando esses contributos e saberes.

O artigo defende a importância das práticas artísticas e da arte como “catalizadora da mudança socio-cultural” para construirmos sociedades mais justas, pacíficas e equilibradas. A caminhada põe em andamento o “direito a olhar” de que nos fala Mirzoeff (2011), o direito individual a um olhar que ultrapassa e resiste aos “complexos de visualidade” dos impérios.

Tainan Barbosa, no seu artigo intitulado *Arquivo Reativo: as imagens da arte política da América Latina dos anos 1960-1980 e o olhar contemporâneo*, procura analisar tanto o papel das imagens de arquivo na sua dupla função artística e de intervenção política, como o papel do espectador face a essas mesmas imagens. A autora dá ênfase à importância da obra de arte política enquanto documento que veicula não só imagem, mas também um discurso, uma narrativa, um manifesto. O ensaio visa assim “problematizar a dinâmica entre práticas artísticas revolucionárias e arquivo”, no contexto da América Latina, para perceber como é que o olhar contemporâneo pode atualizar memórias e resistência, e abolir a distância entre arte e o espectador, onde ambos serão finalmente participantes de uma mesma realidade, de uma experiência comum.

A partir da “ideia de que os arquivos das obras de arte possuem capacidade de criar condições, técnicas e poéticas, para que tais práticas possam ativar experiências no presente”, a autora parte do princípio de que aquilo que é visível, é compreensível e partilhado. Assim, a visualidade da narrativa, ao romper a fronteira entre as imagens de Arquivo — imagens sensíveis, imagens ativas -, que refletem não só a sua própria

imagem visual gravada no papel, mas sobretudo refletem lutas, memórias e discursos comuns, vai unir-se àquele que a capta, provocando uma experiência partilhada, num mesmo momento, com uma mesma intenção.

No artigo *Remote Sensing: Imagens da Luz e da Escuridão e a ideia de desenvolvimento*, Tomás Ribas parte de uma análise sobre a intenção das palavras, dos seus sentidos e das suas representações através dos sistemas simbólicos que lhe são subjacentes. O ensaio começa por um exercício comparativo entre a cidade de Londres no romance *O coração das trevas* de Joseph Conrad, cidade que já fora “selvagem” (dark) e que venceu a escuridão para passar a ser luminosa (porque civilizada), e uma imagem de satélite de Londres atual, cuja função (entre outras) é a de monitorizar a iluminação artificial das cidades durante a noite.

A partir deste paralelo, o autor mostra como a dualidade luz/escuridão, de um ponto de vista hegemónico, constrói modelos de emoções positivas ou negativas relativas aos referentes luz e escuridão (a luz e o branco são usualmente vistos como “positividades” — metonímias de civilização, progresso, razão, verdade, transparência -, ao passo que a escuridão e o negro são compreendidos como “negatividades” — indicativos de selvagem, de natureza, perigo, falsidade, atraso e opacidade), e de como o contraste luz / escuridão nas imagens de satélite entre os países “desenvolvidos” e os países “em desenvolvimento” vem legitimar o preconceito cultural e racial de *O coração das trevas*, onde Londres surge como exemplo da subjugação da escuridão à luz - do selvagem à civilização.

Remote Sensing, mais do que uma análise sobre a relação metonímica entre a luz e o desenvolvimento, é uma reflexão sobre como “a luz se alimenta da escuridão para se sustentar”, e de como por essa ordem de ideias, a luz pode ser apreendida enquanto força colonizadora da escuridão. Através da manipulação das imagens de satélite, Tomás Ribas, ao inverter as manchas de luz em manchas negras (e vice versa), inverte também o valor das representações do sistema simbólico luz/escuridão, propondo uma reflexão sobre as representações destas mesmas e da sua articulação com a noção de desenvolvimento, acabando por fazer apelo ao facto de que “para assegurarmos um futuro menos pior, tanto quanto repensarmos a ideia de desenvolvimento é essencial refletirmos sobre o lugar da luz e da escuridão”.

