

RCL

Revista de Comunicação e Linguagens

Journal of Communication
and Languages

57

ISSN 2183-7198

Outono/Inverno Fall/Winter 2022

DESCOLONIZAR A VISUALIDADE: OLHARES, CONSCIÊNCIAS, MODOS DE PENSAR E AGIR

DECOLONIZING VISUALITY: GAZES, MINDS, WAYS
OF THINKING AND ACTING

Teresa Mendes Flores
Filipa Duarte de Almeida
Joseph Tonda
(Eds.)

ic NOVA
INSTITUTO
DE COMUNICAÇÃO
DA NOVA

NOVA FCSH
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

fct Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

FICHA TÉCNICA EDITORIAL INFORMATION

Revista de Comunicação e Linguagens

Journal of Communication and Languages

— DESCOLONIZAR A VISUALIDADE:
OLHARES, CONSCIÊNCIAS, MODOS
DE PENSAR E AGIR
*DECOLONIZING VISUALITY:
GAZES, MINDS, WAYS OF THINKING
AND ACTING*
N. 57

Direcção

Editors-in-Chief

Margarida Medeiros

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

Teresa Mendes Flores

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

Editores deste número

This issue Editors

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
filipaduartealmeida@gmail.com

Joseph Tonda

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

Frequência Frequency

Semestral *bi-annual*

Publicação em acesso livre

Publication in open access

Processo de revisão

Review process

Revisão cega por pares

double blind peer review

ISSN

2183-7198

DOI

<https://doi.org/10.34619/ueyi-zutv>

Endereço da Redacção

Journal address

Instituto de Comunicação da NOVA
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa Avenida
de Berna, 26-C | 1069-061 Lisboa
E-mail: icnova@fcsh.unl.pt
URL: www.icnova.fcsh.unl.pt

Design

Tomás Gouveia

Capa Cover

© Ayana V. Jackson, *Demons Devotees I*,
2013. Courtesy of the Artist and
Mariane Ibrahim

Revista de Comunicação e Linguagens

Journal of Communication and Languages

www.fcsh.unl.pt/rcl/index.php/rcl/index

Edições anteriores a 2017 Last issues

www.icnova.fcsh.unl.pt/revista-de-comunicacao-e-linguagens/

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais
através da FCT — Fundação para a Ciência
e Tecnologia no âmbito do projeto UIDB/05021/2020



Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative
Commons Atribuição–NãoComercial 4.0 Internacional.
Para ver uma cópia desta licença, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

*This work is licensed under the Creative Commons
Attribution–NonCommercial 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>*

CONSELHO CIENTÍFICO INTERNACIONAL

INTERNATIONAL SCIENTIFIC BOARD

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac (Federal University of Santa Catarina) — Brazil
António Fernando Cascais (Universidade Nova de Lisboa, Faculty of Social and Human Sciences) — Portugal
Gail Day (University of Leeds) — United Kingdom
Geoffrey Batchen (University of Oxford) — United Kingdom
Jeremy Stollow (University of Concordia, Montreal) — Canada
John Tagg (University of Binghamton) — US
Jorge Ribalta (Independent researcher) — Spain
José Gomez-Isla (University of Salamanca) — Spain
Luis Deltell Escolar (Complutense University of Madrid) — Spain
Maria Teresa Cruz (Universidade Nova de Lisboa, Faculty of Social and Human Sciences) — Portugal
Michelle Henning (University of Liverpool) — United Kingdom
Michiel de Lange (Media and Cultural Studies, Utrecht University, Utrecht) — Netherlands
Philippe Dubois (Sorbonne Nouvelle University, Paris III) — France
Steve Edwards (Birbeck College, University of London) — United Kingdom
Teresa Castro (Sorbonne Nouvelle University, Paris III) — France
Tom Gunning (University of Chicago) — US
Ulrich Baer (New York University) — US
Victor del Río García (University of Salamanca) — Spain

CONSELHO CONSULTIVO — N.57

ISSUE 57 — ADVISORY BOARD

Alzira Tude de Sá (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Federal da Bahia) — Brasil
Ana Gandum (ICNOVA, Universidade Nova de Lisboa) — Portugal
Ana Maria Mauad (Universidade Federal Fluminense) — Brasil
Anelise Mondardo (ICNOVA, Universidade Nova de Lisboa) — Portugal
Ângela Ferreira (Departamento de Fotografia da Universidade Lusófona) — Portugal
António Fernando Cascais (ICNOVA, Universidade Nova de Lisboa) — Portugal
Beatriz Rodovalho (Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel (IRCAV), Université Sorbonne Nouvelle) — França
Catarina Leitão Patrício (ECATI, Universidade Lusófona) — Portugal
Catarina Martins (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto) — Portugal
Cosimo Carelli (Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Universidade de Pisa) — Itália
Daniel Barroca (Artista e doutorando no Instituto de Ciências Sociais) — Portugal
Denize Araújo (Universidade Tuiuti do Paraná) — Brasil
Filipa Lowndes Vicente (Instituto de Ciências Sociais) — Portugal
Helena Elias (Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa) — Portugal
Inês Moraes (Investigadora independente) — Portugal
João Cão (Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa (CFCUL) e Canto do Curió Associação Cultural) — Portugal
João Fonte Santa (Artista plástico e investigador independente) — Portugal
Judite Primo (Departamento de Museología da Universidade Lusófona) — Portugal
Lorena Travassos (ICNOVA, Universidade Nova de Lisboa) — Portugal
Maria da Luz Correia (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade dos Açores) — Portugal
Maristela Simão (Departamento de Museologia da Universidade Lusófona) — Portugal
Patrícia Ferraz de Matos (Instituto de Ciências Sociais) — Portugal
Rodrigo Lacerda (CRIA/NOVA FCSH, Universidade Nova de Lisboa) — Portugal
Soraya Vasconcelos (Departamento de Fotografia da Universidade Lusófona) — Portugal
Thomas Wiedemman (Institut für Kommunikationswissenschaft und Medienforschung, Ludwig-Maximilians-Universität München) — Alemanha
Valery Mbina (Departamento de Estudos Ibéricos e Latino-Americanos da Universidade Omar Bongo) — Gabão

Coordenação electrónica*Technical staff*

Patrícia Contreiras

ICNOVA — Instituto de Comunicação
da NOVA, Portugalpatriciacontreiras@fcsh.unl.pt

A Revista de *Comunicação e Linguagens*
(ISSN: 2183-7198) está incluída nos catálogos
LATINDEX e ProQuest / CSA (Cambridge
Scientific Abstracts).

The Journal of Communication and Languages
(ISSN: 2183-7198) is indexed in LATINDEX
and ProQuest/CSA (Cambridge Scientific
Abstracts).

Resumo

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, constituem formas de expressão de subjectividades alternativas, participando nas mudanças sociais.

O mundo em que formalmente os territórios colonizados se emanciparam e libertaram é também o mundo onde vários dos seus legados perduram, nas diversas formas de opressão social e ambiental que ainda 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, no real, aquilo que não é visível. As imagens e as palavras, através das suas especificidades, foram e são usadas como forças legitimadoras de formas de poder que oprimem e fixam representações sobre comunidades inteiras ou pessoas, cuja imagem e palavra se lhes retira. Perceber e interrogar estes processos, cujo lastro advém do colonialismo histórico, é o foco desta edição. Fazê-lo é também, defender a democracia e a justiça social e ambiental. Esta edição da RCL quer contribuir para esses valores, no momento em que se comemora os quase 50 anos do processo democrático em Portugal (que aconteceu a 25 de abril de 1974).

Abstract

This edition of the RCL proposes a reflection on the decolonisation of visibility, to which we have added the words "gazes, consciousnesses, ways of thinking and acting" to point out the range of meaning that the term visibility proposes, noting the links that are established between external images and internal mental images, between thoughts and actions, between perceptions and representations and the role played by images in the processes of acculturation and internalisation of social norms. In short: to point out the role of visibility formed in the constitution of subjectivities and forms of sociability, which are also forms of expression of alternative subjectivities, participating in social changes.

The world where the colonised territories were formally emancipated and liberated is the same world where many of their legacies endure in the various forms of social and environmental oppression we experience today, despite the many improvements achieved in democratic societies.

The space of visibility created by colonialism functions as a dreamlike space composed of mental images that show what is not visible in reality. Images and words, through their specificities, were and are used as legitimising forces of forms of power that oppress and crystallise representations about entire communities or people who have had their image and words stripped from them. This issue focuses on understanding and interrogating these processes, rooted in historical colonialism. To do so is also to defend democracy and social and environmental justice. This edition means to contribute to these values when we commemorate almost 50 years of the democratic process in Portugal (which took place on 25th April 1974).

ÍNDICE INDEX

- 9 Teresa Mendes Flores, Filipa Duarte de Almeida & Joseph Tonda
27 *Descolonizar a visualidade: Introdução*
Decolonising visuality: Introduction

ARTIGOS ARTICLES

- 45 Hadley Howes
The State of the World: Abolitionist Reading Practices
- 67 Laura Smith
Beyond Surface Matters: Unsettling Views of a Western American Landscape
- 86 Uschi Klein
An invitation to look: the role of vernacular photography in scrutinising and understanding Romania's communist past in the context of everyday life
- 112 Catarina Laranjeiro
Devising "Bissauwood": ground-breaking modes of production and distribution
- 128 Julia Stachura
Archival Bodies in Ayana V. Jackson's Demons/Devotees I-IV
- 147 Rui Filipe Antunes
Imemorial: Passos no cativo
- 171 Ana Lucia Araujo
Wilson Tibério: Black Artist and Internationalist Activist
- 188 Tainan Barbosa
Arquivo Reativo: as imagens da arte política da América Latina dos anos 1960-1970 e o olhar contemporâneo
- 212 Sílvio Marcus de Souza Correa
Fotografia e teratologia colonial
- 233 Mariana Gomes da Costa
A degenerescência na fotografia da antropologia colonial portuguesa
- 265 Beatriz Avila Vasconcelos
Imagens pensantes do indígena brasileiro no filme Rituais e Festas Bororo, de Luiz Thomaz Reis (1917)
- 290 Tomás Ribas
Remote Sensing: Imagens da Luz e da Escuridão e a Ideia de Desenvolvimento

ENSAIOS VISUAIS VISUAL ESSAYS

- 304** Vishvesh Prabhakar Kandolkar & R. Benedito Ferrão
A Short Visual History of the Long Life of Goa's Basilica of Bom Jesus
- 315** Matamba Kombila
What do you see?
- 323** Ana Janeiro
*Performing the (private) archive, rethinking history,
and rewriting memory*

RECENSÕES BOOK REVIEWS

- 339** Sílvio Marcus de Souza Correa
*Krachenski, Naiara. 2022. Dominar, Colonizar, Classificar.
Colonialismo alemão, fotografia e racismo (1884–1943). São Paulo:
Editora Dialética.*

Descolonizar a visualidade: Introdução

TERESA MENDES FLORES

ICNOVA e Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
e Universidade Lusófona
teresaflares@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; Laetis, 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.

europeus. 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 Mande 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 efêmero 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-interpretação 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 Ceaușescu, 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 cativeiro — Ritualizar a ausência numa caminhada com fantasmas*. O autor apresenta o projeto artístico comunitário e *site specific* com essa designação — Imemorial: Passos no cativeiro — 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 congoleesas, 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 visibilidade 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 Sílvia 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 *warburguianas* 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 performatização, 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. Uma 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 fílmico 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://www.cienciavitae.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 da 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, Société 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 Congoleza / 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 *Afrodystopie. 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>

Decolonising visuality: Introduction

TERESA MENDES FLORES

ICNOVA e Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
e Universidade Lusófona
teresaflares@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

What can we see beyond what is visible?

What does the hidden side of visuality reveal in colonial and postcolonial contexts?

This edition of the RCL proposes a reflection on the decolonisation of visuality, to which we have added the words “gazes, consciousnesses, ways of thinking and acting” precisely to point out the range that the term visuality proposes, noting the communicating vessels that are established between external images and internal mental images, between thoughts and actions, between perceptions and representations and the role played by images in the processes of acculturation and interiorisation of social norms, that is, in the constitution of subjectivities and forms of sociability. In the same way, they constitute forms of expression of alternative subjectivities, participating in social changes.

The concept of visibility, under the influence of Michel Foucault and French post-structuralist philosophy, is central to the formation of Visual Culture as a field of study¹. For W.J.T. Mitchell, visibility is the object of study of Visual Culture (Mitchell 2002), whose main purpose is to “show seeing” and to break the veil of familiarity surrounding the experience of images and vision. Visibility refers to the cultural and historical norms that conform visual experience and the very horizon of the perceptible. It regulates the ways and modes of seeing, and interacting with other non-visual perceptual experiences, reconfiguring interactions between the different senses and their synesthesia. Visibility is not only about images and the production of images, their different technologies, codes of representation, or forms of circulation and consumption, nor is it only about the aesthetic experience; it is about the rules governing what’s visible and what’s invisible, what is permitted or prohibited to see, or not seeable at all. It is about the rules and codes of gazes governing behaviours and bodies, in short, about understanding the underlying logics which confer given orders of visibility to given objects of visual experience (including the exclusions of visibility) and which produce certain subjects in the space-time of the social-body. It is about understanding how visual order is produced and disposed of in societies (and with them the other concomitant orders), in short, it is a political economy of the visible (Baudrillard 1981; Mondzain 1996; Poole 1997) that has constituted itself as the object of study of Visual Culture.

This (in)discipline, as Mitchell also calls it in the above-mentioned text (2002), brought together the issues of representation, ethnic, gender and class identities (namely, in the work of Stuart Hall), historical and post-colonial studies, queer studies or the studies of subalternity that greatly amplified the circumscribed field of Art History (from which many of the authors of Visual Studies and Visual Culture originated). The scope of Visual Culture studies themselves benefited from these other fields, going beyond the focus on modern technologised visibility, which had first oriented the earliest works. These were almost always limited to European visual culture, leaving colonial issues and non-European spaces aside. Silvia Rivera Cusicanqui, in *Sociology of the*

¹ This is a prolific area, which has had a very extensive bibliography since the end of the 1980s, when it began to be identified as a field of study, under the influence of Marxist, psychoanalytic and feminist criticism and French post-structuralist philosophy. Some of these early titles, mainly from the Anglo-Saxon tradition, are: 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; Lauretis, T. De. (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press; AA.VV. (1988). *Vision and Visibility* (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. And the collections 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. From Michel Foucault (1926-1984) we highlight Foucault, M. ([1966]1987). *The words and things. An archaeology of the human sciences*. Martins Fontes; Foucault, M. ([1969]2014). *Archaeology of Knowledge* (F. A. Cascais (ed.); M. S. Pereira (trans.)). Edições 70; Foucault, M. ([1975]2014). *To watch and to punish. Birth of the prison* (A. F. Cascais (ed.); P. E. Duarte (trans.); 1st edition). Edições 70.

Image (2015), is right when she points out with strangeness the absence of the colonial situation from the Foucauldian work, an absence she contributed to overcoming with her own works on the cultural space of Andean South America².

One of the most disturbing and somewhat paradoxical aspects of the current situation, at least in Portugal — the European country with the longest history of colonisation, having been the first to “expand” and the last to lose its colonies (on April 25, 1974) — is, on the one hand, the unconscious tendency to consider the present without any relation to the colonial past, as if there are no connections between the two realities (a kind of subtraction of colonial issues, especially from public discourse); and, on the other hand, when the issue is considered, it is understood under the prism of a romanticised Encounter of Cultures, thus, legitimising the discourses claiming the progressive civilising role of Portugal, particular towards the African continent. Physical violence and, most strikingly, symbolic violence perpetrated through the erasure of the cultures of enslaved or colonised people are obliterated or excused.

Today, through the force of their representations, many images and texts perpetuate unnoticed ideas of diminished conceptions of the Other, in particular, the black Other. Colonial visibility remains naturalised and, in this way, normalised and invisible, requiring the theoretical tools of Visual Culture and of postcolonial and related studies to tear away this veil of familiarity, revealing colonial visibility’s ways of seeing and operating and, above all, making room for the emergence of counter-visualities that, as suggested by the Nigerian writer Chinua Achebe, in relation to stories, might produce a greater balance of visions and ways of seeing.

Whenever someone tells our story for us, we are held hostage to what they might say (for better or worse). The same may happen when someone makes our own image, even more so if it is photographic or filmic. The camera was born in the context of colonial expansion and configures, in its own “basic” apparatus (Commolli), unequal relations between those who see and those who are seen. However, these power relations can be distributed in a democratic and balanced way. Ethically. Cameras may as well be sources of emancipation. We believe that an anti-colonial, decolonising camera is possible. Aspects that we wanted to address in this issue.

The colonial and post-colonial situation

The world where the colonised territories were formally emancipated and liberated is also where many of their legacies endure, in the various forms of social and

² From the extensive work of Sílvia Rivera Cusicanqui we can highlight *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) or by Sílvia Rivera Cusicanqui y El Colectivo, *Ch’ixi, Principio Potosí Reverso*. Madrid, Museo Reina Sofía, 2010. On the criticism of the absence of the colonial problematic, we also highlight the work of Mirzoeff, N. (2011). *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. Duke University Press, focused on French, British and Spanish colonialisms, drawing attention to this Foucauldian flaw in the erasure of the regimes of domination practiced by the French empire, which here Mirzoeff seeks to overcome, namely through the concept of “complex of visibility”, where the plantation regime is one of the historical moments he analyses. He also defends, as the title warns, the individual (and also collective) right to look, understood as the capacity of rupture and disturbance of these “complexes” of domination, in which he also gathers the influence of Ariella Aisha Azoulay when this author proposes a “civil contract of photography” (2008).

environmental oppression that we experience today, despite the many improvements achieved by democracies where they exist.

The space of visibility created by colonialism functions as a dream space composed of mental images that show what is not visible on the plane of the real. Whatever the colonial machine's and its agents' intention, what it exposes is the product of what it shows by "hiding", and so, when analysing them, these images will always say something more than the intention that gave rise to them. For example, the invisualisation of the images of the colonised reveals the intentionality of the colonial power in producing the human insignificance of the colonised.

But that is not all. This intentionality ends up revealing the unconscious thinking of the coloniser. His fear of the colonised shows the intention to produce the other into a non-subject. From this perspective, the domination and subjugation of the colonized end up projecting the dominant's subjectivity, revealing that which weakens him/her in relation to the other. From this point of view, it is a self-reduction to insignificance in the space of visibility.

In this respect, the visibility space of colonisation cannot be considered a clear space; it is a space of light and shadow, a space of *dazzle*³. What is more: the lights of the colonial visibility space are fluorescent effects of the shadows that inhabit the coloniser's interiority. It is his own shadows that make him move while also making him see the world of others differently than he is.

But the *invisualisation* of the other is not only done by the subtraction of his/her visibility — by the concealment, erasure, lack of focus of the image —; the movement of *invisualisation* of the other is also done by an unconscious process of his/her substitution by another who is not himself/herself. The most interesting thing about this substitution process is that the form, being, or entity through which the substitution takes place is not innocent. They are figures within the psyche of the dominant, in this case, the coloniser or even his distant descendants.

Thus, the true humanity of some is denied and replaced by others and the constitutive forms of the respective social imaginary. In other words, the animality that resides in the colonial and post-colonial unconscious and which is reflected in the body of the colonised, that is, in reality, the negative of the body of the coloniser, may appear in the form of animality. In other words, the body of the one who has been deprived of the right to the human figure is the body itself in negative of the one who is the author of this act of dehumanisation, but he cannot and should not know it. In this perspective, the Black man's animality appears as the negative of the White man's humanity, while this animality of the Black man is nothing but that of the White man. This visual process by

³ In the original "éblouissement", a concept by Joseph Tonda (Tonda, J., 2015, *L'impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements*, Paris, Karthala), to refer to a particular way of seeing the world and reality that undergoes a perceptual deficiency.

which one sees one's own inner reality as an outer reality is what characterises colonial and post-colonial dazzle.

To illustrate this particular form of *invisualisation* of the other, we will take the example of what happens in post-colonial situations in ex-colonial countries, and more particularly in the visual space of football stadiums in France (but also in Portugal and elsewhere), where African or African-descendant players are the object of this animalisation during certain matches.

The fact that people with a Cartesian culture and tradition see monkeys instead of humans can only be explained by the mental patterns formed during colonial history. In other words, the collective hallucination produced by the collective dazzle of football excitement can be explained by the colonisation of the interiority of the spectators by the colonising animal.

The illusion here is real, and the spirit of football is formidable. This visual process by which one sees one's inner reality as an outer reality characterises colonial and post-colonial situations.

The postcolonial situation is a situation common to colonising and colonised countries. The "Encounter" has colonised forever and in a radical way the imaginaries, the realities and the ensuing behaviours, as well as the relations between the different actors. Post-colonialism is the current reality.

The issues of visibility and invisibility, of light and darkness, of the revealed and the hidden, addressed in this issue, from different prisms and in relation to multiple circumstances and conjectures, are mainly related to the role, paradoxically violent and subtle, of that which is visible in the "invisibilisation" of the other. It is thus a visuality that imposes itself as a paradigm of a reality built on the conscious and/or unconscious suppression of the other because the other is understood as an element lacking importance, value, image, and humanity.

The questions that occupy this issue draw on this situation.

In this issue: strategies for decolonisation

What have we learned about decolonising looks and ways of thinking and acting through the articles published in this issue? All the authors respond in more than one way to this question, as set out in the call for papers for this issue. Still, we have systematised these responses by identifying some strategies that we believe to be common to several articles (without prejudice to the fact that the same article may fall into more than one of these categories).

Thus, one of the strategies we found is the re-signification of the analysed images, through the revelation of hidden or devalued historical contexts, in some cases from re-interpretations of elements represented in the images, in other cases from knowledge related to the history of what is represented but that is not directly evident in the image (the out-of-field). In still other cases, re-signification is achieved by bringing the context

of production and circulation of the images, or a combination of these various aspects. By adding these pieces of knowledge, which start from points of view that are alienated from the preferred interpretation and bring in different places of speech and points of view, a change in the meaning of the image is produced before our eyes. The meaning becomes completely different from the usual hegemonic reading (this is the case of the articles *The State of the World: abolitionist reading practices* by Hadley Howes; and *Beyond Surface Matters: Unsettling Views of a Western American Landscape* by Laura Smith).

Another strategy to “unlearn colonialism” is to present cases of visual practices that denounce unjust political situations or cases of human rights offences—denouncing images and images that are part of activist manifestations (this is the case of the articles *An Invitation to Look: the Role of Vernacular Photography in Scrutinising and Understanding Romania’s Communist Past in the Context of Everyday Life* by Ushi Klein; *Arquivo Reativo: the images of Latin American political art from the 1960s-1970s and the contemporary gaze* by Tainan Barbosa; *de Imemorial: Steps in Captivity — Ritualising Absence in a Walk with Ghosts* by Rui Filipe Antunes; and *Archival Bodies in Ayana V. Jackson’s Demons/Devotees I-IV* by Julia Stachura). Some images propose the reversal of the symbolic values of darkness and light (Tomás Ribas’ article *Remote Sensing: Images of light and darkness and the idea of development*).

A third strategy identified is that of writing the history of artists or personalities who are on the margins of official historiography, giving them visibility and doing justice to their artistic contributions or their community and popular importance. It is another historiography that is asserted here as a political gesture of reparation or affirmation (the cases of Catarina Laranjeiro’s article *Devising “Bissauwood”: Ground-breaking Modes of Production and Distribution* and *“All World Art Comes from the Black”: Wilson Tibério, Black Artist and Internationalist Activist* by Ana Lucia Araujo).

Finally, still in the field of historiography, there are cases of critical historiography which, by unveiling the ways of thinking and acting of the colonial system and its visual culture, allow us to identify the colonial strategies of domination and the prejudices from which these practices and knowledge were built, allowing a critical look (the case of *Photography and colonial teratology* by Sílvio Marcus de Souza Correa, *A degenerescência na fotografia da Antropologia colonial portuguesa* by Mariana Gomes da Costa and *Imagens pensantes do indígena brasileiro no filme Rituais e Festas Bororo, de Luiz Thomaz Reis, 1917* by Beatriz Avila Vasconcelos).

First strategy: the unveiling of suppressed stories and points of view

In her article, *The State of the World: Abolitionist Reading Practices*, Hadley Howes analyses Canadian writer Dionne Brand’s proposed re-interpretation of Louis Jacques Mande Daguerre’s famous photograph “View of the Boulevard du Temple, Paris”, dated 1838, which makes us consider aspects that have been erased from the interpretation of this image.

The gaze strongly canonised by the historiography of photography, incorporating progressive ideas of the coeval discourse on the photographic image and a certain heroic history of the “first times” — which, despite being an epistemological position already criticised, still exerts its fascinations —, sees this daguerreotype — one of the first photographic technologies — as the “first time that a human figure was photographed”. It is the famous figure of a man shining his shoes, which has become an iconic example in the history of photography. This man remained in the image because he stood still, in a pose, long enough to be recorded, as the sensitivity of the emulsion was still small. All the usual bustle of the Parisian streets disappeared due to the long exposure. It is thus, from a historiographical point of view, considered an example of the path that still had to be travelled towards capturing the visible in static and well-defined images.

Now, the exercise Hadley Howes invites us to, following Dionne Brand’s proposal, is to try what happens if our reading values the blurred figure of the shoeshine boy and the very event that is the act of shoe-shining. What changes in the understanding of this image? Suddenly, from the static and monumental, we value what is fleeting, moving and fading. From the consensual recognition of a certain power of the man who shines his shoes (and of the machine that captures and monumentalises him), we recognise another — probably also — man, who, sitting or crouching, shines his shoes: a person blurred in the image, reduced to a stain, a technical error, which corresponds, on the other hand, to his reality as a socially and politically invisible person. Suddenly, with this change of focus (literally), the reading of this image becomes consciously political. We realise, in this same transit, how photographic technology exercises control over the visible, translated into the possibilities of intervention in space-time, and how this desire is rooted in the colonial/imperial project then underway.

In the same vein comes Laura Smith’s proposal in *Beyond Surface Matters: Unsettling Views of a Western American Landscape*. The author analyses a photograph of a landscape of the American Nevada desert by photographer Glenn Rand (Nevada 1979), taken from Interstate 80, an American symbol of freedom. At first glance, the image frames, before our eyes, a vast expanse of bare, monotonous and beautiful territory, represented through the sharpness of its lines and shapes, in the aesthetic tradition of formalism and *New Topographics*.

But in the face of this apparent emptiness, only disturbed by a stain that marks an ephemeral moment of a moving car, and with a view to evoking the aforementioned freedom — freedom to travel, to go, to cross — the author confronts us with the relationship between the visible and the invisible, similarly to what happened with the shoeshine boy mentioned in the previous text.

Laura Smith then proposes an analysis not only of what is visible but, above all, of what this visibility conceals and erases: the suppression of the memory and history of the original American peoples, slaughtered and finally thrown into a nearby reserve, consigned to a darkened existence, out of the field of lenses, gazes and consciousness.

The author also brings us the conception of nature in indigenous cultures, where it is intrinsic and inseparable from humans, and confronts it with Western and positivist logics, where the rupture between Culture and Nature appears evident, as in this photograph, whose landscape is revealed as human exteriority, which extends (*res extensa*) as a spectacle and receptacle. Thus, by evoking these other conceptions of nature, space and time, and in the face of this “other look”, the author calls for a re-interpretation of landscape as an aesthetic model under the authority of the colonial Western tradition, allowing us to question what we see, and to think what we do not see.

Playing with the dual meanings of the words “settler” and “unsettle”, Laura Smith alludes to the political programme of decolonising visuality, which her text fulfils.

Second strategy: Manifestos and/or activist images.

Images that denounce and expose differences between hegemonic political and official discourses, and the hidden side of lived realities

In the article *An Invitation to Look: the Role of Vernacular Photography in Scrutinising and Understanding Romania's Communist Past in the Context of Everyday Life*, the author, Uschi Klein, through an exegesis (interpretation, decoding) of vernacular photography, seeks to unveil the invisibilised side of history during Romania's Communist period, between 1947 and 1989, proposing vernacular photography as a discourse of resistance and denunciation of Ceaușescu's Communist regime, relying on Ariella Aisha Azoulay's (2008) notion of “civil contract of photography”. Through the analysis of five photographs of daily life (one casual, one propaganda and three “forbidden”) taken by ordinary people, the author gives them an intrinsic character of the manifesto as she decodes them, transforming them into images-document, revealing the hidden side of the communist regime's propaganda.

The essay intends to emphasise the importance of vernacular photographers, not so much as artists, but above all as activists in the urgency to denounce the daily life in a violent political regime, immersed in obstacles and social dilemmas of various orders, ranging from food shortages to alternative markets, to residential evictions. Thus, through reading each photograph, the author tells the story of a collective experience, of collective memory, transporting us to the social and individual situation in a regime that imposed its visuality (through propaganda), invisualising the daily struggle of each individual.