Archival Bodies in Ayana V. Jackson’s Demons Devotees I-IV [Corpos de arquivo em Demónios Devotos I-IV de Ayana V. Jackson], de Julia Stachura, é uma reflexão sobre o poder das imagens de África e da sua existência na memória coletiva do Ocidente. Na perspetiva dos estudos pós-coloniais e decoloniais, a autora dispõe-se a conceptualizar os corpos arquivísticos como corpos liminares, onde eles são concomitantemente contenedores de relações de poder, e de “carga histórica da representação”. Para tal a autora faz uma prospeção do trabalho artístico de Ayana V. Jackson, *Demons Devotees I-IV*, que consta numa mini-série de quatro fotografias, tendo como referência um auto-retrato da fotógrafa inglesa Alice Seeley Harris com um grupo de crianças congolezas, datado de 1905, durante o regime de Leopoldo II.

Através das quatro fotografias que levantam questões de género, raça e nacionalidade, articulando-se “com relações de poder entre homens e mulheres, mulheres e mulheres, adultos e crianças, negros e brancos e fotógrafo e modelo”, Julia Stachura convida a uma revisão das noções de poder colonial, de memória coletiva e de corpo, tendo por princípio a rutura com o olhar colonial, desafiando as narrativas hegemónicas e centradas na “branquitude”.

Neste ensaio a autora defende que, se por um lado os corpos de arquivo são imagens estanques e cristalizadas na memória, paradoxalmente estes mesmos corpos são também imagens móveis e vivas na medida em que circulam e se re-atualizam através de artistas, de investigadores e de académicos.

A autora propõe assim uma “reconstrução do olhar colonial através do olhar de uma protagonista negra jogando os papéis ora de vítima, ora de predadora” segundo quatro versões contemporâneas das fotografias de arquivo, através de uma interpretação atual da agência das imagens coloniais, onde o corpo de arquivo deve ser entendido como elemento transversal ao social, ao cultural, ao político e sobretudo ao fundamento do poder colonial.

Terceira estratégia: Artigos que escrevem a história de pessoas ou casos marginalizados pela historiografia

O ensaio “*Bissauwood*”: *devising alternative modes of production and distribution* [*‘Bissauwood’*: *arriscando modos de produção e distribuição alternativos*] debruça-se sobre a produção cinematográfica e audiovisual vernacular na Guiné-Bissau como veículo de análise social, sobretudo no que respeita as questões de género.

Constituindo um terreno fértil para a percepção dos paradoxos da História contemporânea da Guiné-Bissau, Catarina Laranjeiro interroga-se se estes filmes e as respetivas audiências não participarão numa produção cinematográfica inovadora e alternativa, defendendo o facto de que as narrativas fílmicas possam contribuir para uma descolonização do cinema.

A partir dos comentários e das partilhas entre a Guiné-Bissau e os países da diáspora, estes filmes vão criando novas comunidades de espectadores, gerando debates em torno dos desafios culturais, questionando e contestando paradigmas sociais. Através da análise de cinco produções cinematográficas vernaculares, concebidas na Guiné-Bissau e disponibilizadas nas diásporas europeias, Catarina Laranjeiro discute as suas narrativas, os modos de produção e as estratégias de distribuição enquanto contributos para o estudo da História contemporânea da Guiné-Bissau, com especial ênfase nas questões de género.

Através do impacto destas narrativas junto da população guineense dentro e fora do país, a autora interroga a violência normalizada na Guiné-Bissau que atinge sobretudo as mulheres. Ao submetê-las ao debate académico, a autora convida a uma reflexão de como filmes produzidos com escassos recursos, por equipas não profissionais,

com atores “não-atores”, podem, por um lado, abrir novas perspectivas sobre as ironias e paradoxos da História contemporânea da Guiné-Bissau e das suas diásporas, e por outro lado, de como estes trabalhos podem funcionar como terreno de investigação quando refletidos enquanto agentes autónomos que transformam não somente o cinema africano, mas também os discursos sobre os legados coloniais da produção e distribuição de filmes.

No seu artigo “*All World Art Comes from the Black*”: *Wilson Tibério, Black Artist and Internationalist Activist in the Era of Africa’s Decolonization* [“*Toda a arte do mundo vem do preto*”: *Wilson Tibério, artista negro e ativista internacionalista na era da descolonização da África*], Ana Lucia Araujo debruça-se sobre a vida e a trajetória de Wilson Tibério, artista e ativista político negro num contexto de invisibilidade imposta aos artistas negros brasileiros do séc. XX.