Rui Filipe Antunes's article *Imemorial: Passos no cativoiro — Ritualizar a ausência numa caminhada com fantasmas* [*Imemorial: Steps in Captivity — Ritualizing Absence in a Walk with Ghosts*] also focuses on collective memory and memory policies. The author presents the community *site-specific* art project with this designation — Imemorial: Steps in Captivity — developed by the Portuguese association Substantivo Mágico in 2022. Through the affective-sensitive, corporal, personal and performative power of the walk, the association conducted a series of routes through the public space of the city of

Lisbon to make participants aware of the hegemonic presence of imperial and warrior marks in the city and how the mythology of the Discoveries systematically covers up the signs of slavery, the same whose places of memory are visited and remembered. The walk also recalls the signs of Africanity that constitute Portuguese culture, valuing these contributions and knowledge.

The article defends the importance of artistic practices and art as a “catalyst of socio-cultural change” to build more just, peaceful and balanced societies. The walk sets in motion the “right to look” Mirzoeff (2011) talks about, the individual right to a look that overcomes and resists the “visuality complexes” of empires.

Tainan Barbosa, in her article entitled *Arquivo Reativo: as imagens da arte política da América Latina dos anos 1960-1980 e o olhar contemporâneo* [*Reactive Archive: Images of Latin American Political Art from the 1960s-1980s and the Contemporary Gaze*], seeks to analyse both the role of archive images in their dual artistic function and political intervention and the role of the viewer vis-à-vis these same images. The author emphasises the importance of political artwork as a document that conveys an image, a discourse, a narrative, and a manifesto. The essay thus aims to “problematise the dynamics between revolutionary artistic practices and archive” in the context of Latin America, to understand how the contemporary gaze can update memories and resistance, and abolish the distance between art and the spectator, where both will finally be participants of the same reality, of a common experience.

From the “idea that the archives of artworks possess the capacity to create technical and poetic conditions so that such practices can activate experiences in the present”, the author assumes that what is visible is understandable and shared. Thus, the visibility of the narrative, by breaking the boundary between Archive images — sensitive images, active images -, which reflect not only their own visual image recorded on paper but, above all, reflect common struggles, memories and discourses, will join with the one who captures it, provoking a shared experience, at the same moment, with the same intention.

In the article *Remote Sensing: Imagens da Luz e da Escuridão e a ideia de desenvolvimento* [*Remote Sensing: Images of Light and Darkness and the Idea of Development*], Tomás Ribas starts by analysing words’ intention, meanings, and representations through the symbolic systems underlying them. The essay begins with a comparative exercise between the city of London in Joseph Conrad’s novel “The Heart of Darkness”, a city that was once “wild” (dark) and that overcame darkness to become luminous (because civilised) and a satellite image of present-day London, whose function (among others) is to monitor the artificial lighting of cities at night.

From this parallel, the author shows how the light/dark duality, from a hegemonic point of view, constructs models of positive or negative emotions concerning light and dark referents (light and white are usually seen as “positivities” — metonyms of civilisation, progress, reason, truth, transparency -, while dark and black are understood as

“negativities” — indicative of savagery of nature, danger, falseness, backwardness and opacity), and how the light/dark contrast in the satellite images between the “developed” and the “developing” countries legitimises the cultural and racial prejudice of “The Heart of Darkness”, where London appears as an example of the subjugation of darkness to light — of the savage to civilisation.

Remote Sensing, more than an analysis of the metonymic relationship between light and development, reflects how “light feeds on darkness to sustain itself” and how, by this order of ideas, light can be apprehended as a colonising force of darkness. Through the manipulation of satellite images, Tomás Ribas, by inverting the light spots into black spots (and vice versa), also inverts the value of the representations of the symbolic system light/darkness, proposing a reflection on the representations of these and their articulation with the notion of development, ending up appealing to the fact that “to ensure a less bad future, as much as rethinking the idea of development it is essential to reflect on the place of light and darkness”.

Archival Bodies in Ayana V. Jackson’s Demons Devotees I-IV, by Julia Stachura, reflects on the power of images of Africa and its existence in the collective memory of the West. From the perspective of postcolonial and decolonial studies, the author sets out to conceptualise archival bodies as liminal bodies, where they are concomitantly containers of power relations and the “historical burden of representation”. To this end, the author surveys Ayana V. Jackson’s artwork, *Demons Devotees I-IV*, which consists of a mini-series of four photographs, with reference to a self-portrait of the English photographer Alice Seeley Harris with a group of Congolese children, dated 1905, during the regime of Leopold II (Devotees I is our cover).

Through the four photographs that raise questions of gender, race and nationality, articulating “with power relations between men and women, women and women, adults and children, blacks and whites and photographer and model”, Julia Stachura invites a revision of the notions of colonial power, collective memory and the body, having as a principle the rupture with the colonial gaze, challenging the hegemonic and “whiteness” centred narratives.

In this essay, the author argues that, if on the one hand, the archival bodies are watertight images crystallised in memory, paradoxically, these same bodies are also mobile and alive images insofar as they circulate and are re-updated by artists, researchers and academics.

The author thus proposes a “reconstruction of the colonial gaze through the gaze of a black protagonist playing the roles sometimes of the victim, sometimes of predator” according to four contemporary versions of archive photographs, through a current interpretation of the agency of colonial images, where the archived-body must be understood as a transversal element to the social, the cultural, the political and above all the foundation of colonial power.

Third strategy: Articles that write the history of people or cases marginalised by historiography

The essay “*Bissauwood*”: *Devising Alternative Modes of Production and Distribution* focuses on vernacular film and audiovisual production in Guné-Bissau as a vehicle for social analysis, particularly with regard to gender issues.

Constituting fertile ground for the perception of the contemporary History of Guinea-Bissau paradoxes, Catarina Laranjeiro wonders if these films and the respective audiences do not participate in innovative and alternative cinematographic production, defending the fact that filmic narratives may contribute to the decolonisation of cinema.

Based on the comments and shares between Guinea-Bissau and the diaspora countries, these films are creating new communities of spectators, generating debates around cultural challenges, and questioning and contesting social paradigms. Through analysing five vernacular cinematographic productions conceived in Guinea-Bissau and made available in European diasporas, Catarina Laranjeiro discusses their narratives, production modes and distribution strategies as contributions to the study of the contemporary history of Guinea-Bissau, with special emphasis on gender issues.

Through the impact of these narratives on the Guinean population inside and outside the country, the author questions the normalised violence in Guinea-Bissau that affects mostly women. By submitting them to academic debate, the author invites a reflection on how films produced with scarce resources, by non-professional teams, with “non-actors”, can, on the one hand, open new perspectives on the ironies and paradoxes of the contemporary history of Guinea-Bissau and its diasporas and, on the other hand, how these works can function as research ground when reflected upon as autonomous agents that transform not only African cinema but also the discourses on colonial legacies of film production and distribution.

In her article “*All World Art Comes from the Black*”: *Wilson Tibério, Black Artist and Internationalist Activist in the Era of Africa’s Decolonization*, Ana Lucia Araujo focus on the life and trajectory of Wilson Tibério, a black artist and political activist in a context of invisibility imposed on black Brazilian artists of the 20th century.

The author intends this essay to contribute to the literature on black Brazilian artists and intellectuals of the twentieth century, revealing the dimensions and national and international impacts of their activities, highlighting, in particular, the political and artistic contribution of other black artists from Rio Grande do Sul, a state that despite being marginalised in the Brazilian national context, has a long history of artistic production and black activism. If it is true that, from the 1980s onwards, the works of black artists began to be progressively studied at an academic level, on the one hand, and, on the other, to appear represented in Art Museum collections, their visibility is still very much overshadowed both nationally and internationally. According to the author, this invisibility rests fundamentally on racial prejudices, which are felt socially, artistically and academically.

To illustrate this path between visibility and invisibility, the author unveils the artistic and activist career of Wilson Tibério and his political engagement that, by confronting black invisibility, will operate a struggle to transform artistic realities and racial values. Tibério was one of the few black Brazilian artists whose work portrayed the African descendent populations in Brazil and West Africa.

Fourth strategy: Articles that dismantle the logic of the hegemonic discourse through historical analysis

This strategy is in evidence in the article by Sílvio Marcus de Souza Correa *Fotografia e teratologia colonial [Photography and Colonial Teratology]*, which presents a genealogy of the main publications since the 15th century on the European belief in a deviant and monstrous difference in the sexuality of African women and men, in particular around the invention of the “atavistic” race of the “Hottentots” and “Bushmen”. This step back in the colonial imaginary allows us to understand the cultural origin of the ways of thinking that made the set of photographs analysed in the article possible. One of these sets is the gynaecological photographic records representing vaginas of women (considered by the colonisers as) “bosquímanas”, to identify the supposed disease of “macronínia”, an anomaly of the labia majora which would present themselves with disproportionate dimensions. These photographs were taken as part of the campaigns of the Angolan Anthropobiological Mission, led by António de Almeida, who published an article on the subject in 1956, illustrated with some of these images. The aim was to carry out observations and respective photographic records to prove or otherwise the said anomaly (which was not proved). The author associates other sets of photographs taken by the same anthropobiological mission, such as the photographs of penises of the same population, in studies about the semi-erect penis, and the photographs of sexual acts, which appear in the same context about the unruly sexuality of Africans.

The critical procedure that the author calls upon is to align this colonial scientific discourse to the continuity of the pornotropical and teratological imaginary that ends up determining the questions, the methodological choices and the results expected by anthropobiological science, while discussing its context, namely in relation to German eugenicist theories, which allows us to understand in depth these images and the visual culture from which they emerge and which they reproduce.

In turn, the article by Mariana Gomes da Costa *A degenerescência na fotografia da Antropologia colonial portuguesa [Degeneration in the Photograph of Portuguese Colonial Anthropology]* presents the epistemological and political framework of Portuguese colonial anthropology, which was, in the period under study, essentially a physical anthropology of the races, in the wake of the nineteenth-century tradition of this discipline, having as its object the natural evolution of the human species, in the wider context of natural history. An evolutionist tradition which quickly led to the degenerationist theories inspired by Benedict Morel (1809-1873) and eugenicists, mainly of the

German tradition. The idea of organic failure in development is used to explain mental alienation, i.e., psychiatric illnesses. In this sense, as the author clarifies, it ends up explaining other types of deviations, whether crimes (particularly recidivists) or people considered “primitive”, in the light of this evolutionist anthropology. Thus, the analysis of these ways of thinking enables us to understand the photographic practice of these missions as a visual device of proof and objectification of the signs of degeneration inscribed and visible on the bodies of colonised people, particularly black African people.

The author argues that despite the application of the photographic system of Alphonse Bertillon (1853-1914), the man responsible for the development of criminal anthropometry in the prefecture of the Judiciary Police of Paris since the 1880s, and which will have a strong international implementation, the framings and poses that were chosen for the photography of degeneracies mainly obey the requirement of returning an evident visual representation of the *stigmata* to be highlighted. They are not limited to the typical frontal and profile poses on a neutral background of forensic photography (also massively used in colonial anthropobiology). Mariana Gomes da Costa calls upon colonial teratology, in whose context she presents reproductions of some of these images of stigmata. By choosing to display these images as an integral part of her critical argument in the context of the epistemopolitics that made them possible, the author seeks to contribute to the constitution of a denouncing gaze on these images. Images which, as Sílvia Marcus de Souza Correa underlines, are above all evidence of the type of gaze of medical anthropologists more than they ever characterise the people photographed.

Beatriz Avila Vasconcelos' article *Imagens pensantes do indígena brasileiro no filme Rituais e Festas Bororo, de Luiz Thomaz Reis (1917)* [*Thinking-images of the Brazilian Indigenous in the Film Rituais e Festas Bororo, by Luiz Thomaz Reis (1917)*] analyses two frames of this film, considered one of the first ethnographic films. The chosen frames are surprising because they constitute an interruption in the film's diégesis, characterised by following the daily life of this community on the occasion of a funeral ritual. In the sequence chosen, the story is interrupted to re-introduce clearly two characters from the film, filming them from the front and in profile next to a hedge that served as a “back-drop”. Now, this moment of “filmed portraits” will make the author elaborate in her visual memory a set of relations with similar images that she knows belong to a visual archive of which these images may be part. Proposing that visual culture is this set of memory-images that are mobilised to think each other, with each other, Beatriz Avila Vasconcelos applies the concept of thinking-image that she borrows from the French philosopher and art historian Georges Didi-Hubermann and Étienne Samain.

The montage exercise of free association will reverberate this archetypal archive of images that construct visibility. From these *Warburgian* montages, we become aware of the visual codes and the thinking dimension of all the images, raising, in this associative exercise, the possibility of their critique.

Visual essays as thinking-images

In continuity with the concept of thinking-images, the visual essays presented take images as the *medium of thoughts*, problematisations, and modes of conceptualisation and not as illustrations of texts. Both text and image work in parallel, in a tension that seeks to be creative and instigate critical reflection. The three visual essays published explore these possibilities.

Goan authors Vishvesh Prabhakar Kandolkar and R. Benedito Ferrão present in *A Short Visual History of the Long Life of Goa's Basilica of Bom Jesus*, a collection of images representing that basilica, located in Goa, India. Celebrated as a symbol of the Portuguese presence in that territory, the authors discuss the use of conceptions of the monument's original appearance for political disputes in the period of colonisation and post-colonisation. For the Portuguese authorities who had the exterior walls of the basilica plastered off in the 1950s, an unplastered basilica made the message of Portugal's ancient historical rights more credible by giving it an older look, legitimating colonisation. However, visual research on the basilica's history shows that the plaster has existed since it was first built, even though the contemporary Indian state sees advantages in maintaining this 'old' look, as it more easily matches the imagery of monuments' ancestry and thus attracts more tourists. This is an example of how the manipulation of heritage's visual and material character merges present-day post-colonial purposes with those of the colonial period.

The visual essay by the Portuguese artist Ana Janeiro *Performing the (Private) Archive, Rethinking History and Rewriting Memory*, reflects on the condition of women during the fascist regime of the Estado Novo from a careful look at the photographic albums of her maternal and paternal grandmothers. She organises the images in such a way as to make the comparison between the lives of one and the other photographically perceptible.

In the tradition of photographic self-representation and performances intended for photographic capture, Ana Janeiro identifies certain repeated or representative gestures of her then-young grandmothers' activities. Namely, gestures of caring for small children. The author incorporates these gestures, eliminates their context, and mimics in her body the observed postures. She removes all excess. Reduces. And finally, it makes us think about how life marks bodies and how the political regime and social morality shape each body. Judith Butler said that "the personal is political", and so is its performatisation.

Matamba Kombila is a Gabonese filmmaker who lives between Gabon and France. She presents a visual essay asking "*What do you see?*" questioning crossed identities and her identity as Gabonese and French: both or neither? The answer is sought through the presentation of frames from her films in a search that does not have to have a definitive answer or a single reading.

This personal quest, which is also a quest for humanity, is not human species centred, nor should it be. Kombila affirms the need to deconstruct and criticise one of the legacies of European modernity, the separation between humans and nature, a separation that has no meaning in the Gabonese cultural tradition and in a great majority of African popular traditions that should finally be listened to and followed by Westerners.

We would like to thank all the authors who have contributed to this issue, even those whose texts were not accepted but who have instigated numerous reflections and fruitful debates among us. This issue includes articles by male and female authors at different stages of their professional careers and from four continents. A number of colonialisms are addressed, as well.

We thank the many reviewers and the availability that they always had for the heated debates that took place. A word of gratitude also goes to the artist Ayana V. Jackson and her gallerist Mariane Ibrahim who lent us the image for the cover of this issue.

We wish you a good reading!

Bibliography

- 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

photography and film historian and researcher in media archaeology, visual culture and semiotics. D. in Communication Sciences from Universidade Nova de Lisboa (2010), she is a researcher at ICNOVA and Assistant Professor at the Department of Communication Sciences at Universidade Lusófona. She has published the books *Cinema and Modern Experience* (Minerva Coimbra, 2007), *Photography and Cinema. Fifty Years of Chris Marker's La Jetée* (Cambridge Schollars, 2015), *Politics in the Feminine* (Aletheia 2016) and *Images&Archives. Photographs and Films* (ICNOVA Books, 2021), in addition to several book chapters and articles. She was the principal investigator of the research project “The photographic impulse: measuring colonies and colonised bodies. The photographic and filmic archive of the Portuguese missions of geography and anthropology.” (PTDC/COM-OUT/29608/2017), funded by the Foundation for Science and Technology, and one of the curators of the exhibition “The photographic impulse. (Un)tidying the colonial archive” (on view at the Museum of Natural History

and Science in Lisbon). Co-director of the *Journal of Communication and Languages*, she was, until recently, coordinator of the Research Group Culture, Mediation&Arts at ICNOVA. Currently, she integrates the team of the projects *Curiositas: Peeping Before Virtual Reality. A Media Archaeology of Immersion Through VR and the Iberian Cosmoramas* (PTDC/COM-OUT/4851/2021) and ‘Decolonising the Panorama of Congo: A Virtual Heritage Artistic Research’ (H2020). Her interests include gender and visual culture, archaeology of optical and immersive media, photography in colonial contexts, and postcolonial and memory studies.

ORCID

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

Ciência Vitae ID

[631F-C550-8E29](https://cienciavitae.org/631F-C550-8E29)

Institutional address

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 was born in Lisbon in 1969. She has a degree in Industrial Design from the Faculty of Design, Technology and Communication (IADE), a Masters in the History of Africa from the Faculty of Letters of the University of Lisbon, and a PhD in Anthropology, specialising in African Religions, from the University Omar Bongo (Libreville-Gabon). Lecturer at the Anthropology Department of the Omar Bongo University, responsible for the Master's Degree course in Sensitive Anthropology. Member of the Research Group Corps, Société et Pouvoir, and of the Séminaire Interdisciplinaire des Études et Recherches Africaines, where she has coordinated and/or participated in various research projects, seminars and colloquia, including the International Colloquium "Le sexe postcolonial en Afrique Centrale et Ailleurs", held in April 2022. Author of several articles and speaker at various seminars, conferences and colloquia.

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, of Congolese/Gabonese nationality, was born in Mekambo (Gabon). He grew up and studied in the Republic of Congo and completed his university studies in France. He is currently Full Professor of Anthropology and Sociology at the Omar Bongo University (Libreville, Gabon). He is regularly invited by the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris) and several international universities (USA, South America, Europe and Asia) as a lecturer and seminarian. Author of *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), and *Afrodystopie. La vie dans le rêve d'Autrui* (2021, Paris, Karthala), Joseph Tonda focuses mainly on social power relations and forms of cultural and religious expression in Central African societies. He was ranked by New African magazine among the 50 most relevant contemporary African intellectuals. He is the author of the novels *Chiens de Foudre* and *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>

ARTIGOS

ARTICLES

The State of the World: Abolitionist Reading Practices

O Estado do Mundo: Práticas Abolicionistas de Leitura

HADLEY HOWES

Queen's University, Canada

hadleyhowes@gmail.com

Abstract

Louis Jacques Mandé Daguerre's daguerreotype *Boulevard du rue Temple huit heures du matin* (1838) marks a monumental moment in the history of (what Ariella Aïsha Azoulay calls) the "imperial technology" of photography (2019). This image has been historically celebrated in the Western canon as documenting "the first human being to be photographed" (Brand 2018, 202): a "man having his boots polished" who stood still long enough for the (approximately) seven-minute exposure to impress his statue-like image on the plate (anon. "Die Lichtbilder" 1839, 91). Dionne Brand sees the photograph otherwise, however, writing in her poetry/essay *The Blue Clerk* that, in this image, she sees "the state of the world" (2018, 202). Brand's vision of the image — of lived relations and intimacies that escape capture by the shutter's blades — is the counter-reading the poet challenges us to bring to the colonial archive. Dylan Rodriguez describes an "abolitionist reading practice" as reading beyond what is immediately perceived to include the conditions under which the information emerges. If the conditions for the emergence of the daguerreotype of the boulevard, and its inscription into the archive as a monumental event, are rooted in imperial powers that seek to know, possess, make and destroy worlds, then acknowledging and

reckoning with these conditions is, according to Azoulay, a method of attending to “the recurrent moment of original violence,” and beginning to “unlearn imperialism” (2019, 29). Brand’s reading of the *boulevard* daguerreotype demonstrates a process of unlearning imperialism and an abolitionist reading practice. By following the traces of Brand’s reading practice (given as poetry) while examining the conditions of the daguerreotype’s history as a monumental artefact of imperial technology — via: journalistic descriptions (1839); the speculative experiences of subjects of Joseph T. Zealy’s daguerreotype portraits (1850); Eadweard Muybridge’s photographic experiments in documenting gesture (1884); and the extended exposures of Hiroshi Sugimoto’s *Theatres* (1976-ongoing) — this paper rehearses methods of reading that release the grip of colonial aesthetics and transform the world into what is, therefore, possible.

Keywords

photography | poetry | colonialism | abolition | aesthetics

Resumo

O daguerreótipo de Louis Jacques Mandé Daguerre, *Boulevard du rue Temple huit heures du matin* (1838), marca um momento monumental na história de (o que Ariella Aïsha Azoulay denomina) “tecnologia imperial” da fotografia (2019). Essa imagem tem sido historicamente celebrada no cânone ocidental como documentando “o primeiro ser humano a ser fotografado” (Brand 2018, 202): um “homem a fazer engraxar as suas botas” que ficou parado tempo suficiente para que a exposição de dez minutos impressionasse a sua imagem-estátua sobre a placa (anon. “Die Lichtbilder” 1839, 91). No entanto, Dionne Brand vê a fotografia de outra forma, escrevendo na sua poesia/ensaio *The Blue Clerk* que, nessa imagem, ela vê “o estado do mundo” (2018, 40). A visão de Brand a respeito da imagem — de relações vividas e intimidades que escapam à captura pelas lâminas do obturador — é a contra-leitura que a poeta nos desafia a trazer ao arquivo colonial. Dylan Rodriguez define uma “prática abolicionista de leitura” como uma leitura para além do que é imediatamente percebido e que passa a incluir as condições sob as quais a informação emerge. Se as condições para o surgimento do daguerreótipo do “boulevard”, e a sua

inscrição no arquivo como um evento monumental, estão enraizadas em poderes imperiais que procuram conhecer, possuir, fazer e destruir mundos, então reconhecer e levar em conta essas condições é, segundo Azoulay, um método para tratar do “momento recorrente da violência original”, e começar a “desaprender o imperialismo”. A leitura feita por Brand do daguerreótipo do “boulevard” demonstra um processo de desaprendizagem do imperialismo e uma prática de leitura abolicionista. Ao examinar as condições da história do daguerreótipo como um artefato monumental de tecnologia imperial e seguindo os traços da prática de leitura de Brand (enquanto poesia), este trabalho — através: de descrições jornalísticas (1839); de experiências especulativas dos fotografados por Joseph T. Zealey nos retratos em daguerreótipo (1850); das experiências de Edweard Muybridge na documentação do gesto (1884); e dos longos tempos de exposição fotográfica de Hiroshi Sugimoto na série *Theatres* (1976 até ao presente) — ensaia métodos de leitura que libertem do domínio da estética colonial e transformem o mundo no que é, assim, possível.

—
Palavras-chave

fotografia | poesia | colonialismo | abolição | estética

Neither imagination nor image are primarily visual. Their medium is relation.

— Lisa Robertson, *A Rubric* (50)

The gesture ... has precisely nothing to say because what it *shows* is the being-in-language of human beings as pure mediality.

— Giorgio Agamben, *Notes on Gesture* (59)

In October 1839 Louis Jacques Mandé Daguerre presented a triptych of daguerreotypes to King Ludwig I of Bavaria, mounted in a wooden frame and a passe partout with a personal dedication. In the centre a still life, and to the right and left two views of the boulevard du Temple in Paris that he had taken from the window of his home at noon and at 8am. One of these views of the boulevard immediately received the most attention because “visible in the lower left hand corner is the silhouette of *one of the first figures* to be immortalized by photography” (Ballhause 2012, 1) (image 1). Having remained still

for the entire exposure time of approximately 7 minutes, this one “man having his boots polished” (as he was described in the Leipzig Pfennig-Magazin in 1839) was brought to international fame via textual descriptions in gazettes around the world. The Pfennig-Magazin noted with some admiration, for example, that “he must have held himself extremely still, for he can be very clearly seen, unlike the shoeshine man, whose ceaseless movement causes him to appear completely blurred and indistinct” (anon. “Die Lichtbilder” 1839, 91). The infamy of the anonymous first human to be photographed was disseminated across the Western world by printed word.



Image 1
Boulevard du rue Temple huit heures du
matin, Daguerreotype, Louis Jacques Mandé
Daguerre, 1838 | © public domain.

In the initial descriptions printed in journals across Europe and in America, a “décrotteur,” “shoeblack,” or “shoe-shine” figures prominently albeit “blurred and indistinct” (anon. “Our Weekly” 1839, 435) due to the movement of their arms “which were never still,” (anon. “Self-operating” 1839, 115) moving “to and fro” (Schorn and Kollof 1839, 306). The German public received the photo with great excitement when it was displayed at the Munich Arts Association, but the technology was quickly surpassed by other forms of photography that, with quicker shutter speeds, were able to capture the likeness of “moving objects,” (anon. “Our Weekly” 1839, 435) and daguerreotypes

lost their novelty and public appeal, leaving the triptych languishing in the back of the royal drawers for a hundred years. In 1839 the “curious specimen” (ibid.) of an image of a human is widely described as a “shoeblack at work on a gentleman’s boot” (ibid.) — yet, a century later, when the image enters the newly documented photographic canon, the first human to be photographed would become the “man... stopped to have his shoes shined” (Newhall 1949, 19). In 1936/37 an American photo historian named Beaumont Newhall bought reproductions of the boulevard du Temple for an exhibition at the New York Museum of Modern Art titled *Photography 1839-1937*, and then published them in his 1949 book (based on the exhibition catalogue) titled *The History of Photography from 1839 to the Present Day*. In the book, he writes “In only one of Daguerre’s pictures does a man appear: by chance a pedestrian on the boulevard had stopped to have his shoes shined, and had held still during most of the exposure” (ibid.). Since then, the photo has been mentioned if not also reproduced in every archived history of photography and is commonly known as the first photograph of a human being.¹

When the poet Dionne Brand receives a copy of this photograph from a friend, she is aware of the canonized descriptions of the image that “claim that the first human being to be photographed is the figure having his shoes cleaned,” yet she *sees* the image otherwise: “I see first the figure cleaning the shoes as the photograph’s subject. Secondly, the event of the shoe-cleaning,” she writes (2018, 202). The “instituting imaginary” of the archive, as Achille Mbembe describes the archive’s power (2002, 19), categorizes this photograph according to a logic whereby the first human in the photographic archive is a man who stands still long enough to be attended to — both by the bootblack and the camera — the rest of the animated world disappears from the archive as it revolves around him. Yet, counter to this definition of humanity as it is expressed by “all descriptions of the photograph” as what holds still and is captured by the shutter, Brand sees in this photograph the moving, breathing world that escapes both capture and definition. Brand sees first the figure who is in movement, then the event of this act of service or care in relation to another figure; “from this,” she immediately sees “the state of the world” (2018, 202).² For Brand, seeing is an aesthetic practice that, like Gayatri Gopinath’s aesthetic practices of queer diaspora, “open[s] the way to a different apprehension of time and space, history and memory, that counters those instantiated by colonial modernity and its legacies” (2018, 12).

¹ Notably, on the 150th anniversary of the “birth of photography” in 1988, a special issue of *Life* magazine reproduced the *boulevard* as a two-page spread, celebrating it as the “first photograph of a person” (7) (qtd. in Sekula 24). Allan Sekula points to the discourse around this daguerreotype in 1989, “at the end of a decade of unbridled upper-class consumerism in the United States,” in his essay from 1996, considering the conditions for interpretation of the archive as they are produced by subjectivities, labour, class, and capitalism.

² Brand is not the only scholar to identify the figure in movement as central to *boulevard*, but she is among the minority. In his 1996 text, Allan Sekula mentions that there is “Only one description of this photograph [that] has acknowledged the agent, rather than the recipient, of this brushing and polishing” (25). His editor offers that since the original publication of Sekula’s text there are others, including (for example) Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, (Cambridge, MA: MIT Press, 1997), 136.

Reading the Routes

Documented texts published in 1839 — in German, French, British, and North American journals and papers — about the daguerreotype³ return again and again to the failure of the image to faithfully capture anything that moves, rendering these subjects “confused” in comparison to the “perfect ...depiction of inanimate objects, of buildings, monuments, statues, and so on...” (Schorn and Kollof 1839, 306). Critics accuse the technology of having the ability to command “space but not time” (ibid.), a disappointment set up by the expectations of Daguerre’s previous work with painted dioramas, “where he created so many masterpieces; by commanding the sun, his obedient and willing slave, ... leading it hither and thither, to all points where its bright or pale rays were needed” (Janin qtd. in Siegel 2017, 59). Unlike the dioramas, daguerreotypes “lack radiance,” “as if their high creator had wished to conceal his name from us”: “the power that created these drawings seems to have withdrawn from them” leaving these views “too strongly in the pale, leaden tints of our sad northern skies” (Schorn and Kollof 1839, 306). Again and again in the descriptions of *boulevard du Temple*, writers note their disappointment that, with this new technology, Daguerre fails to exert perfect control over the sun, the light, the image, or the (living) subjects depicted, with the same fidelity he manages to copy the inanimate world. Control is associated with the fidelity and detail of the copy, contingent in part on the ‘enslavement’ of the sun. The (gentlemen)⁴ authors are disappointed by the imperfect capacity of the technology to carry out their (naturalized) imperial privileges — the daguerreotype is unable to enslave the elements and still the ever-moving world.

The assumption, that people, places and things are all “waiting to be reproduced” and “simply given to the gaze” is established and naturalized through the practices of imperialism (Azoulay 2019, 26). “Photography,” writes Azoulay, “was rooted in imperial formations of power: first and foremost the use of violence, the exercise of imperial rights, and the creation and destruction of shared worlds” (ibid. 25). Photography is an imperial technology because it accelerated the “process of plunder that made others and others’ worlds available to some” and provided, alongside its development, further methods and means of pursuing the process of imperialism (ibid. 27).

³ For these texts I am indebted to the collection by Steffen Siegel, *First Exposures: Writings from the Beginning of Photography*, (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2017).

⁴ Something we know about the routes of the conditions of these texts from 1839: the authors publishing in journals and newspapers in early 19th century Europe were predominantly (if not ubiquitously) male and white. Certainly, the subject matter of technological innovation would have been reserved for “civilized” white men. I am locating all the authors from 1839 in this paper, including the anonymous ones, socially as “gentlemen,” to indicate the gender, race, and class social location in proximity to hegemonic power that conditions their instructions of how to see the daguerreotype of the *boulevard*. These “gentlemen” are different from, albeit related to, Allan Sekula’s interpretation of the late-20th century descriptions of the figure in *boulevard*: “The gentleman, ... is really a historicist prefiguration of a specifically postmodern urban-bourgeois subjectivity, an enlightened shopper” (26). Both figurations of gentlemen (critically) identify the majority of the daguerreotype’s self-authorized interpreters with the figure “having his boots polished” (Anonymous, “Die Lichtbilder” (1839, 91).

“The aesthetic can never be sutured against or cauterized from the “colonial event,”” writes Brand. “What is pleasing, what is in beautiful form, is the violence” (2020, 24) of mastery, of non-consensual givenness, the control of the artist (as proxy for the imperial body) over the image, its subjects, even the sun. “The violence of forcing everything to be shown and exhibited to the gaze” (Azoulay 2019, 27) “is a desired and valued commodity of an elevated mind, a good character,” a civilized taste (Gikandi 2011, ix). “The cultured subjects of modernity,” writes Simon Gikandi, are those “whose lives are available to us through the monuments and institutions of European civilization” or what he calls the “culture of taste” (ibid.). The (civilized) virtues of *boulevard* lie in its technology’s ability to make the world within its frame a monument, by recording (and thus possessing) what falls, or is non-consensually stilled, within the scope of its lens and shutter. As Brand notes, these virtues “cannot be separate from the moments of their production and description,” or their roots/routes: “the colonial event,” she writes, “is the aesthetic” (2020, 24).

In an interview from 2021, Dylan Rodriguez describes an “abolitionist reading practice” as reading beyond what is immediately perceived to include the conditions from which the information emerges. He asks us to not read the demands of people in prison at face value, and instead to radically recontextualize those demands within the conditions under which the demands were made. His example is the Pelican Bay Hunger Strike in 2013 when the list of demands from prisoners included the (seemingly modest) ask of being allowed a couple of personal photographs in their cell (ibid.). What this demand speaks to, says Rodriguez, “is a condition that is so isolating, so punitive, so demoralizing and soul-crushing, that it actually has to be listed by someone who is putting their body and their mind on the line in a hunger strike to be allowed a couple more photographs” (ibid.). He reads this particular demand within the context of what he calls “asymmetrical warfare,” and believes that it is incumbent upon “those of us who are not under the conditions of security housing unit incarceration” to name the condition that produces the demand:

when someone is telling you they need more photographs in their cell they are telling you they are in a condition of such sensory deprivation, of such isolation, ...fighting an apparatus which is spiritually and existentially trying to break them ...it is genocidal, and there is no other ethical alternative but to abolish it. (ibid.)

Rodriguez describes an abolitionist reading practice as getting to the roots of what is communicated, the roots of the conditions for expression, which then allows the perceiver to apply an explicit abolitionist analysis (ibid.).

When I first listened to Rodriguez speaking about abolitionist reading practice I heard him say “once you’re able to come to terms with the roots of the condition you can come to a more explicit abolitionist analysis;” today I hear him say “... the routes

of the conditions...” (2021). Roots are a way in and an origin story, they are what feed the blossoms, fruits and branches, what nourishes or starves the conditions that lead to the demand. Routes are a way to, through and beyond current conditions, they are the paved roads, well-beaten pathways, and (less apparent) desire lines that connect here to elsewhere(s), past, present and future. Paul Gilroy makes a case for the shift from roots to routes in *The Black Atlantic* when he writes, “Marked by its European origins, modern black political culture has always been more interested in the relationship of identity to roots and rootedness than in seeing identity as a process of movement and mediation that is more appropriately approached via the homonym routes” (1993, 19). Where roots are causal and imply an ancestral inheritance, the underground network that feeds the organism growing toward the sun, routes are cartographic, non-linear, and traceable back and forth across time and space. Routes map the development of current conditions through grammatical conditionals of thinking time: the potential development of “what could have been” (Lowe 2015, 40),⁵ the histories that “should have been unimaginable” (Azoulay 2019, 31),⁶ the futures that imagine “that which will have *had to* happen” for the existence of conditions that yet could be (Campt 2017, 17)⁷, and the “futured history” of a prior body embodied in a present one, conditioned by shared experiences across time and space (Young 2020, 138).⁸ Following the routes of a condition *might be* an abolitionist *practice* of reading.

5 In Lisa Lowe’s book *Intimacies of Four Continents*, she attends to the colonial archives in the grammar of a “past conditional temporality” (2015, 175). She does not attempt to represent missing narratives or rebuild history by filling in its gaps; instead Lowe insists that we attend to the absences in the archive as a cipher for connections, intimacies and possibilities that could have been. Reading for “what could have been” returns the unthought to history, imagines a more complicated trajectory of how we got to where we are now, and removes the inevitability of a future mapped by the traditions of liberal humanism (ibid. 40). Writing/reading in the past conditional temporality makes space for the possibilities of what might have been and what yet could be.

6 Ariella Aïsha Azoulay’s book, *Unlearning Imperialism*, “is the outcome of research conducted through a series of “rehearsals” that “do not seek to make legible again but from ever—from an indefinite past rather than toward (or in anticipation of) indefinite futures, as in for ever—not as retrieved histories but as an active mechanism that seeks to maintain the principle of reversibility of what should have not been possible... Potential history does not mend worlds after violence but rewinds to the moment before the violence occurred and sets off from there” (2019, 31).

7 In her book *Listening to Images*, Tina Campt activates a visual archive (of photographs) through her capacity for listening to “photos that ruminate loudly on practices of diasporic refusal, fugitivity, and futurity” (2017, 24). Through this method of engagement, she opens the temporal space of the archive to what she calls a “grammar of black feminist futurity” which indicates a “power to imagine beyond current fact and to envision that which is not, but must be” or “that which will have *had to* happen” (ibid., 17 emphasis original). This is a grammar of hope, possibility, and action, as “striving for the future you want to see, right now, in the present” (ibid.) which defies the normalized temporal guidelines of Western archival practices that chronologically cohere “pieces of time” in an order that reasons a causal sequence of events towards an end (Mbembe 2002, 21).

8 In his book *Embodying Black Experience*, Harvey Young examines how past, shared experience overlaps with the present and future bodies of black people, and how “the body is the futured history — the future made past — of a prior body” (2020, 138). I will return to Young’s analysis of fifteen infamous daguerreotype portraits from 1850 later in this paper.

The Work of Reading

In 1839, Dominique François Arago presented a report to a group of (other) white scientists and statesmen expounding the virtues of the new daguerreotype technology for carrying out the imperial agenda of possessing the world. Referring to the French invasion of Egypt in 1798, he instructs his audience (in the conditional tense) to imagine, had “we” had the technology then, the treasure “we would possess today” in the form of “faithful pictorial records of that which the learned world is forever deprived of by the greed of the Arabs and the vandalism of certain travelers” (qtd. in Azoulay 2019, 25). The conditional is the space of imagination, in this case, the imperial imagination.

Reading through the 1839 texts about *boulevard* brings into relief the imperial conditions of capture and control, the imperative to record and copy, the entitlement to do so, the equation of documenting with knowing and understanding, the projection of greed and vandalism onto *others* (“Arabs and...certain travellers”), and the anxiety about achieving a technology that can accomplish the imperial agenda (an imaginary goal that seems to soothe the gentlemen as assurance of a kind of safety). There is a distinct anxiety in the gentlemen’s texts about what escapes capture, or what remains unseen due to the long exposure necessitated by daguerreotype technology.⁹ 1839 is a key moment in following the routes of photography as an imperial technology because of the not-yet ‘perfect’ achievements of Daguerre as described by the agents of imperialism so eager to harness what they foresee as photography’s (imperial) power. How do the gentlemen pave the roads of colonialist expansion through the hopes, wishes and demands outlined in their texts about the *boulevard*? What is the work they are doing when they read this image?¹⁰

During a conversation about archives and archival practices, Dionne Brand asked an audience (composed primarily of archivists): “What is the world where we might live in, where we have taken into account and reckoned with what we know — what might that look like?” (2021). This (conditional) question feels like an extension from Rodriguez’s abolitionist reading practice, wherein first we must follow the “roots/routes of the conditions” for what is expressed, recorded or archived, and then we must reckon with that knowledge beyond its face value, beyond the demand for a couple photographs to the genocidal conditions that produce the demand. The conditional is a linguistic space of imagination. What might a future world look like if we reckon with what we know now? Acknowledging and reckoning with genocide, Ariella Aïsha Azoulay suggests, is a challenge to “attend to the recurrent moment of original violence,”

⁹ The contemporary version of this anxiety might be (according to Allan Sekula) that “the vaporized shoeblack is the complementary, negative prefiguration of the contemporary transnational elite’s geo-economic restlessness in scouring the globe for newer, cheaper, post-Fordist labor markets” (1996, 26).

¹⁰ I owe this question to Katherine McKittrick who, to a question posed to her at Berkley in 2017, responded with another question: “What kind of work are we doing when we’re reading, and are we doing the kind of work we want to do?”

and begin to “unlearn imperialism” (2019, 29). By following the well-trodden routes of “original violence” we can “unlearn” them. What do we know about the conditions for archival collections? About the conditions for capturing, preserving and disseminating photographic documentation? How can we apply an abolitionist reading practice not just to the demands of prisoners, but to our everyday practice of perceiving the world? Lisa Lowe writes, “only by defamiliarizing both the object of the past *and the established methods for apprehending that object* do we make possible alternative forms of knowing, thinking, and being” (2015, 137 my emphasis).

“Unlearning imperialism,” writes Azoulay, “attends to the conceptual origins of imperial violence, the violence that presumes people and worlds as raw material, as always already imperial resources” (2019, 29). Unlearning imperialism is connected to an abolitionist reading practice whereby, in Azoulay’s reading, the information offered by photographs is first and foremost understood as arising from the conditions of the imperial technology of photography. The invention of the camera shutter, according to Azoulay, accelerates the violent process of imperial plunder that makes “others and others’ worlds available to some” (ibid. 27) and not to others. Azoulay cautions (conditionally) that in order to unlearn imperialism

one should learn how to withhold alternative interpretations, narratives, or histories to imperial data, how to refrain from relating to them as given objects from the position of a knowing subject.... One should unlearn the authority of the shutter to define a chronological order... and the organization of social space.... One should engage with others, with people and objects across the shutter’s divides, as part of an encounter to be simultaneously resumed, regenerated, retrieved, and reinvented. (2019, 29)

Dionne Brand’s *The Blue Clerk: Ars Poetica in 59 Versos*, demonstrates perception as a practice both of unknowing and of world-making. Verso 40.6 reads:

M sent me a photograph by Daguerre. It is of the first human being to be photographed. Someone is cleaning the shoes of someone. All descriptions of the photograph claim that the first human being to be photographed is the figure having his shoes cleaned. I see first the figure cleaning the shoes as the photograph’s subject. Secondly, the event of the shoe-cleaning. From this immediately I saw the state of the world. (2018, 202)

The subject Brand sees is beyond the “shutter’s divide,” — thus Brand retrieves an encounter with someone who was originally “excised by the shutter” (Azoulay 2019, 24). Concluding with her observation of “the state of the world,” Brand withholds further interpretation — she refrains from relating to the imperial information she reads in the photograph from the position of a knowing subject. In addition, she challenges the common reading of the photograph as a document of the “first human being to be photographed

[as] the figure having his shoes cleaned,” reading beyond the face value of the image towards the root of the conditions under which the photograph was taken and the routes of its interpretation over time (Brand 2018, 202).¹¹ With this short Verso, Brand demonstrates a process of unlearning imperialism and an abolitionist reading practice.

Alive in the Space Between Us

The early critics of daguerreotype technology are precise about how they want to see the world. The anxieties the gentlemen authors express are directed at uncertainty, the places in the photograph where the “diverse movements of human beings” have blurred the image and made its details indiscernible, “barred to that chemical process” which cannot command time (Schorn & Kolloff 1839, 306). The “foliage of trees,” for example, “nearly always moving in the wind,” (ibid.) “is often but imperfectly represented” in daguerreotypes (anon. *The Spectator* 1839, 114-5). Onto the blurs they project fantasies of gestures: the man who has stopped to have his “boots polished” for example “can be very clearly seen, excepting his head and hat which showed that in speaking he had nodded” (anon. *Das Pfennig-Magazin* 1839, 91). Onto the blur of the man’s head, this author wills a gesture of agreement, a movement that transmits meaning to another person to whom he is “speaking.” The “ceaseless movement” of the other figure’s “right arm and brush” over the man’s boot causes him to appear “completely blurred and indistinct” (Anon. *The Athenaeum* 1839, 177). Each moment of imperfect blur in the image points to a transitive exchange: speaking to, polishing, and agitating. As the poet Lisa Robertson writes, “gesture constitutes any particular body’s expressive movement and stance in relation to a receiver or a material. In this sense the imagination is transmitted, alive in the space between us, rather than individually possessed... [it] is expressive and social, as well as deeply intimate” (2021, 49). Uncertainty, indiscernibility, what is expressive and social and intimate in the photograph, are the elements of the image that the gentlemen cannot abide.

When philosopher Giorgio Agamben writes that “by the end of the nineteenth century, the Western bourgeoisie had definitely lost its gestures,” he is naming a loss (or destruction) of a sphere of relationality (2000, 49). In his essay “Notes on Gesture,” Agamben defines gesture as that which escapes a false alternative between ends and means, or poiesis (production as means towards an end) and praxis (action as end in

¹¹ Allan Sekula’s essay from 1996 titled “An Eternal Esthetics of Laborious Gestures” is an important critical text that examines the conditions for the interpretations of *boulevard*’s figures specifically in the last two decades of the 20th century. His analysis differs from Brand’s, or my own, in that he focuses on labour and the labouring body, and the positioning of photography as a reflection of subjectivities formed by and for late-stage capitalism: “What is celebrated? The static moment of consumption, the fashionable pose. What is obscured, denied, disavowed? The productive moment, the energetic blur of that other body, unacknowledged, the working body, the invisible shoe-black. A silhouette and a blur. The former is enough to give us a fictitious identity, replete with style. The latter gives us only this: an instance of average labor, eminently replaceable, eminently forgettable, vaporizing in the flux of the moving throng” (1996, 25).

itself). Gesture escapes the binary pairs of ends and means, doing and making — “The gesture is the exhibition of a mediality: it is the process of making a means visible as such” (ibid., 58). Gesture’s place is in the middle. With gesture, something is being “endured and supported” rather than “produced or acted” (ibid. 57). Agamben describes this as the ethical dimension of being human, and the “being-in-a-medium of human beings” (ibid. 58). Forty years after Daguerre introduced his invention, photographic technology had established a shutter speed that allowed photographers to capture not only the frozen image of a still subject but, as in Eadweard Muybridge’s photographs, serial images that amounted to the still documentation of moving subjects (image 2). While they succeeded in representing their subjects with the focused detail and fidelity longed for by the gentlemen-authors from 1839, “man walking at normal speed,” and “walking woman sending a kiss” fail to capture the gesturality, the relationality, the ethical dimension, of these actions. Gestures may not be captured by images, moving or still, because they are the space of transmission of imagination “alive in the space between us” (Robertson 2021, 49).



Image 2
Woman in long dress
curtsying, kissing hand and
turning around, Plate 200 from
series *Animal Locomotion*,
Eadweard Muybridge,
collotype, 1884-87. | © public
domain.

Yet, Brand sees the trace of the gestural in *boulevard*. It is an image of the fugitive blur of gesturality/relationality. The figures occupy a medial space between the seen and unseen, still and in movement, marking the time it takes for all the other animated beings in the picture to move through the frame to the realm of the undocumented. Brand reads their escape — both seen and unseen by way of their being-in-a-medium, the multitudes show Brand “the state of the world” (2018, 202).

Rodriguez also sees the gestural in the demands of the Pelican Bay prisoners: “when someone is telling you they need more photographs in their cell they are telling you ... it is genocidal, and there is no other ethical alternative but to abolish it” (2021). He sees beyond the stated end-goal of the demand (a couple of photographs) to the (un)ethical

conditions of the demand that constitute, as Agamben writes, “the more proper sphere of that which is human” (2000, 57). In the gesture of “communicating a communicability,” the prisoners express both their own humanity and the inhuman system that locks them in isolation, attempting to deprive them of relationality and block their gestures. The prisoners break from the binary of seen/unseen when their demands are perceived as gestures, beyond what is said to what is *shown*, “alive in the space between us” (Robertson 2021, 49). The receiver, then, has an important role in this alchemy of relationality. Rodriguez is the abolitionist reader who perceives the prisoners’ demands as gestures, enters into the space of imagination alive between them and himself, and recognizes the ethical dimension of their communication. By perceiving beyond, or between, the binary of seen/unseen, both Rodriguez and Brand see the “state of the world.”

Stillness as Gesture

In 1850 America, Joseph T. Zealy made daguerreotype portraits of seven Black individuals named Alfred, Delia, Drana, Fassena, Jack, Jem, and Renty. None of these people had the freedom to consent to the capture of their images due to their condition of captivity, having been “compelled to appear before Zealy and his camera” (Young 2010, 27) by Louis Agassiz, a Swiss-born natural scientist from Harvard who planned on studying the daguerreotypes with an eye to “comparative anatomy” (ibid. 30).¹² In search of African born subjects of study and their descendants, Agassiz had visited at least four plantations in Columbia, South Carolina, selecting the seven individuals whose likenesses would eventually be captured on 15 daguerreotype plates. After Agassiz had concluded his study, the plates went into storage, and were only returned to scholarly consideration when Harvard archivist Elinor Reichlin found them in 1976. The 15 daguerreotypes, attributed to Zealy, have been objects of interpretation (and counter-interpretation) ever since. As one of these interpreters, Michael Kimmelman, concludes, “interpretations of the images are based more upon the viewer’s imagination than anything contained within the frame,” (ibid. 35) and “they prove only that we see in photographs what we want to see” (Kimmelman qtd. in Young 2010, 35). Taking a number of analyses into consideration, Harvey Young’s review of the multiple interpretations of the 15 daguerreotypes from 1850 reveals how “the figure of the interpreter shapes the interpretation more than the image,” and follows the routes of the conditions of interpretation (ibid. 37). Young’s strategy (in contrast) is to seek the “truth” of the images, which lies in the technology and conditions of their production: “that a black

¹² ...eventually supporting the white supremacist narrative that “the African body bore no relation to the European body” (Young 2010, 30).

body¹³ sat before a camera,” for at least 60 to 180 seconds, in perfect stillness (ibid.).

In his book *Embodying Black Experience* (2010), Young examines these images as instances of *stillness* that are actively performed by the subjects of the photos and “resonate with their daily, lived embodied experiences” (29). For Young, the prolonged stillness of Alfred, Fassena, Jack, Jem, and Renty, necessitated by the slow technology of the daguerreotype, is an active *repeat* performance of their embodied experience of being held still: “in cells, holds, blocks, and plantations;” shackled, tied, and rendered immobile on transatlantic ships — on the photographic stage of Zealy’s studio. “Each captive,” writes Young, “...survived the Middle Passage. Their bodies are not the products of the Middle Passage. They embody the Middle Passage” (ibid. 38-39). Reading the stillness of the subjects of these portraits offers insight “into the experience of the Middle Passage” and the role of stillness in the diasporic experience (ibid. 29) by following the (embodied) routes of the conditions effecting all participants, voluntary and involuntary, in the production of the images.

Young imagines the space of Zealy’s studio and the captive subjects awaiting their turn on stage; he acknowledges that Alfred may have been observing Renty during his 1-3 minute performance, and observing Jack as he, too, awaited his turn in front of the camera. Young imagines that they “might have first recognized their own experience of stillness and, indeed, captivity through their observations of fellow captives who were confined in rest areas, holding cells, ship holds, and on auction blocks and realized that this experience, again, was repeating in the present moment” (2010, 48). Young reads stillness as gesture in the images because he sees how stillness is “endured and supported” (Agamben 2000, 57) by the subjects of the portraits, not only for three minutes, but as a repeated embodied experience. Young’s observation of these “performances” of stillness frees gestural communication from enforced stillness as a (violent) means to an end (as it was and is used to enforce white supremacy). This is an abolitionist reading practice that sheds light on previously erased, suppressed, and denied information, indeed *communication*, within the archive, including the lived experiences of “human bodies” (Young 2010, 42).

Young’s reading practice empowers the subjects of these daguerreotypes by connecting, through time and space, with their performances of their embodied experiences. Young writes, “in light of the concerted efforts throughout the era of legalized black captivity (and beyond) to prevent the recording of black history and memory, the preservation of past experiences within [Alfred, Fassena, Jack, Jem, and Renty’s] bodies and the writing of history with(in) their performances are especially powerful acts” (2010, 29). Because they were still for the imperial technology of the daguerreotype, scholars

¹³ Harvey Young defines “the black body” as the phenomenon of what results when “popular connotations of blackness are mapped across or internalized within black people... an abstracted and imagined figure” that “shadows or doubles the real one” (2010, 7). It is this black body, and not flesh-and-blood individuals or groups of people, that is “the target of a racializing projection” (ibid.).

like Young have the ability to connect the specifically Black, embodied, stillness enacted by Alfred, Delia, Drana, Fassena, Jack, Jem, and Renty with other acts of stillness through time, including his own. Young employs what he calls “critical memory” in his engagement with these photographs, identifying “shared experiences and attributes of being and becoming” among Black people, “not by presuming that black bodies have the same memories but by acknowledging that related histories create experiential overlap” (ibid. 18). Young shows how black bodies throughout American history have both challenged and appropriated the violence of enforced stillness, transforming it into a form of agency (ibid. 47). The performance of stillness, for Young, is a method of examining how past, shared experience overlaps with the present and future bodies of Black people, how “the body is the futured history — the future made past — of a prior body” (ibid. 138). Understanding the representation of bodies in this way — as communicating in a gestural space between human beings, a space where imagination allows a shared, embodied experience — maps routes of relationality across time and space.

The gesture that Young sees in the 15 daguerreotypes from 1850 is stillness itself as motion. Unlike Muybridge’s “motion studies,” which map movement but fail to record gesture, the images of Alfred, Delia, Drana, Fassena, Jack, Jem, and Renty document the motion of stillness — performed stillness *as* gesture. “To look at Alfred is to see a person who stood still not for a brief moment but upwards of a minute,” Young writes, “it is to see a person who consciously is enacting motionlessness. His performance becomes atemporal. It collapses the past with the present with the promise of extending into the future. Alfred stands still and still stands” (2010, 44). Where Agassiz employs daguerreotypes as a technology of imperialist imagination, commissioning the photographer to frame his selected subjects according to his presumed power to objectively observe, articulate and interpret, Young works with photography with a similar sensibility to Brand: reading beyond the face value of images towards the roots of the conditions under which photographs were taken and the routes of their interpretation over time.

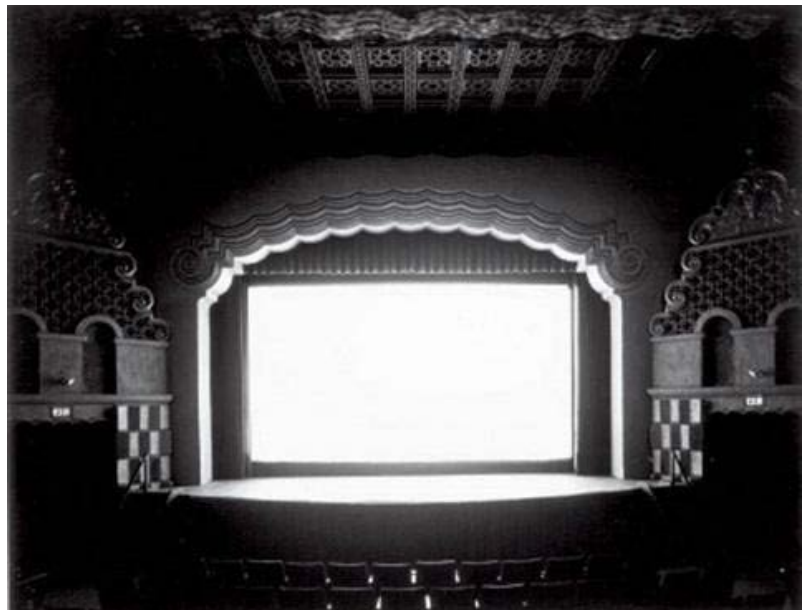
The conditions of the making of *boulevard* and its popular (published) interpretations are the same. Narration and interpretation are structures of sociality and, just like the imperial technology of photography, are conditioned by the imperial world view. The routes of how I come to reading are conditioned by the colonial present. How I read is conditioned by violent structures of seeing that are abhorrent to my way of being in the world. Brand writes, “if structures of sociality derived from the colonial moment pursue us and are anathema to our living, and if such structures include narration and narrative style, then a rethinking of these forms of address is ...as urgent as the overturning of that sociality” (2020, 45). I include ways of seeing and ways of reading in the category of “structures of sociality,” as forms that must be rethought, reworked, and overturned. This is part of an abolitionist reading practice.

“A Mouth Whose Light Screams Out”

Michael Nelson wrote the text titled “A Picture Stands in Solitude” while in Administrative Segregation at San Quentin State Prison in California in 2011. Ad Seg, or “the hole” as Nelson calls it, means he was “taken away from everything,” (qtd. in Poor 2021, 28) — held in a cell for twenty-four hours a day (aside from shower or yard time), away from the general population of the prison, and away from attending the photography class he was taking with Nigel Poor through the Prison University Project. Nelson wrote this text in response to Poor’s assignment to compare two photographs of (blank) cinematic screens: Richard Misrach’s *Drive-In Theatre, Las Vegas* (1987), and Hiroshi Sugimoto’s *La Paloma, Encinitas* (1993) (image 3). Nelson describes the conditions in which he wrote the text as “so loud” he “couldn’t even hear [his] own thoughts,” (ibid. 29) but the assignment gave him something to focus on: “I was able to tune out everything else,” he says in an interview with Poor, “It was like I was in those pictures. I was in the spaces that I was creating in my mind. I was creating a different reality for myself” (ibid. 31). Sugimoto’s image in particular connected Nelson to the emotional conditions of his situation. He writes that Sugimoto’s work inspires,

a space of passionate anger. The darkness of the theatre sets the mood; the illuminated screen playing the role of a mouth whose light screams out to be heard, to be seen; the EXIT signs act as annoying reminders of where all the absent characters in this photograph have gone. (Nelson 2021, 22-23)

Image 3
Hiroshi Sugimoto, *La Paloma, Encinitas*, gelatin silver print, 1993. | © copyright Hiroshi Sugimoto.