A autora pretende com este ensaio contribuir para a literatura sobre artistas e intelectuais negros brasileiros do séc. XX, revelando as dimensões e os impactos nacionais e internacionais das suas atividades, destacando em particular a contribuição política e artística de outros artistas negros do Rio Grande do Sul, estado que apesar de marginalizado no contexto nacional brasileiro, possui uma longa história de produção artística e ativismo negro. Se é verdade que a partir dos anos 1980 as obras de artistas negros começam, por um lado, a ser progressivamente estudadas a nível académico, e por outro, a aparecerem representadas em coleções de Museus de Arte, a sua visualidade ainda está muito ensombrada tanto a nível nacional como internacional. Esta invisibilidade, segundo a autora, repousa fundamentalmente em preconceitos raciais, que se fazem sentir socialmente, artisticamente e academicamente.

Para ilustrar este percurso entre visibilidade e invisibilidade a autora desvenda o percurso artístico e ativista de Wilson Tibério, e do seu engajamento político que ao confrontar a invisibilidade negra, vai operar uma luta para a transformação das realidades artísticas e dos valores raciais, sendo que Tibério foi um dos poucos artistas negros brasileiros cuja obra retratou as populações afrodescendentes não apenas no Brasil, mas também na África Ocidental.

Quarta estratégia: Artigos que desmontam a lógica do discurso hegemónico através da análise histórica

Esta estratégia está em evidência no artigo de Sílvio Marcus de Souza Correa *Fotografia e teratologia colonial* que apresenta uma genealogia das principais publicações desde o século XV sobre a crença europeia numa diferença desviante e monstruosa da sexualidade de mulheres e homens africanos/as, em particular à volta da invenção da raça “atávica” dos “hotentotes” e “bosquímanos”. Este recuo temporal no imaginário colonial permite fazer-nos compreender a origem cultural das formas de pensamento que tornaram possível o conjunto de fotografias analisados no artigo. Um desses conjuntos é constituído por fichas fotográficas ginecológicas representando vaginas

de mulheres (consideradas pelos colonizadores como) “bosquímanas”, no intuito de identificar a suposta doença da “macronínia”, uma anomalia dos grandes lábios vaginais que se apresentariam com dimensões desmesuradas. Estas fichas fotográficas foram realizadas no âmbito de campanhas da Missão Antropobiológica de Angola, chefiada por António de Almeida, que em 1956 publica um artigo sobre o assunto, ilustrado com algumas destas imagens. O intuito era o de realizar observações e respetivos registos fotográficos para comprovar ou não a referida anomalia (que não se comprovará). A este caso, o autor associa outros, desta mesma missão, como as fotografias de pénis da mesma população, em estudos sobre o pénis-semi-ereto, e as fotografias de atos sexuais, que surgem no mesmo contexto acerca da sexualidade desregrada dos africanos e africanas.

O procedimento crítico que o autor convoca é o de alinhar este discurso científico colonial na continuidade do imaginário pornotropical e teratológico que acaba por determinar as questões, as escolhas metodológicas e os resultados esperados pela ciência antropobiológica, discutindo, ao mesmo tempo, o seu contexto, nomeadamente face às teorias eugenistas alemãs, o que permite compreender de modo aprofundado estas imagens e a cultura visual de onde emergem e que reproduzem.

Por seu lado, o artigo de Mariana Gomes da Costa *A degenerescência na fotografia da antropologia colonial portuguesa* apresenta o quadro epistemológico e político da antropologia colonial portuguesa que foi, no período em estudo, essencialmente uma antropologia física das raças, na senda da tradição oitocentista desta disciplina, tendo por objeto a evolução natural da espécie humana, no contexto mais vasto da história natural. Uma tradição evolucionista que, rapidamente, entronca nas teorias degeneracionistas inspiradas em Benedict Morel (1809-1873) e eugenistas, principalmente de tradição alemã. A ideia de falha orgânica no desenvolvimento é usada para explicar a alienação mental, ou seja, as doenças psiquiátricas, e nesse sentido, como esclarece a autora, acaba por servir para explicar outros tipos de desvios, sejam os crimes (em particular os reincidentes) seja os povos considerados “primitivos”, à luz desta antropologia evolucionista. É pois, a partir da análise destes modos de pensar que a prática fotográfica pode ser entendida como dispositivo visual de prova e objetificação das marcas de degenerescência inscritas e visíveis nos corpos das pessoas colonizadas, particularmente as pessoas negras africanas, no caso particular da missão antropobiológica de Angola (com esta designação trata-se das campanhas de 1948, 1950, 1952, 1955).