The photographs in Sugimoto's series *Theatres* (1976-ongoing) (of which *La Paloma, Encinitas* is a part) are a response to the question "suppose you shoot a whole movie in a single frame?" (artist's website). The process of their production is described by that question: the artist brings a camera into a movie theatre and when the film begins he fixes the shutter of his large-format camera to a wide open aperture — when the film ends he closes the shutter. The result is what the artist calls "a shining screen" framed by a dark cinema, whose architectural and decorative details are illuminated by the central, white, collected light of the "whole movie" (ibid.). The extended exposure of the film, like in daguerreotypes, means that everything that moves escapes capture by the apparatus. Two hours of moving images are recorded as a singular glowing light source in the shape of the movie screen. The narrative details of the film are lost into "a mouth whose light screams out to be heard, to be seen" (Nelson 2021, 23). The details that are recorded are the context for the screening itself, and the space and structure that holds up the screen, as still as a photograph. Flanking the screen in the photograph are two EXIT signs that, as Nelson points out, "act as annoying reminders" of where all the living, breathing, moving people have exited the frame and evaded capture (ibid.).

Nelson's reading of Sugimoto's image from the conditions of forced isolation and confinement clarifies that an abolitionist reading practice doesn't only trace the routes of the conditions under which the image was created but can also follow the routes of the conditions of the image's interpretation and how it exists in the collective imagination through language. The anger of the screen "whose light screams out to be heard, to be seen" describes a "communication of a communicability" that is frustrated by the absence of audience — a blocked relationality that expresses the conditions of Nelson's segregation. The "annoying" EXIT signs, in Nelson's experience, do not lead to a way out and instead stand in for the autonomy of every moving person who might have been caught by the long exposure but were not. These signs are a site of anxiety. They mark the doors that he cannot move through, as he remains trapped by imperial technology, the prison industrial complex, along with the rest of the characters projected onto the screen whose movements in a confined space (a frame within a frame) relegate them to erasure by their collective, concentrated, light.

Reading Nelson's observation about Sugimoto's photograph through an abolitionist reading practice allows me to transpose this practice onto the gentlemen authors from 1839. Tracing the nature of the anxieties of the authors as they are expressed through their texts is a way of reading the conditions of their expression — what are their hopes, wishes, and fears as they project them onto this image? One reporter observes about *boulevard* that "nothing which moves onwards leaves a sensible trace behind, and the stones of the causeway, ... are nearly as distinct in the pictures, as if no one passed over them" (anon. "Our Weekly" 1839, 435). The daguerreotype performs a kind of ghosting. It either makes "confused images" (ibid.) or disappears anything that moves with a speed faster than the relative duration of the shutter's period of being open. I say

disappears, but what I mean is, any body who moves quickly enough to escape capture within the frame of a daguerreotype is fugitive: the technology (at least in 1839) includes the conditions for escape. The anonymous author quoted above goes on to hypothesize the beings who might have occupied the space of the picture without being captured by the picture: “if a body of military, so numerous that their passage would occupy the whole time employed to form the picture, were to be passing, a confused trace would be made in it, but still a representation of the roadway would be perceptible” (ibid.). Of all the activities that might be taking place on the boulevard du Temple at 8am on that day in 1839, this author imagines the “numerous” bodies of a military occupation. I read in

all these early texts an anxiety about what *might have been* yet remains unknown, of what “the learned world is forever deprived” (Arago qtd. in Azoulay 2019, 25).

In response to this anxiety, the critics concentrate on what they think they know. Following the lead of M. Arago, they focus on what “can be very clearly seen,” (anon. *Die Lichtbilder* 1839, 91) “the gentleman” (anon. “Our Weekly” 1839, 435) “having his boots polished” (anon. *Die Lichtbilder* 1839, 91). The figure’s position, with one foot resting on the ‘décrotteur’s’ stool causing his leg to bend at a right angle to his body, is familiar in a way that might be read differently today from in the 19th century. It is a gesture belonging to a certain race, gender, body and class, familiar to the gentlemen writers by the likely regular embodiment of exactly this position (image 4).¹⁴ It is something known to them as an embodied pose. This knowing, or recognizability, in the context of the new technology, is a revelation and a delight. The work they are doing when they read is recognition — knowing something they already know as the feeling of knowing *more*. The gentlemen want to know everything. Seeing, for them, is an exercise in knowing.



Image 4
Boulevard du rue Temple
huit heures du matin (detail),
daguerreotype, Louis Jacques
Mandé Daguerre, 1838 |
© public domain.

¹⁴ As Allan Sekula points out, Life Magazine’s 1988 description of the photograph as depicting “a Gentleman having his boots polished [who] remained still long enough to become frozen in history”(7) or “a bourgeois with the leisure to be “frozen” (Sekula 19996, 25) is “the flattering prefiguration of [the magazine’s] ideal reader.” (ibid.).

Invisible Until Needed

Prophetic author Octavia Butler's father was "a man who shined shoes," a Black person, like Butler's mother who cleaned homes, who was "only to be seen by what their labor could produce: a sparkling bathtub," a shiny pair of boots (Abdurraqib 2021, 128-29). Hanif Abdurraqib describes this method of surviving under the conditions of white supremacy as being "invisible until [one is] needed" (ibid. 130). He describes this way of being as (another) form of "hybridity," a quality shared by a number of Butler's characters that both serves their survival and causes them to be exiled from community. Abdurraqib's description of Black "people who were invisible until they were needed" emphasizes the transitive nature of code-switching, the relationship of visibility to a relational exchange. Mapping this onto the *boulevard* I imagine that the bootblack only appears to the white gentlemen as they imagine the 'need' of the gentleman poised with one foot raised. They 'see' the bootblack *as a bootblack* in the moment of transaction. A transaction is not a gesture, it is a means to an end (shiny shoes). The gentlemen's gaze is "very precise about how it wants to see the world" (Brand 1994, 171), only admitting to the visibility of someone "cleaning the shoes of someone" (Brand 2018, 202) through the imagined needs of the "very distinct" gentleman patron (anon. "Our Weekly" 1839, 436).

In Brand's essay titled *Seeing*, she writes about the difference between how she sees and how a white cinematographer sees as they work together on a video Brand is directing. Where Brand's "frame" includes the "whole body" of Sherona, the person in front of the camera "as the sum of what she is saying," the white cinematographer zooms in to Sherona's face, "filling the screen with it until all other gestures are absent" (1994, 170). Brand sees Sherona's gestures as "describing her politics, her affirmation, her insistence and her don't-take-shit-from-nobody attitude," her consent to appear within the camera's frame alongside her agency to step out of the frame at any moment "if you don't see me right" (ibid. 169-70). Yet the white cinematographer narrows the frame to Sherona's skin, cutting out "the finger of the hand moving rapidly across the face," cutting out anything that interrupts the skin. His frame excludes Sherona's agency, consent, politics and attitude; his eye regulates, "it has fancies," "it is very precise about how it wants to see the world" (ibid. 171).

One hundred and fifty years after the gentlemen experience the discomfort of gesture as it is blurrily recorded by the seven-minute exposure of a daguerreotype, the white cinematographer zooms in to elide the gestures that (ironically) the technology of videography was developed to capture. Agamben claims that "cinema has its center in the gesture and not in the image, [therefore] it belongs essentially to the realm of ethics and politics (and not simply to that of aesthetics)" (2000, 56). Yet the conditions of seeing/reading are where ethics are activated — the ethical is not unconditionally denied to the still image while belonging to the (cinematic) moving image. The relationality of gesture is not inherent to a technology of showing/depiction but in the space of medi-ality, that place between seeing and being-seen, reading and being-read. The moving

image accomplishes much of what the gentlemen authors from 1839 claim they want: a level of detail and information that captures everything that moves through the frame. And yet, the white cinematographer still *does not see* gesture, the ethics and politics of what is being relayed. He is in full, individual possession of his aesthetic frame. Agamben's claim that the Western bourgeoisie has lost its gestures and attempts to retrieve this loss in cinema (while at the same time recording this loss) fails to account for the white gentleman cinematographer's aesthetic frame that continues to deny relationality. For Brand — who is, notably, *not* represented in Agamben's thought — gesture has never needed to be “retrieved,” nor can it be captured, because it is never individually possessed. Gesture is always “in relation to a receiver or a material” (Robertson 2021, 57). If Brand is present for Sherona's gestures, and “imagination is transmitted, alive in the space between” them (*ibid.*), where is the white cinematographer? He is alone in the room, and yet he frames the image that will constitute the video artwork that will go out into the world as part of a visual, cultural archive.

At the end of the essay, Brand cautions “you cannot leave this [other] eye alone for a second, at least not if it's resting on you. It will fall back on itself, on things it knows” (1994, 171). The eye that reads-to-know, or for what it already claims to know, is dangerous. In contrast, I am thinking about Brand's eye in the context of Katherine McKittrick's provocation from her essay “Footnotes (Books and Papers Scattered About the Floor)”: “What if we read outside ourselves ... to actively unknow ourselves, to unhinge,”¹⁵ (2021, 16) and I ask, how can we *see* outside ourselves in order to unknow ourselves? How can *seeing*, or reading, be an act of *unknowing*? Seeing gesture — reading the communication of communicability — means seeing the potential, conditional, present/past/future that arises in the spaces between us. Interpretations are no more than imagination, which belongs to both of us (like in the shared space of a pronoun “us”). Seeing gesture means reading the routes of the conditions that bring me to this place of viewing, and the daguerreotype of the *boulevard du rue Temple* to this place of being seen. This reading practice is an act of unknowing because it operates within the sphere of mediality, where I cannot not know myself in relation to another (and cannot know myself without relating to another). For the gentlemen authors and the white cinematographer, who are in individual possession of their knowing, what is known to them is necessarily untrue for the world. For those of us who engage an abolitionist reading practice, what is unknown might, certainly, be true. From this, I see “the state of the world” (Brand 2018, 202).

¹⁵ “... and thus come to know each other intellectually inside and outside the academy as collaborators of collective and generous and capacious stories.” (McKittrick 2021, 16).

Bibliography

- Abdurraquib, Hanif. 2021. *Little Devil in America: In Praise of Black Performance*. Random House.
- Agamben, Giorgio, Vincenzo Binetti, and Cesare Casarino. 2000. "Notes on Gesture." In *Means without End: Notes on Politics*, NED-New ed., 20 vol., 49–61. University of Minnesota Press. <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttttww.8>.
- Anonymous. 1839. "Die Lichtbilder Daguerres. (Daguerre's photographs.)". *Das Pfennig-Magazin für Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse*, year 7, no. 312, March 23, 91.
- Anonymous. 1839. "Foreign Correspondence [report from January 26, 1839]" *The Athenaeum: Journal of Literature, Science, and the Fine Arts* no. 587, January 26, 69.
- Anonymous. 1839. "Our Weekly Gossip [with a letter by John Robinson]" In *The Athenaeum: Journal of Literature, Science, and the Fine Arts* no. 606, June 8, 435–36.
- Anonymous. 1839. "Self-Operating Processes of Fine Art: The Daguerotype." In *The Spectator: A Weekly Journal of News, Politics, Literature and Science*, no. 553, February 2, 114–15.
- Anonymous. 1839. "Yet Another Daguerreotype!". *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen (Spenersche Zeitung)* no. 226, September 27, supplement, 2–3.
- Arago, Dominique François. 1980. "Report." In *Classic Essays on Photography*, edited by Alan Trachtenberg, 15–26. Stony Creek, CT: Leete's Island Books.
- Azoulay, Ariella Aïsha. 2019. *Potential History: Unlearning Imperialism*. London: Verso.
- Ballhause, Sylvia. 2012. "The Story of the Munich Daguerre-Triptych." *Images*. (Exhibition) Les Rencontres d'Arles, France, 2 July — 19 August.
- Barbash, Ilisa, Molly Rogers, and Deborah Willis, eds. 2020. *To Make Their Own Way in the World: The Enduring Legacy of the Zealy Daguerreotypes*. Peabody Museum Press, Aperture.
- Brand, Dionne. 2020. *An Autobiography of the Autobiography of Reading*. The University of Alberta Press, Canadian Literature Centre / Centre de littérature canadienne.
- . 2018. *The Blue Clerk: Ars Poetica in 59 Versos*. Toronto: McClelland & Stewart.
- . 1994. "Seeing." In *Bread Out of Stone: recollections sex recognitions race dreaming politics*. Toronto: Coach House Press.
- Camp, Tina M. 2017. *Listening to Images*. Durham and London: Duke University Press.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gikandi, Simon. 2011. *Slavery and the Culture of Taste*. Princeton University Press.
- . 1997. "Aesthetic Reflection and the Colonial Event: The Work of Art in the Age of Slavery." *Journal of the International Institute* 4(3). <http://hdl.handle.net/2027/spo.4750978.0004.306>.
- Gopinath, Gayatri. 2018. *Unruly Visions: The Aesthetic Practices of Queer Diaspora*. Duke University Press.
- Janin, Jules. 1839. "The Daguerotype." *L'Artiste: Journal de la littérature et des beaux-arts* (11):145–48.
- Kimmelman, Michael. 1988. "When a Glint in the Eye Showed Crime in the Genes." *New York Times*. Arts, E31, May 22, 1998.
- AA.VV. 1988. "150 Years of Photography: Pictures That Made a Difference." *Life Magazine*. Fall.
- Lowe, Lisa. 2015. *The Intimacies of Four Continents*. Duke University Press.
- Mbembe, Achille. 2002. "The Power of the Archive and its Limits." In *Refiguring the Archive*, edited by Carolyn Hamilton, Verne Harris, Jane Taylor, Michele Pickover, Graeme Reid & Razia Saleh, 19–26. Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers.
- McKittrick, Katherine. 2017. "Footnotes (Books and Papers Scattered About the Floor): On the Politics of Citation in Black Studies." (Keynote Presentation) *Berkeley Black Geographies*, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=J9u7fsUPFbM> Accessed February 7, 2020.
- . 2021. "Footnotes (Books and Papers Scattered About the Floor)." *Dear Science and Other Stories*. 14–34, Duke University Press.
- Nelson, Charmaine. 2007. *The Color of Stone: Sculpting the Black Female Subject in Nineteenth Century America*. University of Minnesota Press.
- Nelson, Michael. 2021. "A Picture Stands in Solitude." In *The San Quentin Project*, edited by Nigel Poor, 15–27. New York: Aperture.

- Newhall, Beaumont. 1969. *The History of Photography from 1839 to the present day*. New York: The Museum of Modern Art Edition.
- Poor, Nigel. 2021. *The San Quentin Project*. New York: Aperture.
- Robertson, Lisa. 2021. "A Rubric." In *Simone Fattal: Finding a Way*, 48-52. (Exhibition catalogue), London: Whitechapel Gallery. 48-52.
- Rodriguez, Dylan. 2019. "Abolition as Praxis of Human Being: A Foreword." *Harvard Law Review* 132(6): 1575-1612. https://harvardlawreview.org/wp-content/uploads/2019/04/1575-1612_Online.pdf
- _____. "“White Reconstruction” — Dylan Rodriguez On Domestic War, The Logics of Genocide, and Abolition" *Millenials Are Killing Capitalism* (podcast), Episode 79, January 6, 2021.
- Sekula, Allan. 2014. "An Eternal Esthetics of Laborious Gestures." *Grey Room*, no. 55 (Spring): 16-27. <http://www.jstor.org/stable/43832261>.
- Schorn, Ludwig, and Eduard Kolloff. 1839. "The Daguerrotype." *Kunst-Blatt* (supplement to the *Morgenblatt für gebildete Leser*) 20, no. 77, September 24, 305-8.
- Siegel, Steffen. 2017. *First Exposures: Writings from the Beginning of Photography*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Sugimoto, Hiroshi. n.d. Artist's website. <https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-7>
- Young, Harvey. 2020. *Embodying Black Experience: Stillness, Critical Memory, and the Black Body*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press.

Biographical note

Hadley Howes works from the position of a white, queer, trans, settler, artist, scholar, and educator based in T'karonto on the north shore of Niigani-Gichigami on Turtle Island. Their research interests in abolitionist aesthetic practices, (counter-)monument and art in urban spaces is informed by their professional experience creating public art and their extensive international exhibition history as a visual artist working in research-rich, site-responsive and multimedia installation. They are currently dedicated to collective engagement and imaginative processes of co-creation. Hadley is a PhD candidate in Cultural Studies at Queen's University, and a Curatorial Assistant at Union Gallery in Kingston/Katarokwi, on Haudenosaunee and Anishinaabek territory.

Institutional address

Queen's University
Cultural Studies
99 University Avenue
Kingston, Ontario, K7L 3N6
Canada.

Received Recebido: 2022-09-30

Accepted Aceite: 2023-02-16

DOI <https://doi.org/10.34619/bav6-mglw>

Beyond Surface Matters: Unsettling Views of a Western American Landscape

*Além das questões superficiais: Visões
perturbadoras de uma paisagem ocidental
americana*

LAURA SMITH

Michigan State University, USA

smit1550@msu.edu

Abstract

Photographer Glenn Rand's (b. 1944, USA) *Nevada 1979* features a passing car on Interstate 80, an industrial site, and the Humboldt River Valley in Eureka County. This place appears through laconic title to be at once particular to a settler nation, history, and poetic imagination, as well as revelatory of no place at all. Rand's random western road trip offered him an opportunity to raise awareness of vision through kinesthetic sensation. Among many of his artistic peers, a photograph's location was an arbitrary departure point for exploring surface matters. This paper redirects the attention on the artist's formalist concerns to investigate the complex and conflicted narratives Interstate 80 implicates. It inserts this picture into the longer story of modernist formalism and American landscape photography where travel and aesthetic landscape views are indicative of settler-colonial visibility. Upon its completion in 1986, the interstate was designated as a symbol of American freedom, particularly the freedom of mobility. But to see the highway in this way depends on erasing the colonial encounter and Indigenous presence. The Humboldt River valley pictured in

Nevada 1979 is part of the larger Newe (Western Shoshone) territory in the Great Basin region. It is not an arbitrary vista; it crosses through a cultural landscape, a place that embodies Newe values, identities, and memories. Further, Interstate 80 was built on top of an historical path that guided settlers westward to California. It was also aligned with the path of the first transcontinental railroad. The environmental and social impact of settler influx into this region was significant.

By extending Rand's concerns with motion to study of the various pathways, migrations, and roadblocks encoded in that landscape, this paper unsettles this image. It counters historical blindness and artistic disengagement with land that obscured Indigenous presence and authority in the Americas.

Shoshone | Interstate 80 | photography | decolonial visuality | landscape

Keywords

Resumo

Em *Nevada* (1979), o fotógrafo Glenn Rand's (nascido em 1944, EUA) mostra um carro a passar pela autoestrada Interestadual 80, uma área industrial, e pelo vale do rio Humboldt, no Condado de Eureka. Através deste título lacónico, este lugar parece ser, ao mesmo tempo, específico de uma nação colonizadora, da sua história e imaginação poética, e revelador de nenhum lugar. A viagem aleatória de Rand para o oeste ofereceu-lhe uma oportunidade de aumentar a consciência da visão através da sensação cinestésica. Entre muitos de seus colegas artistas, a localização de uma fotografia era um ponto de partida arbitrário para explorar questões de superfície. Este artigo redireciona a atenção das preocupações formalistas do artista para investigar as narrativas complexas e conflitantes que a autoestrada Interestadual 80 implica. O artigo insere esta imagem na história mais alargada do formalismo modernista e da fotografia de paisagem americana, onde viagens e paisagens estéticas são indicativas da visualidade colonizadora.

Após a sua conclusão em 1986, a interestadual foi considerada símbolo da liberdade americana, particularmente da liberdade de mobilidade. Contudo, ver esta autoestrada desta forma implica apagar o encontro colonial e a

presença indígena. O vale do rio Humboldt retratado em *Nevada*, em 1979, faz parte do território maior dos Newe (Western Shoshone,) na região da Grande Bacia. Não é uma visão arbitrária; ele atravessa uma paisagem cultural, um lugar que incorpora valores, identidades e memórias Newe. Além disso, a Interstate 80 foi construída no topo de um caminho histórico que guiou os colonos para o oeste até a Califórnia. Também foi alinhado com o caminho da primeira ferrovia transcontinental. O impacto ambiental e social do fluxo de colonos nesta região foi significativo.

Ao alargar o interesse de Rand pela questão do movimento ao estudo dos vários caminhos, migrações e bloqueios codificados nesta paisagem, este artigo perturba [“unsettles” — descoloniza] esta imagem e contraria a cegueira histórica e o desengajamento artístico com a terra, que produziu o obscurecimento da presença e autoridade indígenas nas Américas.

Shoshone | Interstate 80 | fotografia | visualidade decolonial | paisagem

Palavras-chave

Photographer Glenn Rand’s (b. 1944, USA) *Nevada 1979* features a passing car on Interstate 80, an industrial site, and the Humboldt River Valley in Eureka County. This place appears through laconic title to be at once particular to a settler nation, history, and poetic imagination, as well as revelatory of no place at all. Rand’s random western road trip offered him an opportunity to raise awareness of vision through kinesthetic sensation.¹ Among many of his peers, a photograph’s geographic location was an arbitrary departure point for exploring art’s surface matters. Rand’s picture provides an opportunity to look more closely at the highway in the western American space. This paper redirects the attention on the artist’s formalist concerns to investigate the complex and conflicted narratives Interstate 80 implicates. It inserts this picture into the longer story of modernist formalism and American landscape photography where travel and aesthetic landscape views are indicative of settler-colonial visibility. By reversing the artist’s signifiers for motion and stillness, as well as revealing how some of the pictured

¹ Author interview with the artist, July 2015.

forms reference historical trauma and ongoing challenges to Indigenous sovereignty, this paper counters mid-twentieth century settler artistic disengagement with and the aesthetic expropriation of land in the Americas.

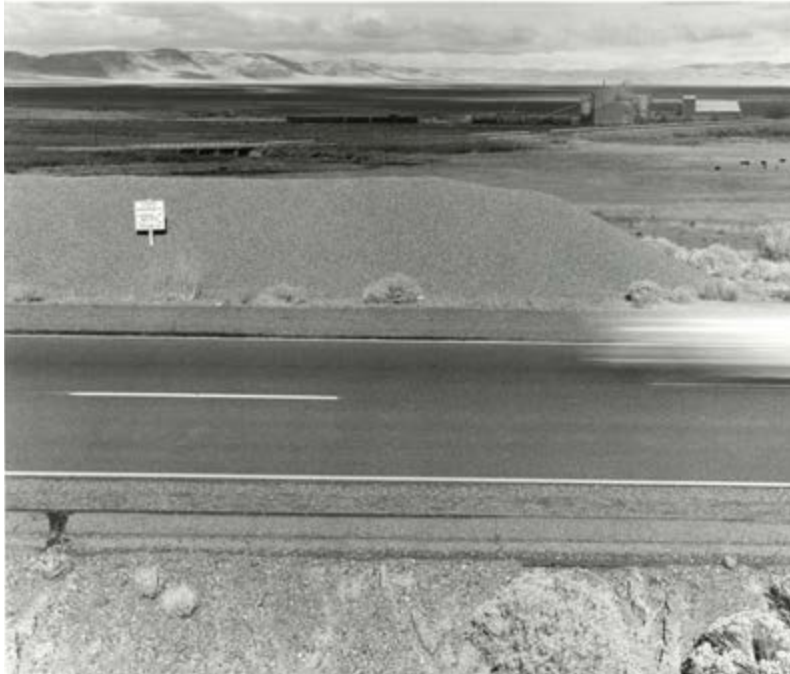


Image 1
Glenn Rand, *Nevada 1979*.
Courtesy of the Eli and Edythe
Broad Art Museum, East
Lansing, Michigan. (11x14”).

Nevada 1979

In 1979, Rand was traveling to the west coast along I-80 and impulsively stopped to photograph this view facing north, near the Dunphy exit. In a 2015 interview, he said was interested in “the spatial realities of the location. The road was going to be there regardless, but the vastness of the landscape, which adds visual weight (thus stillness), and the gravel pile with the sign that “locks” the stillness, meant that eventually a vehicle would come to create the image I wanted.”² A car did pass, and Rand caught its imprint as it moved across the middle of the nearly square frame. (Image 1) The photo became part of a series entitled *Exafference/Reafference: A Perceptual View Through Photography* that Rand developed for a 1981 exhibit at Purdue University.³

All of the *Exafference* images explore motion and stillness. During his doctoral studies in Higher Education Administration, Rand took classes in perceptual psychology. He

² Ibid.

³ More recently, *Nevada 1979* was featured in the historical section of the landscape exhibit *Trevor Paglen: The Genres* at the Eli and Edythe Broad Art Museum, March 25 — September 27, 2015. There was no information presented on the photograph or the photographer in this exhibit, and little in the museum’s files when the author began her research. <http://broadmuseum.msu.edu/exhibitions/trevor-paglen-genres>

intended to apply that knowledge to his art using photography. Rand noted, “I was interested in the moments when you feel a sensation as a result of looking and seeing motion in the field of view.”⁴ In *Nevada 1979*, the place, the northern Nevada river basin was an arbitrary formal element with which to raise a viewer’s awareness about vision.

A couple of the other nine images in *ExaffERENCE* might also be identified as landscapes, but Rand does not identify as a landscape photographer. Rather, Rand’s body of work over the last fifty years reveals a long-term engagement with formalism. *Nevada 1979* is a black and white photograph divided horizontally by three planes; the lowest plane along the south side of the highway is occupied by a narrow strip of gravel and a few plants. The highway and what appears to be a pile of gravel on its northern side occupies the middle zone. The upper third of the image shows the Humboldt River, grassland, and a road crossing the river to an industrial site and a railroad. In this way, Rand frames a balanced composition of lines, shapes, and tones.

Rand’s practice follows in the artistic vein of Robert Frank, Lee Friedlander, Stephen Shore, Ed Rusha, and Garry Winogrand, among others of this mid-to-late twentieth century generation. Many of their images captured the thrill of mobility and of individual freedom as expressed by modern American car culture and the westward road trip.⁵ Others have read their photographs as ironic metaphors of the deteriorating environmental state of the nation and the lost American dream.⁶ Like these photographers, Rand observed and recorded rural and urban scenes. They were travelers of US highways and city streets, sometimes venturing to other parts of the globe. The artists moved through the spaces, captured a moment, then journeyed onwards. In this way, Rand’s road trip might also be understood as contributing to his photographs’ visual tension between motion and stillness.

Landscape Pictures and Settler-Colonial Visuality

Rand’s thesis for *Nevada 1979* reflects a Western tradition of representing nature as static, while the human-built landscape of cars, railroads, and highways are the indicators of mobility. The photographer also relies on his invisibility and singularity as a viewing subject. These practices are not only characteristics of nineteenth-century Euro-American pictorial arts, but that of art critic Clement Greenberg’s and Museum of Modern Art curator John Szarkowski’s mid-twentieth-century modernist formalism as well. Within these traditions, artists transformed nature into an aesthetic experience by horizontally framing balanced forms from singular vantage points. This view of land was set into place on canvas or paper for perpetuity.

⁴ Author interview with the artist, July 2015.

⁵ David Company, “A Short History of the Long Road,” *The Open Road: Photography and the American Road Trip*. New York and London: Aperture, 2014, p. 16. Rand looked to them for inspiration while developing an aesthetic direction in the 1970s. Author interview with the artist, July 2015.

⁶ Kelly Dennis, “Landscape and the West: Irony and Critique in New Topographic Photography,” *Cultural Landscapes in the 21st Century*, Forum UNESCO University and Heritage 10th International Seminar, Newcastle-upon-Tyne, 11-16 April 2005. <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.494.1882&rep=rep1&type=pdf>

The stillness of nature in *Nevada 1979* is emphasized by the nearly square frame and high horizon line. Additionally, with mountains nearly pushing the sky out of the picture, the landscape is flattened, and the vista is constrained. These choices contrast with the traditional horizontal format for the landscape genre, which enhanced the illusion of great space. Rand's image might appear to mirror the deconstructive strategies used by New Topographics photographers in the 1970s to expose the mid century domestic containment of land. Photographers Robert Adams and Lewis Baltz, for example, used square frames and high horizon lines to flatten and disorganize their views. They intended to challenge Western landscape conventions. Rather than heroic emblems of expansionism and national progress, Adams' and Baltz's landscapes conveyed the debilitating force of urban sprawl.⁷

Rand, however, has denied that his *Exaffference* images had any connection to the New Topographics works. He was solely focused on the pictorial design within the frame.

In general, I didn't like much of the work. But I was aware of it of course. I wasn't thinking about it though as I was creating the photos that became the *Exaffference* exhibit. It was the environment of the day, and it was part of what was going on around me, but I had moved on from the New Topographic aesthetic to start this work⁸

Thus, in terms of a landscape art tradition, *Nevada 1979* is a product of and maintains Western nineteenth-century landscape representations and modernist art practices. Numerous scholars have connected Euro-American landscape representations to a settler-colonial visibility. W. J. T. Mitchell has argued the early landscape paintings were bound up with European imperialism. Nineteenth-century artists and photographers hunted, captured, and packaged landscapes as emblems of national identity, Manifest Destiny, and progress during the period of U.S. westward expansion. The detached and static view rendered nature into prey such as minerals and pristine real estate, but generally eliminated signs of class or racial relations.⁹ Scholar Leslie Marmon Silko (Laguna Pueblo) has written that the Euro-American viewpoint of land obscures its connections to humans and art that are significant for many Native artists: Pueblo potters, and the creators of petroglyphs and oral narratives, never

conceived of removing themselves from the earth....A portion of the territory the eye can comprehend in a single view does not correctly describe the relationship between the human being and his or her surroundings. This assumes the viewer is somehow outside or

⁷ Dennis. p. 3.

⁸ Author interview with the artist, July 2015.

⁹ W. T. J. Mitchell, "Imperial Landscape," in *Landscape and Power*, W.T. J. Mitchell, ed. The University of Chicago Press, 1994, pp. 14-17.

separate from the territory he or she surveys. Viewers are as much a part of the landscape as the boulder they stand on.¹⁰

In a Puebloan perspective, artists' works reveal their relations with their worlds. Tiffany Dang has argued that by erasing movement in landscape representations, settler authority is affirmed over those spaces. "The core tenet of colonialism is access to and control of territory.... Since at least the 15th century, the discipline of landscape has played a crucial role in European colonialism."¹¹ This is achieved artistically by erasing violent histories and ongoing fights for Indigenous self-determination. The revelation of peoples' journeys through or battles over spaces would reveal the instability of settlers' claims to possess them.

The post-World War II period presented another westward expansion, which was fueled by a "newly-mobile middleclass tourist experience."¹² Their leisurely journeys were facilitated by increased federal funding for the interstate highway system. The western landscape remained a visual locus for the expression of Euro-American individualism and freedom in the Cold War era. But landscape pictures largely continued to establish clear boundaries between art and life, as art historian Greg Foster-Rice has explored.¹³ This was especially apparent in the West Coast landscape school established by Edward Weston. In the East, John Szarkowski also encouraged modernist photographers to follow such practices. In his 1966 exhibition and catalogue, *The Photographer's Eye*. "It was the photographer's problem to see not simply the reality before him, but the still invisible picture, and to make his choice in terms of the latter."¹⁴ Weston, along with Paul Strand, Edward Steichen, and Harry Callahan are among those mid-century photographers who avoided direct transcriptions of the world and turned nature into abstract compositions. Seemingly devoid of politics, this aesthetic practice facilitated a patriarchal response to nature, as Deborah Bright has shown. Women were long excluded from the canon of Western landscape photography due to an essentialist gender theory that posits them as too intimately tied to nature and unable to "define themselves in opposition to it". By contrast, Euro-American male artists "choose to interact with nature and bend it to their will" and were therefore better equipped to represent it.¹⁵ Bright's thesis resonates with the workings of settler

¹⁰ As quoted in Ferguson, T.J., and Chip Colwell-Chanthaphonh. *History is in the Land: Multivocal Tribal Traditions in Arizona's San Pedro Valley*. Tucson: University of Arizona Press, 2006, p. 29 and 30.

¹¹ Dang, Tiffany Kaewen, "Decolonizing Landscape," *Landscape Research* 46:7, p. 1008-1009.

¹² Dennis, p. 3

¹³ Greg Foster-Rice, "'Systems Everywhere': New Topographics and Art of the 1970s," in *Reframing the New Topographics*, Greg Foster-Rice and John Rohrbach, eds. Center for American Places at Columbia College Chicago, p. 57-59.

¹⁴ Quoted in Foster-Rice, "'Systems Everywhere', p. 60.

¹⁵ Deborah Bright, "Of Mother Nature and Marlboro Men: An Inquiry into the Cultural Meanings of Landscape Photography," in *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Richard Bolton, ed. MIT Press, 1989, p. 139.

colonial visibility and the (largely male) artistic seizure of the western United States.

Given the ways this image can reinforce a colonial way of seeing, a decolonial approach to understanding Rand's picture is warranted. It will destabilize the dichotomy between nature and humans, as well as technological motion and environmental stillness. It will further undermine the artist's singular viewing position by engaging Indigenous relationships to this place and revealing the environmental impact of settler resource extraction.

Colonial Pathways

The scene pictured in *Nevada 1979* is distinct to the 1970s in many ways, but also implicates several preceding centuries of settler encroachment and Indigenous disenfranchisement. A closer look at the highway in *Nevada 1979* as a colonial pathway reveals its simultaneous operation as roadblock. The motion created by the car can also signify the historical legacy of settler technologies used to impede Indigenous sovereignty. In Rand's photo, it is the twentieth-century paved auto trail that is foregrounded. Originally called Victory Highway, Interstate 80 was part of a transcontinental highway envisioned by the Victory Highway Association in 1921. It was planned to commemorate the nation's military achievement, as well as the American forces who died in WWI. When the United States began numbering their highways in 1926, Victory Highway became US 40. Interstate 80 closely follows and frequently overlaps with the original route of Victory Highway and US 40.

President Dwight D. Eisenhower perceived highways to be critical to the advancement of the nation's economy and security during the Cold War period. For this reason, he signed the 1956 Federal Aid Highway Act to facilitate the construction of the interstate highway system. Popularly known as the National Interstate and Defense Highways Act (Public Law 84-627), this funding made the creation of I-80 possible. At its completion in 1986, Federal Highway Administrator Ray A. Barnhart published a commemorative article entitled, "America's Interstate: A Monument to Freedom!" In it he proclaimed the highway to be a symbol of American freedom, particularly the freedom of mobility.

Like other freedoms we celebrate as Americans, the freedom of mobility is exercised daily and is regarded as our national birthright...In most countries throughout the world today, we know that freedom of movement of people is severely restricted by a variety of

“roadblocks,” both literal and figurative. In the Soviet Union, for example..... But in the United States, it is a significant measure of ... “liberty” ...¹⁶

Barnhart’s perspective on the highway as a symbol of American freedoms depended on erasing the colonial encounter and the Indigenous dispossession of the land upon which the highway was built. He intentionally points to the Soviet Union as a nation who has restricted mobility but fails to acknowledge the ways the US has done so as well. The US acquisition of road space required the containment of Native peoples. While Rand relies upon the stillness of the 1979 landscape to enhance the sensation of the car’s motion, the land pictured wasn’t so inert. It had been significantly disturbed by settlers; it was a highly human-altered environment. Interstate 80 was built on top of the California Trail and next to the first transcontinental railroad. Today the highway runs about 2900 miles from San Francisco to Teaneck, New Jersey. In Nevada, it follows the path of the Humboldt River. The river curls alongside and across Interstate 80 for about 225 miles, from its headwaters in Elko County to its terminus in the desert of northwest Churchill County. Between 1840 and 1870, countless numbers of European settlers from the East began making their way westward.¹⁷ Like Rand and many of today’s highway drivers, settlers generally just passed through the Humboldt River Valley region to get somewhere else; mostly their destinations were California.

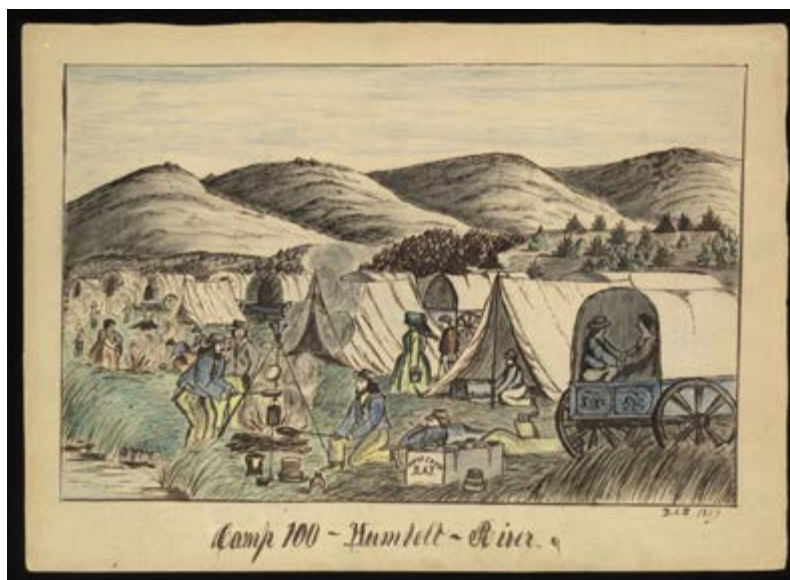


Image 2
Daniel Jenks, *Camp 100*
— *Humboldt River, western Nevada*, 1859. Library of Congress Prints and Photographs Division. Washington, D.C., LC-DIG-ppmsc-04819.

¹⁶ Ray A. Barnhart, “America’s Interstate: A Monument to Freedom!” *U.S. Highways*, Federal Highway Administration (FHWA), Fall 1986 posted on Highway History (website), U.S. Department of Transportation, Federal Highway Administration, Happy 30th Anniversary National System of Interstate and Defense Highways — Interstate System — Highway History — Federal Highway Administration (dot.gov), 6/26/2017.

¹⁷ Steven J. Crum, *The Road On Which We Came: A History of the Western Shoshone*. Salt Lake City: University of Utah Press, 1994, p. 18.

Trail rest stops beside the Humboldt River, allowed settlers to take advantage of the springs and grasslands. The ecological effect of their presence can be seen in a drawing by Daniel Jenks who emigrated westward in 1859. (Image 2) Jenks recorded his journey in a diary accompanied by illustrations. This picture of a typical settler camp, while focused on the subject of romance, inadvertently shows grasses bent down due to the weight of their tents, bodies, and wagons.¹⁸ To the left of this scene, other men and women forage for wood or other material for their fires from a fairly barren landscape; the area was well-stripped by settlers of anything resembling trees and shrubbery. Over the years, the constant use of these food resources by settlers and their stock caused their depletion and resulted in famine for the Indigenous people in the area, the Newe (Western Shoshone). By the 1850s, the route was reduced to dust, having been stomped on weekly by thousands of iron-clad hooves and wagon wheels.¹⁹

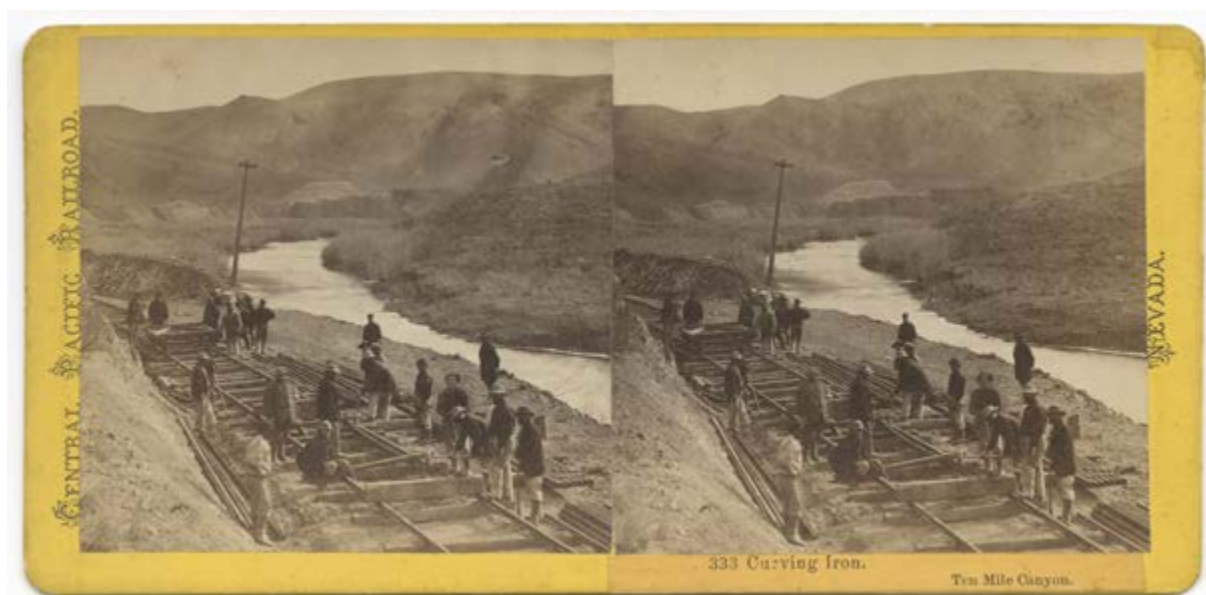


Image 3

Alfred A. Hart, Curving Iron. Ten Mile Canyon. #333, c. 1863.
Courtesy of the California History Room, California State
Library, Sacramento, California.

¹⁸ Sara Duke, "Journals of a Pioneer Argonaut, Daniel Jenks" (transcript of video presentation), Journeys & Crossing webcast, Library of Congress <https://www.loc.gov/rr/program/journey/jenks-transcript.html>, July 20, 2010. The drawing shows several tents and covered wagons encamped on the banks of the Humboldt River in western Nevada. Both women and men prepare food over open fires, haul water, and prepare bedding. In the foreground, inside a covered wagon, a couple courts. Jenks and his party reached here on Friday, July 22, 1859. <https://www.loc.gov/resource/ppmsc.04819/>

¹⁹ Crum, p. 17-18; Harold Curran, *Fearful Crossing: The Central Overland Trail Through Nevada*. Reno, NV: Great Basin Press, 1982, p. 43 and 45; Richard O. Clemmer, "Pristine Aborigines or Victims of Progress?: The Western Shoshone in the Anthropological Imagination," *Current Anthropology* 50(6), December 2009, pp. 858-859.

Further changes to the Humboldt River region were made by the building of the railroad. In 1868, the Central Pacific began laying tracks through Nevada. This was the eastward leg of the first transcontinental railroad; the Nevada section followed the Humboldt River. Euro-American photographer Alfred Hart documented this construction. One of his stereographs featuring a crew laying track along the river, provides insight into the massive amounts of timber, and thus tree removal, railroad building required. Additionally, Hart's photo illustrates some of the necessary destruction of landforms crews caused through the creation of cuts and tunnels. Hart obscured that damage by placing his camera high, allowing the railroad to mirror the river's passage across the land. From the bottom left-hand corner, the railway reaches out and invites viewers to advance into the space. The railroad curves through the landscape like a natural waterway, while the Humboldt River is pushed to the background. In this way, Hart privileges the modern mode of transportation to move viewers through the landscape and toward the future.

As the principal photographer for the Central Pacific Railroad's construction, Hart likely intended his images of railroad building to connote Western civilization's technological ingenuity. Those who employed him were interested in using photographs to enhance public enthusiasm for their venture. Promotional brochures and guidebooks commonly assured potential passengers of their safety in traveling through wild terrain, as well as applauded the U.S. conquest of nature.²⁰ Non-Native rail travelers' security from Native peoples was implied if not overtly stated. If Native Americans appeared in the pictures or texts, they commonly served as docile emblems of the past or unappealing beggars. Such descriptions, for example, appear in George Crofutt's *New Overland Tourist and Pacific Coast Guide* (1878-79):

At this station [Elko, Nevada]—and almost every one to the westward—can be seen representatives of the Shoshone or Piute {sic} Indians, who come around the cars to beg. Any person who wishes to tell a big “whopper” would say, they are clean, neatly dressed, “child-like and bland,” and perfumed with the choicest attar of roses, but an old plainsman would reverse the saying in terms more expressive than elegant.²¹

Crofutt's demeaning depiction, besides impeding visibility to the destruction by settlers and railroads on Shoshone traditional economies, further justifies US expansionism.

²⁰ Nancy K. Anderson, “The Kiss of Enterprise,” in *The West as America: Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920*, William Truettner, ed. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press, 1991, p. 241, 265-266.

²¹ Crofutt, George A. *Crofutt's New Overland Tourist, and Pacific Coast Guide*. Denver, Col: The Overland Publishing Company, 1883, p. 127, doi: <https://doi.org/10.5479/sil.109290.39088002464121>



Image 4

PC0002, Alfred A. Hart Photograph Collection, Box 1, #323. Shoshone Indians Looking At Locomotive On Desert, c. 1863-1869. Courtesy of the Department of Special Collections, Stanford University Libraries.

Post-Civil War period American artists and photographers like Alfred Hart were indubitably aware of the symbolic potential of the American West and trains to connote national power and white privilege. As is underscored in John Gast's 1872 painting, *American Progress*, the Nation's future passage depended on technological progress and driving the perceived unsophisticated Natives out. A similar message can be inferred by Hart's choice to document a group of informally posed Shoshone people against a rigid and monumental steam engine. (Image 4)

The Union Pacific railcars resting in the upper third of Rand's *Nevada 1979* also creates an historical juxtaposition of transportation modes. The speed of the most advanced vehicle in the foreground, the car, is enhanced by the arrested motion of the older machine. A hundred years since *American Progress* however, Native peoples are nowhere to be seen in Rand's frame. It's as if their lack of cultivation to which Crofutt's description alludes finally caused them to disappear. Of course, Rand didn't intend to frame a picture of transit history or national advancement (as Gast did), nor did he purposely exclude Newe people. But nonetheless, *Nevada 1979* was a figment of settler visuality just as Gast's and Crofutt's was, as has been shown.

The Newe and a Relational Landscape

How might *Nevada 1979* be unsettled? One way is to reverse the signs Rand intended to serve for motion and stillness. The paper has already examined the ways US roadways can be read as barriers. The car's motion, while blurred, can also be seen as fixed by the camera's lens. It is also possible to re-envision the expanse of landscape as vibrant, rather than as "weighted" or energetically hindered. The water and land pathways pictured in *Nevada 1979* cross through Western Shoshone (Newe) homelands and provided (and still do) access to important subsistence resources. The routes cross through a place that invokes Newe values, identities, and memories. Their lands extended from Death Valley to northwestern Utah.

Numerous scholars have observed the ways that Indigenous peoples conceptualize landscape culturally through verbal discourse. "The place names and stories associated with landscapes serve as metaphors that both influence how people view themselves and affect patterns of social action."²² T. J. Ferguson and Chip Colwell-Chanthaphonh have recently summarized much of the literature on Native American landscapes. They focus on land as history. It not only physically sustains(ed) the community, but further maintains(ed) a sense of unity and belonging within it. It evokes Indigenous origins, migrations, and commemorates past events. Native American landscapes connect their past with the present, time with space, and their ancestors with living people. "Learning about the past by moving through and experiencing a landscape reproduces the connection between the ancestral past and the land itself."²³ People are relational to the land, not exterior to it. In this perspective, land is dynamic and fluid, not a static form.

The historical and social significance of the Newe lands to their identity has been documented by Shoshone historian Steven J. Crum. This is high desert country; the area averages 5-10 inches of rain annually. The most visible vegetation in the northern region is sagebrush; juniper and pinyon pine trees are abundant at higher elevations. Up to the mid-nineteenth century, a well-watered area like along the Humboldt River was a source for grass seeds and fish, among other useful materials and foods. They hunted and gathered a wide variety of foods but were careful amidst such a precarious ecosystem not to exhaust a resource. By far, the most important food was the pine nut. Families met in the fall to harvest it. Ceremonies conducted before and after the harvest expressed appreciation for another year's abundance.

Crum has further documented the way the landscape embodies Newe origins:

According to their oral tradition, the Newe were placed in their homeland by the Creator (Uteen Taikwahni),... Once placed on the land, two ... women instructed the coyote to carry a large, pitched water basket with him on his journey into the Basin area. Coyote was

²² See "Landscapes as History and Sites as Monuments," in Ferguson and Colwell-Chanthaphonh, pp. 27-30.

²³ Ibid, p. 31.

specifically told not to open the lid. Moved by irrepressible curiosity, he periodically opened the basket during his trip. The beings concealed inside jumped out here and there. The Newe believe this explains why they live over a large area.²⁴

Besides their emergence then, the story clarifies why the Newe historically lived in small family groups, each inhabiting a particular place over a wide range of what is now Nevada. These relationships were guided by connections to the land.

Treaties and Land Claims

Another method for unsettling colonial visibility in *Nevada 1979*, as inspired by Tiffany Dang's above-mentioned thesis, is to reveal the historical and ongoing battles for Indigenous self-determination related to the pictured space. The US government began formally disrupting Newe land relations and authority when they secured legal access to build travel routes. Congress passed the Pacific Railway Act in 1862 to pave the way for the transcontinental railroad. Fort Ruby was built this same year by the U.S. Army to stem Shoshone raids on the Pony Express and settler caravans. Faced with starvation, the Newe often resorted to raiding the increasing number of white settlements for provisions. Most of these conflicts took place along the Humboldt River. Fort Ruby was staffed by Colonel Patrick Connor who notably gave his troops the order to hunt down the Newe and shoot them indiscriminately.²⁵ The following year, the Nevada Newe agreed to the Ruby Valley Treaty to bring an end to conflicts with settlers and the military. The government's intention was to turn the Newe into farmers and cattlemen. The treaty permitted "whites to build military forts, mail stations and settlements on [Newe] lands. [It] granted whites the right to explore and extract mineral wealth from their lands. The Shoshones 'defined' the area of their territory, ... and consented to move to reservations established within their treaty territory."²⁶ But, according to many sources, they never gave up title to their lands.

In 1979, when Glenn Rand took his picture, the government ruled that the Western Shoshone had lost title to their land in the 1863 Ruby Valley Treaty. This ruling was the culmination of decades of dispute over an estimated twenty-four million acres outlined in the treaty as Western Shoshone territory. Beginning in 1946 when President Truman signed the Indian Claims Commission Act, tribes could begin suing the federal government for past injustices. Some Newe groups hired lawyers to pursue a cash settlement for Ruby Valley treaty territory, others were against doing this. The latter groups claimed Western Shoshone lands outlined in the 1863 treaty had never legally

²⁴ Crum, p. 1.

²⁵ Ibid, p. 23 and Clemmer p. 860.

²⁶ All the Basin Newe became known as the "Western Bands of Shoshone" or "Western Shoshones" because of the Ruby Valley Treaty. The treaty did not include those Shoshone living in central and southern Nevada, or those living in eastern California. Crum, p. 25 and 26.

passed into government hands; therefore, there were no grounds to pursue a cash settlement. After the 1979 decision, the government authorized the Clerk of the Court of Claims to set up an account for \$26 million in compensation. Most Shoshones rejected the payment because their land had never been and still wasn't for sale. Subsequent appeals in 1980 and 1985 indicated that whereas they had not lost title in 1863, or in subsequent years, they lost it with the 1979 ruling.²⁷



Image 5
Nevada 1979, detail.

Turning to the road sign in the upper left of Rand's picture, there stands another seemingly innocuous element. But the sign's text further implicates more ways the settler-government imposed itself on Indigenous lands, as well as introduced hazards to human and environmental health. It reads, "State Property: Removal of Material from Right of Way Prohibited". It's not clear what exact material the sign references. Though through word and form, it sets up a roadblock, an arrestive moment in the scene, as well as to movement within this Newe landscape. The sign was another static element

²⁷ Crum, p. 181-183. Due to the refusal of the Nation to accept the settlement, the money sat in an account undisturbed until the Western Shoshone Claims Distribution Act of 2004 became law, authorizing payment. Today many Shoshone have received checks from this fund; some have still refused to accept payment. Kathie Taylor, The Dann Sisters: Searching for Reciprocity for the Western Shoshone," *Nevada Magazine*, Nov-Dec 2015. <https://nevadamagazine.com/issue/november-december-2015/7212/>

Rand picked out to contrast to the blurred white form of a car at the right. It also works to direct the viewer's eye back into the space along a diagonal line. The structure sitting diagonal to the sign, in the upper righthand corner of Rand's picture is Dunphy Mill, a barite crushing facility.

It's possible that the material alongside the highway is barite gravel. Barite is a mineral and today is primarily used in oil and gas well drilling to control hole pressure. It is mined thirty-five miles north of Dunphy. It is trucked to the mill to be crushed, and "either shipped in crushed form or milled into powder." As the baryte is processed, some of the crushed gravel is stockpiled and used as road base material.²⁸ Historically, baryte was used to produce white lead paints. The mill was built in the 1960s by NL (National Lead) Industries, the lead smelting company who created Dutch Boy titanium paints. Prior to this, the barite had been shipped to Modesto, California to be ground. In 1977, the Consumer Product Safety Commission issued its ban on lead-containing paints. Three years later, just a year after Rand stopped along I-80, NL Industries sold off the Dutch Boy brand. It sold the Dunphy Mill in 1993 but continues to encounter lawsuits over its lead paints. Today the mine and mill are operated by Halliburton Energy Services. Founded in 1919, the multinational petroleum corporation that has been involved in numerous political and environmental controversies since at least the 1990s. In this light, the highway sign in *Nevada 1979*, declares the presence of US control over the space and natural resources amid and beyond its position in the picture. From Rand's singular viewpoint, the sign, like a scare eye, reinforces and returns the settler-colonial gaze.

Corporate mining continues in the 21st century all over Nevada, and so does over a century of Shoshone legal battles. Some mining projects have threatened Shoshone gravesites, disturbed ritual grounds, harmed important water sources, and reduced access to pine nuts. The Ruby Valley treaty allowed settlers to mine, cut timber, and extract other natural resources but, as of 2018, no royalties have ever been paid to the Shoshone.²⁹ According to Peter D'Errico, a consulting attorney on Indigenous issues,

The U.S. Bureau of Land Management has run roughshod over Western Shoshone lands, permitting international mining corporations to expand operations, without any input from or compensation to the original inhabitants of the land. Litigation has, to date, not been successful.... Extraction of resources without regard to community integrity is a hallmark of colonialism. It continues in the guise of international business.³⁰

²⁸ Daniel L. Turner, "Rossi Mine — Barite, Elko County, Nevada," and "Dunphy, Eureka County, Nevada" *Elko County Rose Garden*, Elko Rose Garden Association, 2000-2005. Rossi Mine — Barite, Elko County, Nevada (schopine.com) and Dunphy, Eureka County, Nevada (schopine.com)

²⁹ "Western Shoshone Nation," *Earthworks.org*, https://www.earthworks.org/stories/western_shoshone_nation/

³⁰ Peter d'Errico, "Gold Mining Doesn't Glitter," *Indian Country Today*, updated: September 12, 2018 (original: November 18, 2012) Gold Mining Doesn't Glitter — ICT (indiancountrytoday.com).

While Glenn Rand intended for the sign to “lock the stillness” of the visual space in *Nevada 1979*, the knowledge of the ongoing Western Shoshone resistance to resource extraction renders this form unstable.

By the 1970s, rather than symbols of American freedoms, highways more frequently signified conflicted American dreams. It became clearer that more roads led to more cars and, according to curator David Company, urban congestion and its environmental impact could no longer be ignored. Studies of the safety of American highways brought new attention to roads as greater threats to American lives than the Vietnam war.³¹ The damage of national roads and settler pathways to Indigenous peoples’ lives has a much longer legacy. To Glenn Rand in 1979, the northern Nevada river basin and the highway were arbitrary formal elements with which to raise a viewer’s awareness about vision. This paper extended Rand’s metaphors of motion and stillness to the study of the various settler-colonial pathways, migrations, and roadblocks seen and encoded in that landscape. It reversed the signs. It subverted a formalist blindness to and disengagement with the pictured place. By reinvesting Rand’s landscape with Indigenous cultural meaning and memory, their presence and authority were made visible. The violence of the colonial encounter related to the pictured space and the associated legacy of Indigenous self-determination were recognized. This destabilized settler aesthetic claims to and expropriation of this western landscape. To nurture more just and sustainable relationships with each other and the planet, a decolonial visuality compels us to move beyond the surface matters of vision.

³¹ Company p. 29.