A autora argumenta que apesar de ser aplicado o sistema fotográfico de Alphonse Bertillon (1853-1914), o responsável pelo desenvolvimento da antropometria criminal na prefeitura da Polícia Judiciária de Paris, desde a década de 1880, e que terá forte implementação internacional, os enquadramentos e poses escolhidos para a fotografia de degenerescências obedecem, principalmente, ao requisito de devolver uma representação visual evidente dos *stigmata* a destacar. Ou seja, não se limitam às tipificadas poses de frente e de perfil, sobre fundo neutro da fotografia forense (que são também

massivamente usadas no contexto da antropobiologia colonial). Mariana Gomes da Costa convoca a teratologia colonial, em cujo contexto apresenta reproduções de algumas destas imagens de estigmas. Ao optar por exibir estas imagens como parte integrante do seu argumento crítico, no contexto da epistemopolítica que as tornou possíveis, a autora procura contribuir para a constituição de um olhar denunciante sobre estas imagens. Imagens que, tal como sublinha Sílvio Marcus de Souza Correa, são sobretudo evidências do tipo de olhar dos médicos antropólogos mais do que alguma vez caracterizam as pessoas fotografadas.

Ainda devedor de um trabalho histórico que recupera criticamente as formas de pensar dos colonizadores, o artigo de Beatriz Avila Vasconcelos *Imagens pensantes do indígena brasileiro no filme Rituais e Festas Bororo, de Luiz Thomaz Reis (1917)* analisa dois fotogramas deste filme, considerado um dos primeiros filmes etnográficos. Os fotogramas escolhidos surpreendem por constituírem uma interrupção da diégese do filme, caracterizado por acompanhar o quotidiano desta comunidade, por ocasião de um ritual fúnebre. Na sequência escolhida a história interrompe-se para serem re-introduzidos com mais clareza, dois personagens do filme, filmando-os de frente e de perfil junto a uma sebe que serviu de “pano de fundo”. Ora, este momento de “retratos filmados” fará a autora elaborar na sua memória visual um conjunto de relações com imagens similares que conhece e que pertencem a um arquivo visual do qual estas imagens podem fazer parte. Propondo a ideia de que a cultura visual é este conjunto de imagens-memória que são mobilizadas para se pensarem umas às outras, umas com as outras, Beatriz Vasconcelos aplica o conceito de imagem-pensante que, no seu caso, vai buscar ao filósofo e historiador de arte francês Georges Didi-Hubermann e a Étienne Samain.

O exercício de montagem de livre associação, vai reverberar esse arquivo arquetípico de imagens que constroem a visualidade. A partir destas montagens *warburgianas* tomamos consciência dos códigos visuais e da dimensão pensante de todas as imagens, suscitando, nesse exercício associativo, a possibilidade da sua crítica.

Ensaio Visuais como imagens-pensantes

Em continuidade com o conceito de imagem-pensante, os ensaios visuais apresentados, tomam as imagens como *medium* de pensamentos, problematizações, e modalidades de conceptualização e não como ilustrações dos textos. Ambos, texto e imagem, funcionam em paralelo, numa tensão que procura ser criativa e instigadora da reflexão crítica. Os três ensaios visuais publicados exploram estas possibilidades.

Os autores goeses Vishvesh Prabhakar Kandolkar e R. Benedito Ferrão apresentam em *A Short Visual History of the Long Life of Goa's Basilica of Bom Jesus [Uma breve história visual da longa vida da Basílica do Bom Jesus em Goa]*, uma recolha de imagens que representam aquela basílica, situada em Goa, na Índia. Celebrada como símbolo da presença portuguesa naquele território, os autores discutem a utilização de concepções sobre o aspeto original do monumento para disputas políticas do período da colonização

e da pós-colonização. Para as autoridades portuguesas que mandaram retirar o reboco das paredes exteriores da basílica na década de 1950, uma basílica sem reboco tornava mais credível a mensagem relativa aos direitos históricos antigos de Portugal pois dava-lhe um aspeto mais antigo, legitimando a colonização. Contudo, a pesquisa visual sobre a história da basílica mostra que o reboco existe desde a sua primeira construção, mesmo se o Estado indiano contemporâneo vê vantagens em manter esse aspeto “antigo”, por corresponder mais facilmente ao imaginário sobre a ancestralidade de monumentos e, deste modo, atrair mais turistas. Este é um exemplo de como a manipulação do cariz visual e material do património reúne, no mesmo sentido, interesses coloniais e pós-coloniais.