Bibliography

- Anderson, Nancy K. 1991. "The Kiss of Enterprise." In *The West as America: Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920*, edited by William Truettner, XX. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press.
- Barhnart, Ray A. 2017. "America's Interstate: A Monument to Freedom!." Highway History. Last modified June 6, 2017. <https://www.fhwa.dot.gov/infrastructure/3othannv.cfm>.
- Bright, Deborah. 1989. "Of Mother Nature and Marlboro Men: An Inquiry into the Cultural Meanings of Landscape Photography." In *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, edited by Richard Bolton, xx. MIT Press.
- Clemmer, Richard O. 2009. "Pristine Aborigines or Victims of Progress?: The Western Shoshone in the Anthropological Imagination." *Current Anthropology* 50(6): 849-881. <https://doi.org/10.1086/646607>.
- Company, David. 2014. "A Short History of the Long Road." In *The Open Road: Photography and the American Road Trip*. New York and London: Aperture.
- Croft, George A. 1883. *Croft's New Overland Tourist, and Pacific Coast Guide*. Denver, CO: The Overland Publishing Company. <https://doi.org/10.5479/sil.109290.39088002464121>.
- Crum, Steven J. 1994. *The Road On Which We Came: A History of the Western Shoshone*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- Curran, Harold. 1982. *Fearful Crossing: The Central Overland Trail Through Nevada*. Reno, NV: Great Basin Press.
- d'Errico, Peter. 2012. "Gold Mining Doesn't Glitter." Indian Country Today. Last modified September 12, 2018. <https://indiancountrytoday.com/archive/gold-mining-doesnt-glitter>.
- Dang, Tiffany Kaewen. 2021. "Decolonizing Landscape." *Landscape Research* 46(7): 1004-1016. <https://doi.org/10.1080/01426397.2021.1935820>.
- Dennis, Kelly. 2005. "Landscape and the West: Irony and Critique in New Topographic Photography." Paper presented at the Forum UNESCO — 10th International Seminar: Cultural Landscapes in the 21st Century, University and Heritage. Newcastle-upon-Tyne, April 11-16, 2005. <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.494.1882&rep=rep1&type=pdf>.
- Duke, Sara W. 2010. "Transcript of Journals of a Pioneer Argonaut, Daniel Jenks." Journeys & Crossings. The Library of Congress. Last modified July 20, 2010. <https://www.loc.gov/rr/program/journey/jenks-transcript.html>.
- Ferguson, T.J., and Chip Colwell-Chanthaphonh. 2006. *History is in the Land: Multivocal Tribal Traditions in Arizona's San Pedro Valley*. Tucson: University of Arizona Press.
- Foster-Rice, Greg. 2010. "'Systems Everywhere': New Topographics and Art of the 1970s." In *Reframing the New Topographics*, edited by Greg Foster-Rice and John Rohrbach, 45-69. Center for American Places at Columbia College Chicago and University of Chicago Press.
- Foster-Rice, Greg, and John Rohrbach, eds. 2010. *Reframing the New Topographics*. Chicago, IL: The Center for American Places at Columbia College Chicago and University of Chicago Press.
- Mitchell, W. T. J. 1994. "Imperial Landscape." In *Landscape and Power*, edited by W.T. J. Mitchell. The University of Chicago Press.
- Taylor, Kathie. 2015. "The Dann Sisters: Searching for Reciprocity for the Western Shoshone." *Nevada Magazine*, Nov-Dec, 2015. <https://nevadamagazine.com/issue/november-december-2015/7212/>.
- Turner, Daniel L. 2001. "Rossi Mine – Barite, Elko County, Nevada." Elko County Rose Garden, Elko Rose Garden Association. Last modified 2001. <https://elkorose.schopine.com/rossimine.html>.
- _____. 2002. "Dunphy, Eureka County, Nevada." Elko County Rose Garden, Elko Rose Garden Association. Last updated 2002. <http://elkorose.schopine.com/dunphy.html>.
- "Western Shoshone Nation." 2011. *Earthworks* (blog), September 26, 2011. https://www.earthworks.org/stories/western_shoshone_nation/

Biographical note

Laura Smith is an associate professor of art history and visual culture at Michigan State University with specializations in North American arts, Indigenous North American arts, and photography. She received a Ph.D. from Indiana University in 2008 and holds a MA from the University of New Mexico (2002). Her writings focus on Indigenous artists and subjects who have used/use technological inventions (such as photography, video, and digital media) to control representation, affirm and explore identities, and to challenge their disenfranchisement under North American settler colonialism. She is the author of *Horace Poolaw, Photographer of American Indian Modernity* (University of Nebraska Press, 2016) and is currently the editor of a manuscript under review with the University of New Mexico Press entitled *Looking Back and Looking Forward:*

American Indian Art Studies Today.

Her writings have been featured in *Locating American Art: Finding Art's Meaning in Museums* (Ashgate Press, 2016), in *For the Love of His People: The Photography of Horace Poolaw* (The National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, in association with Yale University Press, 2014), *PUBLIC: Art, Culture and Ideas*, Special Issue: Indigenous Digital and New Media Art, the *Great Plains Quarterly*, *American Indian Art Magazine*, and *Third Text*.

ORCID

[0000-0003-1795-2617](https://orcid.org/0000-0003-1795-2617)

Institutional address

Department of Art, Art History, and Design
400 Auditorium Rd, Room 105c
Michigan State University
East Lansing, MI 48824
USA.

Received Recebido: 2022-09-29

Accepted Aceite: 2022-02-16

DOI <https://doi.org/10.34619/oijo-u6iv>

An invitation to look: the role of vernacular photography in scrutinising 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

USCHI KLEIN

University of Brighton, School of Art and Media, UK
Centre for Memory, Narrative and Histories
u.b.klein@brighton.ac.uk

Abstract

Photographs are more than visual representations of society and culture or evidence of historical documents and events. In their ubiquity, they reveal, illuminate or suggest ideas, mindsets and attitudes; they circulate on- and offline and influence and disrupt expected narratives. Photographs help reconstruct the everyday material culture of the past, tell stories of ordinary people's lives and shape the interpretation of history. Using a close reading of photographs, this paper examines vernacular photography's complexity in everyday life during Romania's communist era (1947-1989).

Just over thirty years after the fall of the Soviet bloc, when we see the return of oppressive policy-making in Eastern European countries like Hungary and Poland, and an aggressive war in Ukraine, photography research on everyday life during Romania's communist past remains an

underexplored subject area. Contextualised within the broader understanding of decolonising the Western photography canon, this paper understands vernacular photography not through visual content in a semiotic setting alone but as an ongoing event entangled in webs of power, dialogue, resistance and agency. It involves mnemonic abilities, choices and participants.

This paper is divided into two sections. The first describes how communism manifested in Romania. This offers readers the context of people's everyday lives under the tight grip of the communist regime. The second section explores photography during Romania's communist era, first in a general sense to provide an overview of Romania's photographic landscape, followed by an analysis of vernacular photography and its function as a collective memory of resistance. This article aims to extend dialogues of untold narratives, repressed histories and changing interpretations of the past, locating them in the present and orienting them towards the future.

vernacular photography | communist Romania | cultural resistance | collective memory | everyday life

Keywords

Resumo

As fotografias são mais do que representações visuais da sociedade e da cultura ou evidências de documentos e acontecimentos históricos. Na sua ubiquidade, revelam, iluminam ou sugerem ideias, mentalidades e atitudes; circulam on-line e off-line, e influenciam e interrompem as narrativas esperadas. As fotografias ajudam a reconstruir a cultura material quotidiana do passado, contam histórias da vida das pessoas comuns e moldam a interpretação da história. Usando uma leitura atenta das fotografias, este artigo examina a complexidade da fotografia vernacular no contexto da vida quotidiana durante a era comunista da Roménia (1947-1989).

Pouco mais de trinta anos após a queda do bloco soviético, numa época em que vemos o retorno da política opressiva em países do Leste Europeu como a Hungria e a Polónia, e uma guerra agressiva na Ucrânia, a pesquisa fotográfica sobre a vida quotidiana durante o passado comunista da Roménia permanece uma área temática pouco explorada. Este artigo, situado no contexto mais amplo

da descolonização do cânone da fotografia ocidental, entende a fotografia vernacular não apenas através do seu conteúdo visual e apenas numa abordagem semiótica, mas como um acontecimento contínuo que está enredado em teias de poder, diálogo, resistência e ação, e envolve habilidades mnemônicas, escolhas e participantes.

Este artigo divide-se em duas partes. A primeira descreve como o comunismo se manifestou na Roménia para oferecer aos leitores o contexto da vida quotidiana das pessoas sob o domínio do regime comunista. A segunda parte explora a fotografia durante a era comunista da Roménia; primeiro num sentido geral, para fornecer uma visão ampla da paisagem fotográfica da Roménia, depois, através de uma análise da fotografia vernacular e da sua função como forma de memória coletiva de resistência. O objetivo deste artigo é ampliar os diálogos sobre narrativas não contadas, histórias reprimidas e interpretações do passado que se vão alterando, localizando-as no presente e orientando-as para o futuro.

fotografia vernacular | Roménia comunista | resistência cultural | memória coletiva | vida quotidiana

Palavras-chave

Introduction

Throughout its 42 years of rule, the Communist Party in Romania upheld direct power over society by establishing repressive mechanisms and enforcing aberrant decrees and strict regulations that affected people's everyday lives in various ways. This paper focuses on vernacular photography during Romania's communist era (1947-1989). Many people used photography to record and visualise their experiences during that time. In recognising that vernacular photographs require "affective responses, attentive engagements, active listening and ongoing critical interrogation" (Wallis 2020, 19), this paper investigates what vernacular photographs reveal within the context of people's everyday life during Romania's communist past.

Communism in Romania has been researched widely over the past three decades. For example, there is an extensive scholarship introducing the history of communism in Romania, including studies on the Revolution in 1989 (Almond 1992; Bogdan 2017; Boia 2001; Bottoni 2018; Dánél 2017; Deletant 2015, 2019; Grama 2019; Hitchins 2014; Kaplan 2016; Massino 2019; Szöczi 2015; Stanciu 2013; Tismăneanu 2003; Tismăneanu

and Stan 2018). There are also accounts on the importance of culture during Romania's communist past, including culture as a form of resistance to the repressive regime (Asavei 2020, 2021; Georgescu 2012; Leustean 2009; Manea 1994; Mitroiu 2018; Plesu 1995; Poenaru 2013; Preda 2012, 2015, 2017a, 2017b; Preda 2013; Pusca 2017). The research area on cultural resistance is complemented by a small but growing literature that explores other resistance movements during the communist era (McDermott and Stibbe 2006; Petrescu 2004, 2013).

Cristina Petrescu provides a comprehensive account of opposition and resistance movements in Romania during the twentieth century. She cautions that “these movements must not be measured in comparison to the developments in other Central European countries, but in comparison to the extent of the oppositional activities ... in Romania” (2004, 142). Dennis Deletant similarly refrains from any comparisons to other Eastern or Central European countries' resistance movements and claims, “an absence of challenge to the Communist regime in Romania ... is precisely a measure of the success of the *Securitate* in suppressing information about resistance to the regime” (2015, xv). While some scholars write about photography during this period (Asavei 2021; Bădică 2012; Miklós 2019; Nae 2019), it remains an underexplored research field. This article seeks to contribute to this area.

Considering photography's ability to disturb and disrupt (Edwards 2022), this paper examines what photographs do to history, specifically Romania's communist past. Drawing on photographs taken in Romania during this era, this paper argues that vernacular photography provides a means of “listening to images” (Campt 2017, 9), contributing to collective memories of resistance and extending discussions of untold narratives and repressed histories. In doing so, it understands photographs beyond their visual contents alone and conceptualises vernacular photography as both an image and a material object that communicates, evokes memories, tells stories of the past and perhaps predicts futures (Burke 2001; Edwards 2012, 2022; Guerin and Hallas 2007).

Due to its democratic and omnipresent nature, vernacular photography is commonly understood as boring or mundane and linked to ordinary life (Batchen 2002). Vernacular photography discussed in this paper constitutes a larger body that includes domestic or family pictures, everyday photography, architecture photography and photographs of material objects. Instead of aligning vernacular photography with the ordinary, it can be described as functional, or more aptly, as an invitation to look and examine the world by disentangling questions that reflect on what photographs do in the context of ordinary life (Chéroux 2020). That view foregrounds the complexity of vernacular photography.

Discussing the limitations and possibilities of vernacular photography, Ariella Azoulay addresses its problematic nature, namely its etymological relation to slavery and colonialism. She claims that “[w]e cannot disassociate the images from the conditions under which they are produced and circulated. Rather than using the category to

qualify photographs, I would like to reactivate photographs in their original contexts” (2020, 62). This approach connects the photographic image with the environment in which it was produced. Similarly, in his examination of vernacular photography, Brian Wallis (2020, 18) explains,

The concept of vernacular photography is a dynamic and shifting one ... viewed less as an aesthetic subgenre than an interdisciplinary matrix of affective signifiers and performative communications — sometimes in conformity with societal norms but often pushing firmly against them.

It is the dynamic, performative, functional and interdisciplinary nature of vernacular photography that is central to this paper, providing a constructive way of thinking about pictures to explore the conditions in which they were created and disseminated and through which they reveal untold narratives from people’s everyday lives during Romania’s communist times. Understanding vernacular photography in this way, images validate multifaceted social functions, and as material objects, they participate in historical events (Edwards 2022; Guerin and Hallas 2007). They are not merely representations of people and events but act as vehicles for subjects and viewers to affirm or scrutinise class status, identity, national affinity or community membership (Wallis 2020).

In the context of this paper, the photographs visually narrate collective experiences during years of control by the communist regime, which, as Simona Mitroiu describes, “left visible scars on the collective narrative and personal life histories” (2018, 91). In interpreting these images, the paper draws on Wallis, who argues that the significance of understanding images is not merely “what we can read into these images, but what we can read out of them” (2020, 19). What can we learn from these photographs? Suppose core characteristics of everyday life involve familiarity. In that case, repeated actions, routine and boredom, as Ben Highmore (2002a) describes, then what does everydayness involve and look like in communist Romania, and what are the implications of the existence of photographs that depict people’s everyday lives?

Everyday life is an ambiguous and elusive notion. The notion of everyday life is a critical lens through which individuals negotiate the essentially political decisions that govern their daily lives and their critique or conformity to political systems and social behaviours (de Certeau 1980; Highmore 2002a; Lefebvre 1991). As Highmore emphasises, everyday life is not simply “out there” as a tangible reality to be “gathered up and described” (2002b, 1). This raises important questions: whose everyday life is it? Moreover, in turn, where is it located? In communist Romania, everyday life was not self-evident and readily accessible (Massino 2019; Poenaru 2013). As a result of the state’s frequent intervention and pervasive surveillance through the omnipresent *Securitate*, the country’s powerful secret police apparatus, people’s lives and relationships were affected, for police intrusion and coercion became part of ordinary life (Boia 2001; Deletant 2015; Petrescu 2004).

This article connects the ordinariness of everyday life, as Lefebvre (1991) described, to the production of vernacular photography that is deeply embedded in social narratives and functions (Bourdieu 1990; Hirsch 1997). Narrative signifies a particular mode of knowledge. It does not simply mirror or recount an event, but it sheds light on individual or group fate, the lived experience of self and the nature of a community. This links the narrative to history, memory and photography (Barthes 2000; Berger 1989; Guerin and Hallas 2007; Hirsch 1997, 2012; Sontag 2004). Mediated memory in the context of photography is especially relevant to this paper, and so is the multitude of memories following the collapse of the Soviet bloc (Mitroiu 2018). Linking memory to culture, Astrid Erll writes, “Without eyewitnesses to history, societies are dependent on media-supported forms of remembrance (such as historiography, monuments, or movies). This marks the transition to ‘Cultural Memory’” (Erll 2011, 4). Mnemonic media, artefacts and technologies constitute the material dimension of memory culture; as a mnemonic medium, photography arguably bears witness to or records the past, but it can also stage or construct events like in, for example, documentary or press photography (Erll 2011; Sontag 2004). This emphasises photographs’ role as vehicles of collective (cultural) memory and their link to everyday material culture.

In what follows, this paper will first describe how communism was manifested in Romania to provide the context and understanding of everyday life during that time. The subsequent section will focus on photography during Romania’s communist era, first in a more general sense to provide an overview of what the photographic landscape looked like during the communist past, followed by a more focused discussion of vernacular photography’s ability to reveal untold stories and hidden narratives and function as a form of a collective memory of resistance.

Communist Romania

The communist experiment evolved differently in Romania compared to other states of the Soviet bloc, such as former Czechoslovakia, Hungary or Poland. As Lucian Boia puts it, “Romania stood out as a country to which Communism was particularly foreign” (2001, 112). As a largely agrarian nation without a long and robust left-wing political tradition, Romania had no interest in anything coming from Moscow. It was quite unprepared for communism and its ideology (Boia 2001). Although the Communist Party in Romania was established before World War II, it remained largely underground for over two decades, and its member base was still small, with “less than 1000 members strong in 1944” (Gallagher 2005, 560). It was only after the forced abdication of King Michael in December 1947 that the Socialists merged with the Communist Party to become the Romanian Workers’ Party in 1948 (renamed the Romanian Communist Party in 1965). Shortly after, the Romanian People’s Republic was proclaimed. A new political elite and intelligentsia, made up of workers and peasants, were formed almost overnight, and work to industrialise the country began in the late 1940s. The

first post-war communist leader of the Romanian People's Republic was Gheorghe Gheorghiu-Dej, who was appointed by Stalin and remained the leader until his death in March 1965.

It was ironic that for a nation that only slowly warmed to the idea of communism, no other communist country in Eastern and Central Europe ended up mirroring the Soviet Union as faithfully and detailed as Romania did; it was a carbon copy of the USSR. According to Boia, “[t]he Soviet model was not only applied to the concrete structures of political power, society and the economy; it also had to permeate the minds of the Romanians. The single historical and cultural reference point remained Russia” (2001, 122). For a decade starting in 1947, for example, there was only one textbook on Romanian history in circulation, which saw history rewritten. What remained from the Romanian past and national culture was ideologically presented. As Boia further explains, “some of the great names were missing while others were presented in a distorted manner, cast — against their will — in the role of supporters of Communist ideology” (ibid.). In intellectual and cultural life, the Communist Party aimed to reinterpret cultural tradition to meet new dogmas and obliterate any form of genuine creativity: art, history, literature and philosophy were to be ideologically subordinated to the political realm (Tismăneanu 2003).

Some writers argue that under Gheorghiu-dej's rule, the 1950s were marked by years of violent repression, terror and Stalinisation, especially concerning intellectual life and culture (Boia 2001; Deletant 2019; Tismăneanu 2003). According to Vladimir Tismăneanu, one of the main goals of Stalinisation “sought the destruction of civil society and the regimenting of intellectual life and culture. To destroy human bonds, a universal sense of fear was instilled in individuals” (2003, 109). Coercion, fear and acts of random terror are intrinsic mechanisms of totalitarianism (Arendt 2017). These mechanisms were frequently used as forceful weapons by the Communist Party and the *Securitate* (Deletant 2015). They never let go of their control and coercion over society; they may have relaxed laws and rules occasionally, mainly for tactical motifs, but they never abandoned their terror, nor did they intend to cease their control (Deletant 2015).

When Gheorghiu-Dej died in 1965, Nicolae Ceaușescu succeeded him as leader of the Communist Party (Almond 1992; Boia 2001; Deletant 2015; Stanciu 2013; Tismăneanu 2003). While the early years of Ceaușescu's leadership were marked by the “[r]elaxation of the terror instituted by Dej” (Deletant 2015, 70), he also continued many of his predecessor's policies, such as the industrialisation and collectivisation programmes, the latter centralised agriculture in Romania (Boia 2001; Deletant 2015; Stanciu 2013; Tismăneanu 2003). These early years of his rule between 1965 and 1971 were the best in the history of communist Romania, also referred to as ‘Cultural Liberalisation’ (Stanciu 2013). At this juncture, it must be emphasised that ‘best’ should be understood as good concerning the other years and decades of terror, surveillance and control, especially the violent and repressive 1950s of the Gheorghiu-Dej regime or the deprived 1980s of Ceaușescu's era.

The short period of de-Stalinisation at the beginning of Ceaușescu's regime witnessed a rise in living standards as people experienced more freedoms, the possibility to travel to the West (though it was never easy to get an exit visa), and overall, it was a period which saw better domestic policies and politics too. Contacts with the West were established (Almond 1992; Deletant 2015). Consumer goods appeared to dominate a more important place in the Romanian economy because some Western credit, mainly used for the development of heavy industry, started to filter down to the level of everyday life. People could eat and dress much better than before and watch foreign movies at the cinema, although the regime still carefully selected all the films (Massino 2019; Stanciu 2013). For artists and writers, this period was marked by the abandonment of Socialist Realism as the Party's "aesthetic creed" (Deletant 2015, 172).

Censorship (and self-censorship) continued during those years. People were not free to think and to express themselves as they pleased, though the risk of ending up in prison for expressing one's view was substantially reduced, partially because people had learned to be more careful; it was common for people not to trust their own families or neighbours for fear they could be informants for the *Securitate* (Deletant 2015, 2019; Tismăneanu 2003). Nevertheless, as time progressed, it became apparent that Ceaușescu was not a communist leader like any other. As Boia writes, under Ceaușescu's leadership, Romanian communism "took a surreal turn" (2001, 126). This manifested in his "cult of personality, xenophobic nationalism, and delirious programs of urban and rural reconstructions" (Petrescu 2004, 155).

As the 1970s began, life in Romania changed, and people experienced a drop in living standards. Moreover, the state increasingly ruled by decree, creating unpredictability and secrecy (Arendt 2017). As Hannah Arendt argues, "[p]eople ruled by decree never know what rules them because of the impossibility of understanding decrees in themselves and their practical significance in which all administrators keep their subjects" (2017, 318).

The year 1971 was an unexpected turning point and saw the launch of a programme that was elevated to the status of a "cultural mini-revolution" (Stanciu 2001, 1065). Although the cause of such a radical turn is still debated by researchers today, it is likely linked to Ceaușescu's extended visit to China and North Korea in June 1971 (Boia 2001; Deletant 2015; Stanciu 2013). In the wake of his visit, Ceaușescu announced the end of ideological and cultural relaxation in his infamous July Theses, seventeen proposals for the "political-ideological activity [and] the Marxist-Leninist education of Party members and all the working people" (Deletant 2015, 184). In short, Ceaușescu called for increased political education (more aptly, propaganda) and party control, which resembled the Stalinist practices of the 1950s (Deletant 1995). As Boia explains, "[n]o more concessions would be made; deviations and bourgeois influence in society and culture would no longer be accepted" (2001, 138).

Given that the July Theses only affected domestic policies (Ceașescu's foreign policy remained unchanged), people's relations and engagements with foreigners, which had never been viewed favourably, began to be controlled and regulated by the *Securitate* with greater caution (Stanciu 2013). Any Romanian who interacted with a foreigner had to report it to the *Securitate* within 24 hours (this was more heavily restricted through a new decree in 1986) (Preda 2017). Moreover, the liberalisation of arts, culture and social life was severely limited, which showed the return to the Party's aesthetic of Socialist Realism, an endorsement of an ideological basis for art and literature (Pusca 2017).

Censorship became stricter despite being officially abandoned in 1977 (Deletant 2015). Those working in radio, television, the press, editors, and anyone else accountable for publications had to take their task as 'unofficial' censors very seriously and "increase their contribution to ideological education and propaganda through their editorial content" (Stanciu 2013, 1068). As for artists and writers, Ceașescu cautioned that the party required them "to play an active role in 'building socialism'" (ibid.) and "shape [e] the new man's Socialist consciousness" (Deletant 2015, 174). Through Ceașescu's reinforced party control and domination, Romania was slowly becoming a closed and atomised society with a demand for total loyalty from the individual member (Arendt 2017; Preda 2017; Stanciu 2013).

From around 1981, things started to get much worse. Essential food items like bread, flour, milk and sugar started to be in short supply and increasingly difficult to find, as crops produced in Romania, such as wheat and maize, were either exported, or there was not enough to feed the nation without additional imports. As Boia writes, "nothing seemed to work anymore, and the situation worsened from one year to the next" (2001, 140). The Romanian industries had cost the state more to run than they were producing, and foreign debt rose (Deletant 2015). As a result, and fuelled by his pride, Ceașescu decided to repay Romania's foreign debt down to the last dollar by 1990. In order to achieve that, he announced a series of strict austerity measures for the population that was unmatched elsewhere in the Soviet bloc. Exports of industry and agricultural products drastically increased, while imports were cut, leaving people without petrol and gas, amongst other essential things. Food shops had empty shelves, turning the hunt for food into people's primary concern. Although the population did not die of hunger, people suffered the consequences of malnutrition. When a delivery arrived, regardless of what it was, long queues formed quickly. There were also queues in front of empty shops anticipating a delivery. People started queueing in the evenings and throughout the night, turning queueing into a phenomenon. Identifying queues as social spaces, Boia (2001, 141) writes,

A fascinating queue culture developed in Romania. The queue was a space for sociability (something which otherwise tended not to exist in Romanian culture), where people — many of them pensioners, who had more time — met day by day and spent long hours together. ...

As in the Middle Ages, barter was practised: produce for product or services. You had to pay somehow, even for things that were supposed to be free. Medical care, for example.

Not only was food scarce and rationed during the 1980s. Other essential aspects were also restricted following draconian measures, severely affecting people's everyday lives, especially those in larger towns and major cities. For example, the electricity supply was regularly interrupted for hours (including in hospitals, which led to many preventable deaths), and the gas pressure was reduced during the days forcing people to cook their meals at night (Deletant 2015). Similarly, television programming was reduced to two hours daily, filled with Ceaușescu's propaganda news of the country's 'achievements'. People living near the borders of former Yugoslavia or Hungary were luckier since they could pick up foreign television and radio stations, including *Voice of America*, *BBC World Service* and *Radio Free Europe*. These stations provided a wealth of information about what was happening across Romania, which was heavily obscured by the state's information and propaganda apparatus (Preda 2017), leaving people oblivious to what was happening.

Despite the many austerity measurements and restrictions that were implemented during one of the most severe totalitarian dictatorships of the former Soviet bloc, the regime did not experience any large-scale opposition from society (at least not until the Revolution in 1989), as was the case with the Hungarian Revolution in 1956, the Prague Spring in 1968 or the solidarity movement of the late 1970s and early 1980s in Poland. Few brave individuals or groups across Romania risked voicing their criticism against the regime's draconian measures and authoritarian policies (Asavei 2020; Deletant 2015; Petrescu 2004; Preda 2017). In the end, however, Ceaușescu's regime could not resist the accumulated tensions and frustrations of the people. After 42 years, the communist experiment ended in a bloodbath; it collapsed following the violent December Revolution and subsequent execution of the dictatorial couple Nicolae and Elena Ceaușescu at Christmas 1989 (Almond 1992; Szöczi 2015). Photography played its part in resisting the regime and mediating a collective memory of the period. The rushed but theatrical trial was of symbolic importance, broadcast live by the news media worldwide. The trial was grotesque, but some argue that no other end for the Ceaușescu couple would have been fitting. To quote Boia one more time, "[t]he real miracle was not the collapse of Communism but the fact that it was able to go on so long! It deserved to disappear the moment it was born" (2001, 112).

The following section provides an overview of Romania's photographic movement, followed by a more focused discussion and analysis of vernacular photography.

Photography during Romania's Communist Rule

Photography had an exciting status in communist Romania. On the one hand, people were allowed to own a camera. According to Simina Bădică, “[p]hotography was officially praised by communist propaganda as the trustworthy document of social reality ... and [was] even encouraged as a benign ‘national hobby’” (2012, 40). On the other hand, that did not mean people were free to photograph whatever they wanted. Although the regime did not strictly impose the Socialist Realism aesthetic, photographic image production was restricted indirectly. Moreover, the communist regime dominated the use and perception of photography, for it “had a largely enforceable monopoly over what could be transformed into a public image” (Bădică 2012, 45). As will become apparent in this section, this complicated the relationship with and the status of photography.

The relationship between photography and everyday life was controlled and censored by communist regimes in the Soviet bloc, including Romania. As mentioned earlier in this article, the Communist Party came to power relatively quickly and unprepared in Romania, and as Anca Pusca writes, “the communist state and ideology needed to be built quickly and emerge in a way that would completely control the visibility of ‘change’” (2017, 233). This rapid political change was dominated by terror and aggression and filtered through all strata of society, including the arts and cultural sector. It was not long after the Communist Party took over that photography’s status was subject to change. Private photography studios that had flourished before the war were suddenly nationalised. As Adrian-Silvan Ionescu, Ulla Fischer Westhauser and Uwe Schögl (2020, 7) describe,

After the communists took power in Romania in the last days of December 1947, all the private photo studios, which had flourished in the interbellum period, were nationalised.... Any photographic activity, except portraiture and wedding pictures, was kept under the vigilant eye of the censors. It was only safe to take landscape and cityscape pictures, and most amateur photographers focused on scenes of this kind.

It was not merely photography that was appropriated and nationalised; art and culture more generally came under strict scrutiny, and private art collections became subordinate to political interests (Grama 2019). As Pusca writes, “artists gained a special status, often perceived as inherently dangerous” (2017, 236). Thus, the idea of what was ‘safe’ to photograph, as mentioned by Ionescu et al. in the quote above, alludes to the official doctrine regarding the production of art and culture, which was aligned with the state’s political ideology, Socialist Realism.

When it comes to photographers, both amateur and professional, they were seemingly being perceived as less dangerous, for it appears the regime was more afraid of words than images (Bădică 2012). Unlike the strict regulations of owning a typewriter, for which a person required police authorisation, followed by an annual

registration process at the local police station, which included providing a writing sample as a precaution against the spread of secret texts and manifestos, owning a camera was not prohibited under the communist rule. If the ownership of a camera was uncomplicated, taking pictures was not. Bădică argues that a “photographer with sensitivity for the social issues would not only be discouraged and marginalised by the regime but would risk major discomforts” (2012, 56). This suggests that image production was not a neutral or apolitical act but rather (self-)censored to some extent. There was some degree of freedom attached to photography, seeing that photographing everyday life and people at work or in their homes was permitted as long as these photographs “made life in Communist Romania seem nice and happy” (ibid.). It was, then, a question of courage to take photographs that were arguably outside the sphere of what was deemed safe.

There was another way of categorising photography: it sat between a safe and an unsafe place; it was incongruous (Hirsch and Spitzer 2009). This was down to the regime dominating how photography was perceived and practised. Framed not as art but in artistic terms, Bădică suggests the regime “defined [photography] by its lack of reference to contemporary phenomena [and] social and political issues” (2012, 42). This seems to suggest that the state acknowledged photography’s documentary, social and political power and its potential danger to the regime, using various, sometimes subtle, ways to censor the practice and circulation of photography. For example, the lack of quality equipment and training available during the communist era (including the inability to study photography at the university level until 1990) constrained photographers from creating work. This could be understood as a subtle way of limiting the practice of photography whilst also complicating the status of photography.

Although the photographic movement in Romania did not produce a photographic canon matching that of Western Europe and the USA during the same period, photography was not what Bădică called “a politically benign/indifferent activity” either (2012, 40). Saying so diminishes the work of the artist photographers who were members of the *Association of Artist Photographers in Romania* (AAFR). Despite the regime’s domination over relations with Western artists, artist photographers strived to establish and maintain international affiliations, dialogues and collaborations during the communist years by participating in international photographic art salons (Negrea 2020). This gave the illusion of moving in photographic circles beyond the Iron Curtain.

The AAFR was first established for amateur photographers in 1934 but was suspended during the war years and revived in 1956, this time with a focus on artist photographers. Based in Bucharest and financially supported by the state, the AAFR was privileged for it was the only officially endorsed photographic movement during the communist era. To receive the subsidy was not without problems, especially during the latter years of the Ceaușescu regime, when, as the current director of the Association, Eugen Negrea, writes, “artists had to praise the achievements of the communist regime and were compelled to

suspend all connections with Western ‘decadent art’” (2020, 97-98). The regime required loyalty from all registered AAFR members and expelled those not registered with the AAFR (Bădică 2012). In other words, one was not an artist-photographer without being a registered AAFR member. However, here is the paradox: state-sanctioned or official artists were required to join the Romanian Artists Union but were discouraged from using photography in their artistic practices. It was, therefore, ironic that one could not be an artist-photographer without being a member of the AAFR. In contrast, professional photojournalists had a lower status and were merely seen as employees of the state’s authorised mass media; they did not enjoy the same prestige as professional photojournalists or documentary photographers from the West.

Between 1968 and 1989, the AAFR also published its bimonthly magazine, *Fotografia*. Negrea said the publication was “the only source of information for the AAF members with respect to the evolution of worldwide photography” (2020, 96). The magazine included AAFR members’ own artistic photographs and debates on theoretical views and technical issues related to photography equipment, especially in the context of photographic art. A more detailed account of the magazine’s content exceeds the scope of this article, but both Bădică (2012) and Negrea (2020) offer further exciting insights into the publication. However, it is worth noting that the publication was also affected by the sudden political developments introduced in the aforementioned July Theses in 1971. As artistic connections and collaborations with the West were adjourned, Maria Alina Asavei highlights that “*Fotografia* ... started to have ... fewer references to Western photographic trends” (2021, 5).

Moreover, some years during the 1970s saw the promotion of propaganda on the magazine’s pages, but documentary or vernacular photography was rarely discussed. If photography’s social or documentary value was mentioned, it was often linked to questions of reality and truth (Bădică 2012). The reason for this lacuna might be explained by the Party’s seemingly deliberate attempt to mystify photography’s status. As Bădică writes, “[the regime’s] double talk ... drove photographers away from documentary photography; the concept had been so much abused by the regime that no one took it seriously into consideration anymore” (2012, 56). Consequently, the focus largely remained on photographic art.

The infrequency of discussing or reviewing documentary and vernacular photography in *Fotografia* or the regime’s intentional misinterpretation of photography does not mean people were not using the camera to document their everyday lives and personal stories. Of course, they did. Evidence of that can be seen in a growing number of online archives that display thousands of digitalised photographs that, as Geoffrey Batchen writes, “preoccupy the home and the heart but rarely the museum of the academy ... [and] represent the troublesome field of vernacular photography” (2001, 57). This raises two questions: in what way did vernacular photography function as a form of resistance to Romania’s repressive regime? Moreover, what stories and narratives can

those photographs reveal about everyday life in communist Romania? The remainder of this article will seek to disentangle and explore these questions.

Resisting the Communist Regime through Vernacular Photography

As a cultural form and practice, photography is not an inherent resistance medium or practice, but it can be perceived as one when it is used in specific times and spaces. Teasing out the political reconfiguration of photography, Azoulay emphasises its complex and participating nature and underlines that photography is not merely an interaction between the photographer and the sitter/subject in the photograph but comprises multiple players. Azoulay calls this “the civil contract of photography” (2008, 19) and turns from “an ethics of seeing ... to an ethics of the spectator that begins to sketch out the contours of the spectator’s responsibility of what is visible [in the picture]” (2008, 130). By including the photograph’s viewer, multiple actors are entering a dialogical space through which they can encourage others to pursue political agency and resistance through photography. This frames photography as an ongoing event interwoven in webs of power, dialogue, resistance and agency and includes many choices, meanings and social actors (Azoulay 2008, 2012; Fairey and Orton 2019). To investigate resistance through photography, this article draws on Stephen Duncombe’s (2002) definition of cultural resistance as “culture that is used, consciously or unconsciously, effectively or not, to resist and change the dominant political, economic and social structure ... cultural resistance can provide a sort of ‘free space’ for developing ideas and practices” (2002, 5). Cultural resistance is understood as opposition and survival, regardless of how small these acts of resistance are. This approach to cultural resistance is beneficial in Romania’s communist past, where large-scale resistance movements were missing or quickly halted by the regime and its secret police. Instead, cultural forms and practices were used by people in more subtle ways of survival and dissent.

Despite being one of the most widely used practices of photography since the medium’s democratisation process through the invention of the Box Brownie in the late 19th Century, making up the vast bulk of photographs ever taken, consumed and circulated, vernacular photography has only received academic attention for the past two decades. According to Geoffrey Batchen, this late interest is because “vernacular practices ... are presumed to have few intellectual or aesthetic qualities beyond sentimental kitsch, and therefore apparently do not deserve the spotlight of historical attention or critical analysis” (2004, 33). This essay does not trace this history, for that many writers on photography have already contributed to this area, but rather seeks to emphasise the importance of including unauthored or vernacular photographs in the literature on photography. They may not offer rich aesthetic values, but they enter “the domain of everyday, immediate social existence and practical activity, with all its habitually, its crises, its vernacular and idiomatic character, its biographical peculiarities, its decisive events and indecisive strategies” (Jackson 1996, 7–8 in Long et al. 2008, 33). In

short, they depict the nuances of people's lives and provide social and cultural contexts.

The five black and white photographs discussed in this section are small acts of opposition and survival. These acts helped people create what Duncombe calls 'free spaces', using the camera to photograph something related to their everyday life. Each photograph tells a story of people's collective experiences and collective memories. The images were produced in the 1980s and depicted everyday routines or tasks of the citizens, such as queuing for food or fulfilling operational tasks merely to please Ceaușescu or fulfil his goals. Taken by two different people who most likely did not know each other, the photographs materialised and formalised people's ordinary, yet essential, proceedings during the communist time. They are discussed not in terms of their aesthetic or technical values but as events defined above. These photographs would have been typically stored in boxes and not displayed in people's homes, though the potential of showing and circulating them (especially to the West) was there. The fact that these photographs exist is not surprising, considering owning a camera was not prohibited. However, good quality film rolls were not widely available, which gives photographs a unique (sentimental) value. At first sight, they may not depict anything extraordinary, and it is helpful to draw on Tina Campt's intervention of "listening to images" (2017, 5).

One can imagine that listening to both images and people's experiences of communism only began a few years after the fall of the regime, not straight away when the country was suddenly faced with a new political system of democracy interlinked with capitalism. Thus slowly, people started to unveil and share their images with others, though perhaps only selectively. In so doing, people shared their collective memories of an era that may have ended over thirty years ago. However, it left many traces and layers behind that force citizens to interact with the past in the present and certainly in decades to come.

The Images



Figure 1

Timisoara, Febr. 1980. Un noroc nesperat! A reusit sa cumpere un covor. [Timisoara, Febr. 1980. An unhoped chance! He managed to buy a carpet.]

A crowd of people converge outside (Fig.1). It needs to be clarified how many individuals there are as they stand densely together on what seems to be a public space, likely a street, between tall buildings in a seemingly metropolitan area. From the caption, we know the picture was taken in Bucharest in February 1980, which explains why the people are wearing hats or scarves and coats since the scene occurred in the cold winter months. One man with a black hat seems to be particularly delighted, smiling widely, and others in the crowd are looking in his direction, also smiling. The man is carrying a medium-sized to the large, rolled-up rug and seems to be walking away from the crowd, suggesting (from the caption) that he had just bought the item and was ready to leave the scene. In that context, the people in the crowd were probably forming a queue, and the shared joy for the man's luck was part of the queue culture that developed amidst the struggles of everyday life, as mentioned above.

Two aspects of the photograph are particularly striking. Firstly, the rug size is big enough to be seen from afar and shows people the man's fortune in finding and buying

the rug when household items were increasingly difficult to find due to Ceaușescu's austerity measures. However, at the same time, the rug is not too large to be carried by one person without relying on a car to transport it, since petrol was also hard to find in the early 1980s. Secondly, the photographer's vantage point suggests he was amongst the crowd/queue, not to purchase anything but to observe the scene very closely. Since people were either facing the man or the shop in front of them, hoping to purchase something too, no one in the frame noticed the photographer, making this a very candid snapshot. As mentioned above, there was nevertheless a risk involved in taking photographs that depicted a "sensitivity for the social issues" (Bădică 2012, 56), given the possibility of being seen by the Securitate or one of its informants. Thus, taking a photograph was a small act of opposition.



Figure 2
Bucuresti, Galati str, April 1982. Coadă la branza. Se "găsea"
doar odata pe luna... [Bucharest, Galati str, April 1982. Cheese
queue. It was "found" only once a month]

Another queue, but this one is different to the previous one (Fig.2). Around sixty people stand outside a shop, and we can infer from the caption that this is a cheese shop. The grey van and white boxes outside the door indicate a new cheese delivery. The photographer's vantage point is very different from the previous photograph, this time offering a birds-eye-view of the queue and the whole scene, and therefore turning the

photographer into a distant observer, an eyewitness, who views the scene (safely) from above. It is also noticeable that the street is partly damaged, suggesting that this photo was taken secretly. Not only did the regime prohibit photographing ‘social issues’ like long queues for food, but photographing damaged streets demonstrated the regime’s negligence to fix the infrastructure (possibly due to the strict austerity measures). By the end of the regime, streets and roads were so severely damaged that it was impossible to drive fast due to the risk of deep holes, gaps and cracks that could damage the cars and cause serious accidents.



Figure 3
«Demolition of the Old Houses on the Long Street (Boulevard 1 December 1918)». Târgu Mureș. 1980. Photograph by Lóránd Bach. Azopan Photo archive. Permission was given to use the image.

Two men are directly facing the camera (and therefore the photographer and the viewer); both are slightly smiling while standing on and being surrounded by rubble (Fig.3). They seem to know each other since the taller man on the right is holding the slightly shorter man close to him to convey their familiarity. However, despite their smiles, it cannot be sure that the men are joyful. We know from the image caption that the rubble the two men are standing on is the outcome of the demolition of houses in the most prominent Hungarian city of Targu-Mures. From the date in the caption, we can extrapolate that this demolition was part of Ceaușescu’s urban and rural planning

programme. In the background is a demolished house, and on the right of the frame, almost cropped out of the images, is another person, indicating that more people were involved in the demolition of this house.

Ceaușescu's programme was not popular amongst the population, especially in areas with ethnic Hungarian and German minorities in Transylvania and villages around Bucharest. Where plans were made to demolish villages to give way to newly constructed apartment buildings, people were forced out of their houses with limited time to pack their belongings. Ironically, they were given a choice to demolish their houses, which not everybody took up. As Petrescu (2004, 94) explains,

Especially the Hungarian community in Romania, but to a certain extent, the German minority as well, believed that they represented the main target of the plan. For they were the most significant minority in the country, Hungarians took the systematisation of villages as a disguised attempt to erase the material forms of their cultural heritage in Transylvania.

Returning to the photograph, we cannot know whether these two men are of ethnic Hungarian origin, as the government could have hired them to demolish someone else's house in Targu-Mures, which may explain their smiles. There are many layers and complexities here, making this image more incongruous with a slight opposition to Ceaușescu's programme since very few would have ultimately benefitted from it without losing their homes in return.

Split into two parts, the photograph depicts two different but interconnected scenes (Fig.4). On the right, there is a woman directly facing the camera, holding what appears to be her handbag and sitting on an open trailer or some form of shelter. Despite looking up at the photographer, she does not seem to know him. Behind her in that space are bags and suitcases, with more bags and another suitcase positioned outside on the concrete pavement. The photograph's left side depicts nine men looking at a car, with only half of it visible to the viewer, as the other half is hidden behind the trailer/shelter. At first glance, the scenes are separate, with no men interacting with the woman, nor does the woman look at the men. Both scenes can be linked only through the caption and the date the photograph was taken. Reading "Future car owners came with gasoline in their suitcases", the caption suggests that the bags and suitcases near the woman contain canisters or bottles of petrol, most likely to fill the car. On the other hand, the men seem to be looking at the car with the intention of buying it, again drawing on the caption to make that connection.

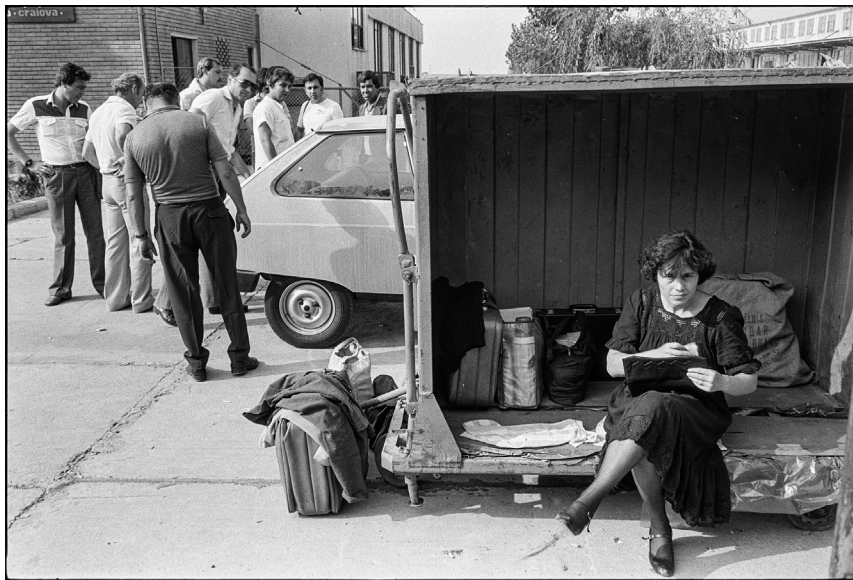


Figure 4

Craiova Iulie 1984. In Romania gaseai doar 2 modele auto: Dacia (Renault 12) si Oltcit (Citroen Olt). Plateai integral masina, asteptai 1 an la Oltcit, 3 pentru Dacia, aveau defecte. Si o primeai cu 3-4 litri de benzina (oficial 5). Pana la Bucuresti sunt 242km. Iti trebuia o canistra de benzina. In tren nu aveai voie cu asa ceva. Canistra venea in valiza. Le puneau la umbra. Iar benzina se „dadea” cu ratie lunara... [Craiova July 1984. In Romania you could find only 2 car models: Dacia (Renault 12) and Oltcit (Citroen Olt). You paid in full for the car, waited 1 year for Oltcit, 3 for Dacia, they had defects. And you got it with 3-4 litres of petrol (officially 5). 242km from Craiova to Bucharest. You needed a can of petrol. In the train you weren't allowed to carry that. The can came in a suitcase. They put them in the shade. And petrol was “given” or rationed monthly]

As the photographer Andrei Pandele explained (personal communication, 21 September 2022), the petrol situation was complicated in Romania during the 1980s. It was further linked to another policy of the Ceaușescu era, which prohibited the use of personal cars in certain areas, especially in bigger cities like Craiova. At the same time, taking petrol canisters on trains or other public transport was forbidden, and people began to disguise petrol-filled water bottles in bags and suitcases and take them on public transport. Car owners wanting to use their cars in towns or rural areas, where petrol was often more challenging to obtain, would travel to nearby cities by train to fill up their bottles with petrol, store them in suitcases and bags, and return home where they could fill up their cars. This photograph suggests that the men are interested in buying the car and arrived with petrol to fill it up after they bought it since cars were also not sold with any petrol. In that sense, both parts of the image are interconnected. The photograph itself, however, was taken secretly, depicting another social issue controlled by the regime. However, by showing courage, the photographer pressed the shutter release immediately.



Figure 5

Bucuresti, bulevard 6 Martie, 29 Dec.1984. Toarna asfalt fierbinte peste zapada. Nu rezista nici o saptamana, dar maine tva rece El (NC) [Bucharest, 6 March Boulevard, 29 Dec.1984. Pouring hot asphalt over snow. Doesn't last a week, but tomorrow it's cold (NC)]

Another forbidden photograph taken during the last decade of the Ceaușescu era depicts five men with shovels and other tools, who seem to be working on the road while it is seemingly snowing (Fig. 5). A sixth man in the midground seems to have the task of controlling the car traffic. With no individuals looking in the photographer's direction, it reinforces the idea that it was forbidden to take this particular photograph, with the photographer taking his chance and acting quickly. It is not immediately clear what the five people in the foreground are doing, whether they are clearing the road or fixing it. Drawing on the caption to better understand the picture, we understand that the five men are throwing asphalt onto the snow to enable Ceaușescu's car to drive along the road without getting stuck in the snow the following day. Of course, hot asphalt on snow would not last, but the order needed to be obeyed.

It was also forbidden to drive personal cars in the areas where Ceaușescu lived or worked, meaning the heavy snow stayed on the roads for much longer. When Ceaușescu needed to drive somewhere, the roads were frequently cleared as much as possible, and in winter, that meant pouring hot asphalt on it. The forbidden photograph was an act of opposition, not only to the senseless idea of pouring asphalt onto the snow but to the regime altogether.

Conclusion

The idea of photography as an event and dialogue is essential for understanding the complexity of vernacular photography (Fairey and Orton 2019). An entangled medium, it moves the discussion of photographs beyond the visual content alone. It explores the material environment of the past whilst eliciting collective memories in the present and, as well as in the future. In other words, the image cannot be separated from the social environment in which it was created. In the context of one of the strictest totalitarian regimes in Eastern Europe, where so much of one's daily life was controlled by the state, context in understanding the photographs is critical, for these photographs give access to other stories and information. They bear traces of the photographic event and their intertwining relationship and complicity with discourses of power and culture. Telling those stories is crucial, and in the context of communist Romania, they reveal many unwritten stories of everyday life under the totalitarian regime. Photography's interactive and participatory qualities were also productive for this paper. They invited the reader to understand vernacular photographs as embodied cultural objects within complex social relations and interactions during Romania's communist past. Drawing on the mnemonic value of photography, photography further helps create collective memory space for people's accounts of everyday lives affected by the harsh conditions during the "dark period in Romania's history" (Pohrib 2016, 724).

Bibliography

- Almond, Mark. 1992. *The Rise and Fall of Nicolae and Elena Ceaușescu*. St Ives: Chapmans.
- Arendt, Hannah. 2017. *The Origins of Totalitarianism*. London: Penguin.
- Asavei, Maria-Alina. 2020. *Art, Religion and Resistance in (Post-)Communist Romania*. London: Palgrave Macmillan.
- Asavei, Maria-Alina. 2021. "Indexical Realism during Socialism: Documenting and Remembering the 'Everyday Realities' of Late Socialist Romania through Photographs." *Photography & Culture* 14(1): 5-21. <https://doi.org/10.1080/17514517.2020.1824723>.
- Azoulay, Ariella. 2008. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books.
- Azoulay, Ariella. 2012. *Civil Imagination*. London: Verso.
- Azoulay, Ariella. 2020. "Discussion. Why Vernacular Photography? The Limits and Possibilities of a Field." In *Imagining Everyday Life: Engagements with Vernacular Photography*, edited by Tina M. Campt, Marianne Hirsch, Gil Hochberg, and Brian Wallis, pp. 41-46. Neu-Ulm: Steidl Publishing.
- Bădică, Simina. 2012. "Historicizing the Absence: The Missing Photographic Documents of Romanian Late Communism." *Colloquia* (19): 40-62. <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=249825>.
- Barthes, Roland. 2000. *Camera Lucida*. London: Vintage.
- Batchen, Geoffrey. 2002. *Each Wild Idea: Writing Photography History*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Batchen, Geoffrey. 2004. "Ere the substance fade: photography and hair jewellery." In *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, edited by Elizabeth Edwards, and Janice Hart, 32-46. London and New York: Routledge.
- Bazin, Jérôme, Pascal Dubourg Glatigny, and Piotr Piotrowski, eds. 2016. *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe [1945-1989]*. Budapest: Central European University Press.
- Berger, John. 1989. *About Looking*. London: Bloomsbury.
- Bogdan, Jolan. 2017. *Performative Contraction and the Romanian Revolution*. London and New York: Rowman & Littlefield.
- Boia, Lucian. 2001. *Romania: Borderland of Europe*. London: Reaktion Books.
- Bottoni, Stefano. 2018. *Stalin's Legacy in Romania: The Hungarian Autonomous Region, 1952-1960*. Lanham: Lexington Books.
- Bourdieu, Pierre. 1990. *Photography: A Middle-brow Art*. Cambridge: Polity Press.
- Burke, Peter. 2001. *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books.
- Campt, Tina M. 2017. *Listening to Images*. Durham and London: Duke University Press.
- Chéroux, Clément. 2020. "Introducing Werner Kähler." In *Imagining Everyday Life: Engagements with Vernacular Photography*, edited by Tina M. Campt, Marianne Hirsch, Gil Hochberg, and Brian Wallis, pp. 22-32. Neu-Ulm: Steidl Publishing.
- De Certeau, Michel. 1988. *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendal. Berkeley: the University of California Press.
- Dánél, Mónika. 2017. "Multiple Revolutions. Remediating and Re-enacting the Romanian Events of 1989." *De Gruyter Open Film and Media Studies* 14(1): 95-130. <https://doi.org/10.1515/ausfm-2017-0005>.
- Deletant, Dennis. 2015. *Ceaușescu and the Securitate: Coercion and Dissent in Romania, 1965-1989*. London and New York: Routledge.
- Deletant, Dennis. 2019. *Romania under Communism: Paradox and Degeneration*. London and New York: Routledge.
- Duncombe, Stephen, ed. 2002. *Cultural Resistance Reader*. London: Verso.
- Edwards, Elizabeth. 2012. "Objects of Effect: Photography Beyond the Image." *The Annual Review of Anthropology* 41: 221-234. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-145708>.
- Edwards, Elizabeth. 2022. *Photographs and the Practice of History*. London: Bloomsbury Academic.
- Erll, Astrid. 2011. *Memory in Culture*. Translated by Sara B. Young. Basingstoke: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230321670>.

- Fairey, Tiffany, and Liz Orton. 2019. "Photography as Dialogue." *Photography & Culture* 12(3): 299-305. <https://doi.org/10.1080/17514517.2019.1669992>.
- Gallagher, Tom. 2005. "Romanian Tyranny Seen from Above and Below." *European History Quarterly* 35(4): 559-568. <https://doi.org/10.1177/0265691405056880>.
- Georgescu, Irina. 2012. "The Critical Identity from the 1960s through the 1980s. A case study: The *Secolul 20* Magazine." *Bulletin of the Transylvanian University of Brasov* 5(54): 89-96. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=143393>.
- Grama, Emanuela. 2019. "Arbiters of Value: The Nationalization of Art and the Politics of Expertise in Early Socialist Romania." *East European Politics and Societies and Culture* 33(3): 656-676. <https://doi.org/10.1177/0888325418821425>.
- Guerin, Frances, and Roger Hallas, eds. 2007. "Introduction". In *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture*, edited by Frances Guerin and Roger Hallas, pp. 1-20. London and New York: Wallflower Press.
- Highmore, Ben, ed. 2002a. *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*. London and New York: Routledge.
- Highmore, Ben. 2002b. *The Everyday Life Reader*. London and New York: Routledge.
- Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory*. New York: Columbia University Press.
- Hitchins, Keith. 2014. *A Concise History of Romania*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jackson, Michael, ed. 1996. *Things as They Are: New Directions in Phenomenological Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kaplan, Robert D. 2016. *In Europe's Shadow: Two Cold Wars and a Thirty-Year Journey Through Romania and Beyond*. New York: Random House.
- Lefebvre, Henri. 1991. *Critique of Everyday Life*. London: Verso.
- Leustean, Lucian N. 2009. *Orthodoxy and the Cold War: Religion and Political Power in Romania, 1947-1965*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Liiceanu, Gabriel. 1991. *The Păltiniș Diary. A Paideic Model in Humanist Culture*. Bucharest: Humanitas.
- Long, J.J., Andrea Noble, and Edward Welch. 2008. *Photography: Theoretical Snapshots*. London and New York: Routledge.
- Manea, Norman. 1994. *On Clowns: The Dictator and the Artist: Essays*. London and Boston: Faber and Faber. Grove Press.
- Massino, Jill. 2019. *Ambiguous Transitions: gender, the State, and Everyday Life in Socialist and Postsocialist Romania*. Oxford: Berghahn. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1850hqs>.
- McDermott, Kevin, and Matthew Stibbe, eds. 2006. *Revolution and Resistance in Eastern Europe: Challenges to Communist Rule*. London: Bloomsbury Publishing.
- Mitroiu, Simona. 2018. "Life Narratives of the Past: Herta Müller on Communist Romania." *The European Legacy* 24(2): 202-219. <https://doi.org/10.1080/10848770.2018.1524045>.
- Nae, Cristian. 2019. "Messages in Bottles: Documented Performance and Performative Photography in Romanian Art during Late Socialism." *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* 27(1): 81-97. <https://doi.org/10.1080/25739638.2019.1643075>.
- Petrescu, Cristina. 2004. "Romania." In *Dissent and Opposition in Communist Eastern Europe: Origins of Civic Society and Democratic Transition*, edited by Detlef Pollack and Jan Wielgohs, 141-160. Hants: Ashgate Publishing Limited.
- Plesu, Andrei. 1995. "Intellectual Life under Dictatorship." *Representations* 49: 61-71. <https://doi.org/10.2307/2928749>.
- Poenaru, Florin. 2013. "Power at Play: Soccer Stadiums and Popular Culture in 1980s Romania." In *Socialist Escapes: Breaking Away from Ideology and Everyday Routine in Eastern Europe, 1945-1989*, edited by Cathleen M. Giustino, Catherine J. Plum, and Alexander Vari, pp. 232-251. Oxford: Berghahn Books.

- Pohrib, Codruța. 2016. "The Afterlives of Communist Things: Archiving Feeling in Post-Communist Romania." *European Journal of Cultural Studies* 19(6): 724-743. <https://doi.org/10.1177/136754941559792>.
- Preda, Caterina. 2012. "Artistic Critiques of Modern Dictatorships." *The European Legacy* 17(7): 899-917. <https://doi.org/10.1080/10848770.2012.728799>.
- Preda, Caterina. 2015. "Forms of Collaboration of Visual Artists in Communist Romania of the 1970s-1980s." *Hungarian Historical Review* 4(1): 171-196. <https://www.jstor.org/stable/24575792>.
- Preda, Caterina. 2017a. *Art and Politics Under Modern Dictatorships: A Comparison of Chile and Romania*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Preda, Caterina. ed. 2017b. *The State Artist in Romania and Eastern Europe: The Role of the Creative Unions*. Editura Universității din București.
- Preda, Caterina. 2021. "The Aesthetic Surveillance of Performance Art by the Romanian Securitate in the 1970s and 1980s." *Third Text* 35(3): 355-372. <https://doi.org/10.1080/09528822.2021.1916219>.
- Preda, Ioana. 2013. "Resisting through Culture in Communist Romania: Taking the Public's Perspective." MA Dissertation, University of Warwick.
- Pusca, Anca. 2017. "Re-Thinking (Post) Communism after The Aesthetic Turn: Art and Politics in The Romanian Context." *Millennium: Journal of International Studies* 45(2): 233-240. <https://doi.org/10.1177/0305829816684258>.
- Sontag, Susan. 2004. *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin Books.
- Stanciu, Cezar. 2013. "The End of Liberalization in Communist Romania." *The Historical Journal* 56(4): 1063-1085. <http://www.jstor.org/stable/24528861>.
- Szöczi, Árpád. 2015. *Timișoara: The Real Story Behind the Romanian Revolution*. Bloomington: iUniverse.
- Tismăneanu, Vladimir. 2003. *Stalinism for All Seasons: A Political History of Romanian Communism*. Berley: the University of California Press.
- Tismăneanu, Vladimir, and Marius Stan. 2018. *Romania Confronts its Communist Past: Democracy, Memory, and Moral Justice*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781139198929>.
- Wallis, Brian. 2020. "Why Vernacular Photography? The Limits and Possibilities of a Field." In *Imagining Everyday Life: Engagements with Vernacular Photography*, edited by Tina M. Campt, Marianne Hirsch, Gil Hochberg, and Brian Wallis, pp. 17-21. Neu-Ulm: Steidl Publishing.