O ensaio visual da artista portuguesa Ana Janeiro *Performing the (Private) Archive, Rethinking History and Rewriting Memory [Arquivos privados: repensando a história e reescrevendo a memória através da performance]* reflecte sobre a condição das mulheres durante o regime fascista do Estado Novo, a partir de um olhar atento sobre os álbuns fotográficos das suas avós, materna e paterna. Organiza as imagens de modo a tornar perceptível a comparação entre as vidas de uma e de outra, fotograficamente.

Na tradição da auto-representação fotográfica e das performances destinadas à captação fotográfica, Ana Janeiro identifica certos gestos que se repetem ou que são representativos de atividades das suas, então jovens, avós. Nomeadamente, gestos de cuidados com as crianças pequenas. A autora incorpora esses gestos, elimina o seu contexto, mimetiza no seu corpo as posturas observadas. Retira todo o excesso. Reduz. E finalmente faz-nos pensar como a vida marca os corpos e como o regime político e a moral social molda cada corpo. Judith Butler dizia que “o pessoal é político”, a sua formatação, também.

Matamba Kombila é uma cineasta gabonesa, que vive entre o Gabão e a França. O seu ensaio visual interroga *O que é que vê? [What do you see?]* E resulta dos seus questionamentos sobre identidades cruzadas, sobre a sua própria identidade enquanto gabonesa e francesa: ambas ou nem uma nem outra? A resposta é procurada através da apresentação de fotogramas dos seus filmes, numa busca que não tem que ter uma resposta definitiva nem uma leitura única.

Esta busca pessoal, que é também uma busca pela humanidade, não termina na espécie humana, nem deve ser nela centrada. Kombila afirma a necessidade de desconstruir e criticar um dos legados da modernidade Europeia, a separação entre humanos e natureza, separação que não tem significado na tradição cultural gabonesa e numa grande maioria de tradições populares africanas que deveriam ser, finalmente, escutadas e seguidas pelos ocidentais.

Queremos agradecer a todos os autores e autoras que contribuíram para este número, mesmo aqueles e aquelas que não viram os seus textos aceites, mas que insistiram entre nós inúmeras reflexões e debates proveitosos. Este número conta com artigos de autores e autoras, em diferentes estágios das suas trajetórias profissionais e

oriundos/as de quatro continentes. Aborda também, diferentes tipos de colonialismo.

Agradecemos aos muitos revisores e revisoras mobilizados/as a disponibilidade que sempre tiveram para os debates acesos que ocorreram. Um palavra de gratidão também para a artista Ayana V. Jackson e a sua galerista Mariane Ibrahim que nos cederam a imagem para a capa desta edição.

Desejamos uma boa leitura!

Bibliografia

- Azoulay, A. (2008). *The Civil Contract of Photography*. Zone Books.
- Baudrillard, J. ([1972]1981). *Para uma economia política do signo*. Edições 70.
- Cusicanqui, S. R. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.
- Joseph Tonda (Tonda, J., 2015, *L'impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements*, Paris, Karthala)
- Mitchell, W. J. T. (2002). Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*, 1, 165–181. <https://doi.org/10.1177/147041290200100202>
- Mirzoeff, N. (2011). *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. Duke University Press
- Mondzain, M.-J. (1996). *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Editions du Seuil.
- Poole, D. (1997). *Vision, Race, and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton University Press.

TERESA MENDES FLORES

Historiadora de fotografia e cinema e investigadora em arqueologia dos media, em cultura visual e semiótica. Doutorada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa (2010), é investigadora do ICNOVA e Professora Auxiliar no Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Lusófona. Publicou os livros *Cinema e Experiência Moderna* (Minerva Coimbra, 2007), *Photography and Cinema. Fifty Years of Chris Marker's La Jetée* (Cambridge Schollars, 2015), *Política no Feminino* (Aletheia 2016) e *Imagens&Arquivos. Fotografias e Filmes* (Livros ICNOVA, 2021), para além de diversos capítulos de livro e artigos. Foi a investigadora principal do projeto de investigação “O impulso fotográfico: medindo as colónias e os corpos colonizados. O arquivo fotográfico e filmico das missões portuguesas de geografia e antropologia.” (PTDC/COM-OUT/29608/2017), financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, e uma das curadoras da exposição “O impulso fotográfico. (Des)arrumar o arquivo colonial” (patente no Museu de História

Natural e Ciência de Lisboa). Co-diretora da Revista de Comunicação e Linguagens, foi, até recentemente, coordenadora do Grupo de Investigação Cultura,Mediação&Artes do ICNOVA. Atualmente, integra a equipa dos projetos *Curiositas: Peeping Before Virtual Reality. A Media Archaeology of Immersion Through VR and the Iberian Cosmoramas* (PTDC/COM-OUT/4851/2021) e ‘Decolonising the Panorama of Congo: A Virtual Heritage Artistic Research’ (H2020). Os seus interesses incluem género e cultura visual, arqueologia dos media óticos e imersivos, fotografia em contextos coloniais, e estudos pós-coloniais e de memória.

ORCID

[0000-0002-8866-3129](https://orcid.org/0000-0002-8866-3129)

Ciência Vitae ID

[631F-C550-8E29](https://ciencia.vitae.pt/631F-C550-8E29)

Morada institucional

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa.
Avenida Berna, 26-C | 1069-061 Lisboa.

FILIPA DUARTE DE ALMEIDA

Filipa Maia Duarte de Almeida nasceu em Lisboa, em 1969. É licenciada em Design Industrial pela Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação (IADE), mestre em História de África pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, doutora em Antropologia, especialidade Religiões Africanas, pela Universidade Omar Bongo (Libreville-Gabão). Docente do Departamento de Antropologia da Universidade Omar Bongo, responsável pelo curso de Mestrado em Antropologia Sensitiva. Membro do Grupo de Investigação *Corps, Societé et Pouvoir*, e do *Séminaire Interdisciplinaire des Études et Recherches Africaines*, onde coordenou e/ou participou, em vários projetos de investigação, seminários e colóquios, donde se destacam o Colóquio Internacional “Le sexe postcolonial em Afrique Centrale et Ailleurs”, tido em Abril de 2022. Autora de vários artigos e palestrante em diversos seminários, conferências e colóquios.

—

ORCID

[0009-0008-6888-8647](https://orcid.org/0009-0008-6888-8647)

—

Morada institucional

Université Omar Bongo, 680,
Avenida Leon Mba, B.P. 13131
Libreville, Gabão

JOSEPH TONDA

Joseph Tonda, de nacionalidade Congolesa / Gabonesa, nasceu em Mekambo (Gabão). Cresceu e estudou na República do Congo e completou os seus estudos universitários em França. É atualmente Professor Catedrático de Antropologia e Sociologia, na Universidade Omar Bongo (Libreville, Gabão). É convidado regularmente pela Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris), assim como por diversas universidades internacionais (EUA, América do Sul, Europa e Ásia) enquanto conferencista e seminarista. Autor de *La guerrison divine en Afrique Centrale* (2002, Paris Karthala), *Le Souverain Moderne. Le corps du pouvoir en Afrique Centrale* (2005, Paris, Karthala), *L'Impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements* (2015, Paris, Karthala), e *Afrodysthopie. La vie dans le rêve d'Autrui* (2021, Paris, Karthala), Joseph Tonda debruça-se sobretudo sobre as relações sociais de poder e sobre as formas de expressão cultural e religiosa das sociedades da África Central. Foi colocado pela revista *New African* entre os 50 intelectuais africanos contemporâneos mais relevantes. É autor dos romances *Chiens de Foudre* e *Tuée-tuée mon amour*.

—

ORCID

[0009-0006-6196-813X](https://orcid.org/0009-0006-6196-813X)

—

Morada institucional

Université Omar Bongo, 680,
Avenida Leon Mba, B.P. 13131
Libreville, Gabão

—

DOI <https://doi.org/10.34619/araa-bqbh>