Biographical note

Dr Uschi Klein is an early career researcher and senior lecturer at the University of Brighton, UK. Her research focuses on vernacular photography as a form of cultural resistance in communist Romania (1947-1989), with an approach to using oral history conversations to explore marginalised voices and histories of the past. Dr Klein's research is contextualised within a decolonial framework to decolonise the Western photography canon and broaden the knowledge and perspectives by including marginalised perspectives. Her recent publications include a chapter in the edited volume *The Camera as Actor* (Routledge 2020) and various articles in academic journals, including *Visual Studies* and *Visual Communication*.

ORCID

[0000-0001-9487-1007](https://orcid.org/0000-0001-9487-1007)

Institutional address

University of Brighton
Mithras House
Lewes Road
Brighton
BN2 4AT.

Received Recebido: 2022-09-30

Accepted Aceite: 2022-02-20

DOI <https://doi.org/10.34619/jkb9-z4dh>

“Bissauwood”: devising alternative modes of production and distribution

“Bissauwood”: arriscando modos de produção e distribuição alternativos

CATARINA LARANJEIRO

Institute of Contemporary History, NOVA School of Social Sciences and Humanities / IN2PAST — Associate Laboratory for Research and Innovation in Heritage, Arts, Sustainability and Territory, Portugal

catarina.laranjeiro@gmail.com

Abstract

Vernacular film and audiovisual productions in Guinea-Bissau, going viral among its inhabitants, are growing exponentially. These outputs, widely available via informal screenings or shared on Internet channels, portray ordinary events to achieve thousands of views inside the country and throughout its diasporas in Europe. Unveiling forms of social invisibility, these films constitute valuable resources for studying the ironies and paradoxes of Guinea-Bissau's contemporary history, especially for gender issues. Simultaneously, their narratives, modes of production and distribution strategies might contribute to the discussion on decolonizing cinema.

Keywords

vernacular film | Guinea-Bissau | gender issues | decolonizing cinema

Resumo

A produção cinematográfica e audiovisual vernacular na Guiné-Bissau, viral entre os seus habitantes, está a crescer exponencialmente. Exibidos em sessões informais de

cinema ou partilhados em canais da internet, estas obras que ilustram situações quotidianas, alcançam milhares de espectadores quer no país, quer nas suas diásporas na Europa. Revelando formas de invisibilidade social, estes filmes constituem fontes valiosas para estudar as ironias e os paradoxos da história contemporânea da Guiné-Bissau, principalmente no que concerne as questões de género. Paralelamente, as narrativas fílmicas, modos de produção e estratégias de distribuição podem contribuir para a discussão sobre a descolonização do cinema.

Palavras-chave

cinema vernacular | Guiné-Bissau | questões de género | descolonizar o cinema

Introduction

I asked Noel Djassi when he had directed his first film, and he told me it was ten years ago, in 2011, in the Bairro Militar [Military District] of Bissau, Guinea-Bissau's capital. We were at his home, in Queluz, on the outskirts of Lisbon, Portugal¹. He explained how his father had sent him a Samsung cell phone from Portugal — where he was living at the time — to Bissau. This was the device he used to shoot his first “comedy play” [“teatro comédia”]². The narrative revolved around a plot of debts and collections and presented some of the technical issues common to amateur productions. For instance, the actor who played the debt collector also played a burglar. As they created the story while shooting, the actors played characters as needed. Later, they would edit the sequences in a cybercafé. They were a group of friends who had watched the films of Mário Oliveira (Barudju), a Guinean actor and director who will feature heavily throughout this paper and sought to make similar movies.

Stories such as this took place in Bissau, and across the many other cities on the African continent where access to video equipment was formerly extremely scarce. Hence, in this context, recourse to cell phones played a role that reached beyond communication³. This was also simultaneous to other digital technologies becoming more accessible — computers, photo and video cameras — although not specifically designed

¹ I met Noel Djassi while working as a sound operator on the production *Éramos 3 por 4*; Camala, Etivaldo (dir). 2022. *Éramos 3 por 4* (Portugal).

² This represents a common expression to refer to short plays, somewhat improvised and always comical, which take place in settings such as weddings, funerals, among other celebrations.

³ Achille Mbembe argues that, for those living on the African continent, the cell phone constitutes far more than an everyday object, having driven numerous and fast changes in the social, political, cultural, and aesthetic dimensions Cf. (Mbembe 2021, 92-93).

for these contexts, they became “inserted” into different “cultural matrices” (Mbembe 2021, 94), resulting in surprising combinations (Larkin 1997). Digital has made possible the production of films with little or no budgets, featuring non-professional actors, that then circulate widely on social media and the Internet, and that the most canonical African film scholars tend not to include in their analytical frameworks (Diawara 1992, Ukadike 1994).

However, these movies reach a surprising number of viewers, especially when compared with also freely available professional productions. Due to the lack of local distribution, in Guinea-Bissau many are unaware of works by their most internationally acclaimed filmmakers, such as Flora Gomes. Nevertheless, they are avid consumers of these non-professional films with their ground-breaking means of informal distribution. The main driver of this interest probably interlinks with how they share narratives which local viewers identify with as illustrated by my first contact with these movies (cf. Pina 2014).

On May 2015, I was undertaking research for my PhD thesis in a small village called Unal in southern Guinea-Bissau (Laranjeiro 2021). It still has neither electricity nor running water and is one hour away, by car, along a dirt road, from the nearest urban center, a small town called Buba. Only Seguna that had a smartphone in a reality that was to become very different in just a few years. The communication advantages triggered by the Internet turned the purchase of these phones into a priority (Porter et al. 2016, Deen-Swaray 2016, Evans 2018, Kanyam, Kostandini, and Ferreira 2017).

At that point, I was filming alone. I often thought about how to make this process more collaborative and so I invited some young men to film with me (Rose 2016). Quickly, they came up with a scenario for a “comedy play”: one of them would play an old man, and the other a youngster with whom he would clash; while the third would play a soldier from the Liberation Struggle who had lost his memory. In order to better enlighten me on how to shoot them, Seguna showed me a movie on his cell phone. We gathered around him, a group of six or eight, to watch the film. I soon realized I was the only one who had not seen it before. All of them laughed at the jokes in advance, and many already knew sections of the dialogue by heart.

The movie was called *Lei di Tabanca* [Village Law] (2015) and was hugely popular at the time. Performed in Guinean creole, the film features a group of Balanta youth, the same ethnic-linguistic group with whom Unal’s residents identify. The allusion to ethnic identity is recognizable because the movie specifically takes place in a fictional *tabanca* [cr. village] called Balanta.

Months later, I was visited in Bissau by film historian Paulo Cunha. On the street, we were approached by a street vendor of pirated DVDs. His range spanned North American action films, Indian romantic movies, and comedies directed by young Guineans. On talking to him, we realized that a significant part of the Guinean comedies for sale were not made in Guinea-Bissau but rather by Guineans in the diaspora. Later, in

“African shops” in Portugal, we would find out that one of the products imported from Guinea-Bissau was precisely pirate DVDs of Guinean comedy.

These films are made by young amateurs, groups of friends, youth associations in Bissau and by young Guineans in the diaspora, particularly in Europe. These movies have never been screened in film festivals or even in any conventional movie theatre, circulate online, obtain a surprising number of views when compared to movies resulting from major productions made in the same countries, and also freely accessible. Through comments and shares, these films create communities of viewers that serve to convey their expectations for yet to be made movies.

Hence, these films not only create transnational visual flows, but their respective communities of viewers also challenge the cultural paradigm according to which audiovisual products are usually “extraverted” from Europe or the United States to countries on the African continent (Hountondji 2009). Travelling between Guinea-Bissau and its diasporas, these movies may be perceived as commodities (Appadurai 1988) that, through transnational flows (Appadurai 1996), circulate without resorting to any centralized distribution system (Scott 2008). It is therefore relevant to consider the hypothesis that these movies and their respective audiences participate in an alternative film production process still overlooked by film studies.

This form of filmmaking extrapolates the limits of conventional cinema, presenting similarities with other audiovisual products, such as music videos, videogames, soap operas or TV series. Its modes of production, on the other hand, are very representative of the context from which emerge. With its origins in the traditional “comedy plays”, the ability to record combined with the capacities to share and reproduce such contents. “Teleplays” [“Teleteatros”] was the name attributed to these first film productions that interweave theatre with television and are mostly performed by amateur theatre groups.

Due to all these characteristics, I choose to designate these as vernacular films even while they might also could be called “popular films”, “home-made films”, “do-it-yourself films” or “non-theatrical cinema”. All these titles were applied in studies approaching similar phenomena (Salazkina and Fibla 2021). However, the diversity and volubility of these movies ensure they do not fit fully into any of these labels in keeping with the importance of analysing this very peculiar form of filmmaking that challenges most conventional approaches to African cinema (Mirzoeff 2011, Shohat and Stam 2014).

In this paper, I analyze five vernacular film productions, all made in Guinea-Bissau but also available in diasporas throughout Europe, and discuss their narratives, modes of production and distribution strategies. This analysis entails a threefold approach. First, I describe the narratives of these films in order to unveil their main topics and themes and how they may contribute to the study of Guinea-Bissau’s contemporary history, especially on gender issues. Secondly, I focus on how their modes of production are successfully overcoming the usual constraints of African cinema. Finally, I convey

how the popularity of these movies, their directors, and actors ironically thwarts the opportunity for an economically sustainable production chain.

Filmmaking in Guinea-Bissau: limits, challenges, and potential

The vernacular film emerged in Guinea-Bissau within a socioeconomic context that had made regular professional film production virtually impossible throughout decades, (Cunha and Laranjeiro 2020, 2016).

Guinea-Bissau is a small country on the west coast of Africa, which became independent in 1973 after eleven years of armed struggle against Portuguese colonial rule. Unfortunately, the end of the war brought neither peace nor stability to Guinea-Bissau. Six years after its independence, the first coup d'état took place leading to Guinea-Bissau separating from Cape Verde, a country with which it had established a strategic binational alliance during the independence process (the Liberation Struggle). In 1998/99, the country was ravished by a bitter civil war and, in 2003 and in 2012, there were further coups d'état. Added to this background are the several failed coup attempts, followed by political assassinations, which serve to feed the spectre of a return to warfare.

This political instability inhibited any scope for economic prosperity. Government strategies led to unchecked external dependence, progressive decreases in food production, and the constant threat of economic collapse. Rampant levels of political corruption worsened these factors still further, and, following connections between the army and international drug trafficking networks, several authors have criticized the labels conferred on the Guinean state, including “fragile” (Forrest 2003), “failed” (Gruffydd Jones 2013), and even a “Narco-State” (Chabal and Green 2016).

Within this context, the activities of the National Film Institute have only ever been rather meagre and sporadic. Founded in 1978, the “Instituto Nacional de Cinema” (Portuguese acronym INC hereafter), and, championed by Flora Gomes, Sana Na N’Hada, José Bolama, and Josefina Crato⁴, took its inspiration in its early years from the eponymous *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC) [Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry]⁵. The institution strove to grant official status to the work of these four filmmakers, including producing *Actualidades*⁶ as well as the feature film *Cabral’s Return* [O Regresso de Cabral] (1976). On the verge of beginning filming of *Guiné-Bissau: Seis Anos Depois* [Guinea-Bissau: Six Years Later]⁷, the

⁴ These four Guinean directors studied filmmaking in Cuba during the Liberation Struggle (1968-1973).

⁵ According to the respective law, the political power acknowledged cinema as “the most effective means of massive ideological dissemination, able to respond to the fundamental needs of education, communication, and sociocultural development of the popular masses” (Decree No. 10/78 of March 30).

⁶ A series of short films, which presented current news in areas such as politics, sports, culture, the economy, etcetera. They usually formed part of a screening program and shown prior to a feature film. They were privileged instruments of ideological propaganda and particularly popular in Cuba with the *Noticiero Latino-Americano* ICAIC and also in Mozambique with the *Kuxa Kanena*.

⁷ The remaining images of this film project were recently digitized by Filipa César’s collective project *Luta Ca Caba Inda*. Cf. (César 2012).

INC's activities were interrupted by the 1980 coup d'état. Only Sana Na N'Hada remained linked to the institution, collaborating with local productions and international co-productions until the late 1990s.

After a decade and a half of inactivity, the INC was relaunched in September 2003. As of 2004, following the 1^o *Encontro Nacional de Cinema* [1st National Film Meeting], there was a significant attempt to boost its revival, attributing the institution its own bylaws and an Organic Law. It was then renamed the *Instituto Nacional do Cinema e Audiovisual* (INCA) [National Film and Audiovisual Institute]. However, it remained lacking in any state funding that might enable financial support for film production (Cunha and Laranjeiro 2016).

Thanks to foreign partnerships, Flora Gomes and Sana Na N'Hada directed movies that received worldwide acclaim, were selected for important international film festivals, thus taking the pioneering steps in Guinean film history. In addition, other Guinean filmmakers, whether living in Guinea-Bissau or in Europe, have come to make movies with an international reach, among whom we may highlight Domingos Sanca, Vanessa Fernandes, Filipe Henriques, Adulai Jamanca, Suleiman Biá, and Welket Bungué.

It must be stressed the country's political and economic instability coexists with an admirable ability to maintain the social order outside of circles with access to state power and resources (Roque 2016b, 291). In keeping with the argument that the major political transformations take place in areas beyond the state, Lorenzo Bordonaro defends the "irrelevance" of the state over its "collapse" (Bordonaro 2009, 36-37). A great example arises from the introduction of new crops by rural communities, such as cashews, with extremely significant impacts on the country's economy whilst still within a context of major political instability (Havik 2016, 79).

Similarly, the most significant proportion of Guinea-Bissau's film and audiovisual production is taking place through civil society structures: youth associations, community TV⁸, *bankadas*⁹, amateur theatre groups, and even an unexpected garage workshop — *Máquina Motor* [Motor Machine] — where the workers also make movies¹⁰.

While digital enabled the explosion of Guinean vernacular film, the first productions were made on video, and there must be due acknowledgement of how their modes of production were indebted to Nollywood, a film movement that emerged in Nigeria during the 1990s (Jedlowski et al. 2013, Musa 2019, Haynes 2016). Filmed on video, edited on personal computers, and reproduced on cassettes and discs, these movies connected

⁸ Examples include TV Klelé, TV Bagabunda, and TV Massar. TV Klelé produced the movie *Tapioca, fonte de nutrição e economia familiar* [Cassava: Nutrition Source and Benefit to our Household Economy] (2013), an award winner at the International Agrofilm Festival, in Slovenia.

⁹ Informal groups, often mixed, but mostly male, through which activities are organized, from parties and picnics to the provision of security services, as was the case for years in the Military District when there was no police squad in the neighborhood Cf. (Roque 2016a, 91). Henrik Vigh dubbed the bankadas the "parliament of the poor" Cf (Vigh 2006, 146-148).

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=ssn6Y8si6ls> Most recently accessed on: 12/24/2021.

Nigeria with its diasporas. If Nollywood's success was due to its ability to interpret its audiences' fears, dreams, and expectations, its modes of production and distribution were essential in making it accessible to the most disadvantaged social classes (Krings and Okome 2013, 1). Thirty years later, Nollywood has become an established film economy, which launched actors and actresses that became national and international stars (Tsika 2015) and inspired the replication of its same modes of production in other countries, nurturing similar film phenomena, such as Wakaliwood (Larsen and Namatovu 2020). The growing number of vernacular films produced in Guinea-Bissau, or abroad by Guineans, albeit timidly, is fostering a film movement that we might dare call Bissauwood.

Sweeping narratives, successful modes of production, and failed distribution strategies

Whatever the difficulties in attributing original authorship to the film movement we dare call Bissauwood, there is a central figure in this universe. His name is Mário de Oliveira but is commonly called *Barudju*, the name of the character he played in *Barafunda* [Turmoil] (2006) and the first movie he directed. In interviews with younger filmmakers, they all recall this movie quite well. As previously mentioned, after watching it, Noel Djassi made a similar film with his friends¹¹. Nelca Lopez remembers watching *Barafunda* countless times and knowing all the dialogue by heart¹². This movie had such an impact on Axy Demba that he proposes its remaking with better equipment and a professional crew¹³.

When, in 2019, I looked for Mário de Oliveira in Bissau, I was told he had emigrated to Portugal. There, he made a couple of small comedies — *Dudu de Pendão & Barudju* (2020), *Barudju Mavi Nega Far Rim Não Teatro* (2020), and *Barudju vs Clara de Sabura Barcu Rabida Tio Cu Subrinha* (2021) — which I found on the YouTube channel of Em Man, who had been his cinematographer. Em Man has recently emigrated to Portugal, where he works as a truck driver while planning to move to Switzerland, where he believes he will make more money. In parallel with his job, he maintains a video and music studio in Rinchoa, in the Mem Martins Municipality, on the outskirts of Lisbon. He is a hip-hop musician, music video director and a master of the algorithm. His use of YouTube is as amateurish as it is entrepreneurial (Burgess and Green 2009, 89). Through his recaps of football matches, he secures enough views on his page for him to make money for the music and audiovisual contents he is dedicated to¹⁴. Mário de Oliveira, on the other hand, did not manage to make any financial gain from his film work. The partnerships he invested in failed, and he today works at a factory in Caldas da Rainha, in Portugal¹⁵.

¹¹ Interview with Noel Djassi by Catarina Laranjeiro (Queluz, 12/8/2021).

¹² Interview with Nelca Lopez by Catarina Laranjeiro (Barreiro, 02/12/2022).

¹³ Interview with Axy Demba by Catarina Laranjeiro (Cacém, 05/15/2022).

¹⁴ Interview with Em Man by Catarina Laranjeiro (Rinchoa, 11/6/2021).

¹⁵ Interview with Mário de Oliveira by Catarina Laranjeiro (Caldas da Rainha, 01/15/2022).

His first movie *Barafunda* tells the story of a former combatant in the Liberation Struggle, who sees the betrayal of the ideals of independence and is overcome by feelings of hopelessness that drive him to madness. He enters a spiral of debt and collections, and other misfortunes befall him. He is robbed in his house and cannot fight the burglars. His daughter falls sick and lacks the means to paying for her treatment. He must respond in court for an old debt but is forced to bribe the judge in order to be exonerated. His daughter fails at school because she pays for her tuition by working, which leaves her no time for studying. In desperation, he turns to a *djambakus* [Cr. fortune teller], who tells him he will manage to emigrate to Europe but also that he will die soon. Finally, he gets caught in bed by his lover's husband and has to pretend to be even crazier than he actually is to get out of the situation. In short, his world slips through his fingers.

Barudju is not able to provide for or raise his family, and his authority is called into question by his wife, on whom all the household responsibilities fall.

The supporting characters, Bia and Cansera, respectively Barudju's wife and daughter, reveal the complex transformation of power and authority relationships within households as well as the new roles women are being called upon to play in order to survive economic instability (Roque and Vasconcelos 2012, 266). The failures in the formal economy turned women into informal sector specialists, often turning themselves into their family's breadwinners (Roque and Vasconcelos 2012, 268). Bia is the one who bribes the judge to exonerate Barudju and, in other instances, it becomes clear she is the household manager. When Barudju pressures her into subservient roles, such as making his bed, she clashes with him. When she obeys, there is always an expression of her displeasure. Cansera, despite being a teenager, is also able to provide her own means of support.

However, these changes are not perceived as signs of female emancipation by the women themselves. This occurs because, after taking on the role of providers, these women are then left overloaded by their responsibilities as caregivers. Therefore, Bia and Cansera live in anguish, a common feeling among many Guinean women, who feel abandoned and let down by their husbands when the latter fails to contribute to the household (Roque and Vasconcelos 2012, 273).

Made in 2006, this movie was a huge contemporary success, with Mário de Oliveira becoming a well-known filmmaker in Guinea-Bissau¹⁶. The film was produced and distributed by BETA-TV, which receives an advertising spot in the post-credits¹⁷. It was BETA-TV that printed the movies on DVD and put them on sale in Guinea-Bissau and Portugal. Mário de Oliveira was to subsequently cut relations with this

¹⁶ Even though I call these works vernacular films, Mário de Oliveira always refers to them as “teleteatros” [teleplays]. Furthermore, every teleplay he directed featured actors from the amateur theatre group *Blifi*.

¹⁷ Over the image of two editors working in a studio, there is the caption: “We promote culture in the UEMOA space”; Music videos in DVD-Video; TV news stories; TV documentaries; Movies; Seminars; Workshops; Tele and Radioplays; etc.”.

production company because he was not properly compensated for all of the revenue generated by his film¹⁸.

Subsequently, Mário de Oliveira took a film course at the Portuguese Cultural Center/Portuguese Embassy, held in partnership with INCA, taught by Portuguese filmmaker Luís Correia from the production company Lx Filmes. He also got acquainted with directors Flora Gomes and Sana Na N'Hada, with whom he discussed his next screenplays. Nonetheless, his later movies are shorter, with less developed characters and dialogue, and more imperfect sound editing.

Kal Kolidad [Which Quality] (2008) opens with an argument between a couple, Mado and Iota, which makes it clear that he does not contribute to the household, something that embarrasses her. In the meantime, their teenage daughter, Fiana, at her mother's suggestion, borrows money from Bialo, who owns a *taberna* [cr. a container on the street that doubles up as a grocery store]. He gives her a 10,000 cfa bill [about 15 euros] and asks her if she wants to go on a date that evening. They arrange it for 8 o'clock, and it is implied that she will reciprocate sexually. Later, we learn that Iota wishes Fiana to marry a man different from the one Mado has promised her to. Meanwhile, Mado is a night guard and tells about his dreams, haunted by an accident, to his boss, who fires him on the grounds that he does not need a guard who sleeps during work time. Mado apologizes and the boss reconsiders. However, Mado falls asleep at work again and is robbed but the robbery was a trap set by his boss, in order to find out if he was actually awake. Fired, he must work at the construction site, and without the money to buy rice, he pretends to have been mugged a few meters from the *taberna*. But Bialo, who has already lent money to his daughter, tells him he does not sell on credit. Before that, Bialo had been caught with Fiana by a woman (Adia) who insults him for taking advantage of a young girl. The movie ends with Adia telling Mado and Iota about this incident, who then kick Fiana out of the house for having been dishonoured and no longer able to marry.

All these characters find ways to deal with or overcome the obstacles resulting from the social disruption they live in. However, none of them is successful. Mado, without a job deemed “dignified and profitable”, sees his breadwinner position compromised, a role that Iota must take on. However, this does not represent any disruption to his status as the economic activities performed by women tend to be undervalued (Roque 2016a, 129). The ideal seems to be a good marriage, which allows a girl to fully play the role of a “decent woman”, a dream that Mado and Iota nurture for Fiana. Yet, Fiana is the archetype of a young girl who turn to relationships with older men as the means to bankroll her livelihood¹⁹, compromising the future planned, but not secured, by her parents. Despite the humour sprinkled throughout the movie, there is no happy ending.

¹⁸ Interview with Mário de Oliveira by Catarina Laranjeiro (Caldas da Rainha, 01/15/2022).

¹⁹ This type of relationship is commonly called transactional sex. Transactional sex refers to sexual relationships where the giving and receiving of gifts, money or other services is a factor. It is not necessarily framed in terms of prostitutes/clients, but often as girlfriends/boyfriends, or sugar babies/sugar daddies.

Casamenti Caten Raça [Marriage Has no Race] (2012), Mário de Oliveira's third movie, also highlights marriage as a potential mechanism for upward social mobility. The main characters are university students, revealing how this phenomenon extends to the upper classes. The narrative revolves around a love triangle involving Kevin, Baby, and Ricardina, in which both women try to win him over. In order to do this, Baby deliberately gets pregnant, and Ricardina resorts to *futis* [cr. witchcraft]. In contrast, Kevin's adultery is never criticized, and he seems to play a rather passive role in this love triangle. The same character shows how male sexual conquests represent a means of raising one's social status, an expression that in Guinean creole is called *ronku di m-atthu* (Moreira 2020). If male virility is summarized by multiple girlfriends, preferably young, this male standard is also responsible for the emergence and perpetuation of women who maintain relationships with older men, of which the film *Clara di Sabura* [Party Clara] (2011) is archetypical (Vasconcelos 2016, 109).

Clara di Sabura is structured around the life of a young woman in Bissau, who is a regular attendee of parties and movies. Not able to achieve good grades and with her indolence often criticized by her colleagues, Clara maintains a love affair with a teacher. Later, Clara begins a relationship with a state minister, which allows her to ascend socially and obtain unlimited purchasing power.

Moralistic and pedagogical, the movie's narrative criticizes women who opt for sugar daddy relationships as the means of ascending socially and correspondingly praising women who study, get a good job, marry, and have children²⁰. In contrast, the film hides the context of endemic poverty that makes prospects for young women tumultuous and unencouraging (Vasconcelos 2016, 86). Even with a secondary degree, young women (and also young man) have to face the sheer lack of opportunities prevailing in the labour market, with their social mobility thus remaining blocked (Bordonaro 2016, 56).

This also reflects how all responsibility for socially disapproved behaviours is commonly placed on women, never mentioning, for example, how they are the target of sexual harassment by their teachers, facing reprisals such as retention or disciplinary measures (Vasconcelos 2016, 102). In this movie, the teacher, Kelvin, reveals his relationship with Clara, without any constraints, to a colleague, who also, similarly without constraint, then confesses to being in love with her. The teacher receives no criticism for sleeping with a student nor does the minister for seducing a teenager (Pina 2014). Furthermore, there is no reference to the family dynamics that encourage or even pressure young women into finding a materially advantageous relationship, thus relieving

²⁰ These are the two competing models for emerging young women in Bissau studied by Joana Vasconcelos. The first are promiscuous women, with multiple boyfriends, who, instead of acquiring skills at school or in the job market, seek a marriage or relationships that ensure the improvement of their living conditions. The latter are women able to contribute economically to their household, who refuse dependence and are professionally accomplished. These women simultaneously fulfil their "traditional" role within the domestic realm, marriage, and procreation, and their "modern" role in the job market. Cf. (Vasconcelos 2016, 115).

or even contributing to their parents' household income (Vasconcelos 2016, 107).

The movie *Religioso Perdido* [Lost Devout] (2015) also provides broad criticism of women seeking supposedly “hedonistic lives”. The film’s narrative revolves around a family: Cheeck Umáro and his two wives, Tchunca and Sunca. The two women get along like sisters, and Cheeck Umáro is a good Muslim, who fulfils all the commitments of his faith. However, one day Tchunca and Sunca fall out, and Cheeck Umáro ends up leaving the house with Tchunca to live a life of *sabura* [cr. good life; pleasure]. The two have a lot of fun, although Cheeck Umáro often regrets he is failing his religion. However, when he realizes Tchunca is cheating on him with another man, he returns in desperation to Sunca, who was also desperate, believing she had lost him forever. He then asks Sunca, his family, and God for forgiveness. Once again, the responsibility for unbecoming behaviours is placed on women, and, in this case, the man is even portrayed as a victim of these behaviours. Therefore, there is a common pattern to these narratives, which make them valuable sources for studying the perceptions and transformations in gender roles.

Religioso Perdido was produced by a group of colleagues working at the aforementioned garage shop *Máquina Motor* with its distribution proving rather peculiar. Its director, Rainel dos Santos²¹, tried to sell the movie to Guinea-Bissau’s public television station, whose director had changed after the 2012 coup d’état. The new director supposedly saw the film on his work computer before showing it to his family. In just a few days, the movie was on sale in Bissau’s Bandim market and, months later, circulating all over the Internet. Umáro Sabali, the film’s lead actor, currently lives on the outskirts of Lisbon and, when he passes his countrymen on the street, he is immediately recognized. He is also famous throughout Guinea-Bissau for his performance in this *Teleplay*.

Among the works reviewed here, only *Clara di Sabura* defines itself as a movie, having been screened at several film events as well as on Guinean public television. *Barafunda* and *Kal Kolidad* were printed on DVD and later sold in Guinea-Bissau’s main markets, screened in informal movie theatres and²², finally, made available in African stores across Europe. The informal sharing of movies caused their creators — production company BETA TV and director Mário Oliveira — to quickly lose control of their circulation and reproduction, obtaining very little financial return for their work. Subsequently, these movies have been widely distributed over the Internet. *Casamenti Caten Raça*, on the other hand, fits into the most recent Teleplays, which could be defined as *Webplays* [Webteatros] as they interweave digital media with theater. They are very short and designed to be seen, reproduced, and shared only over the Internet.

²¹ Interview with Rainel dos Santos by Catarina Laranjeiro (Santo António dos Cavaleiros, 02/24/22)

²² Various audiovisual products are screened in these informal movie theaters, including: vernacular films, Hollywood, Bollywood and Nollywood films, soap operas, and football matches.

Conclusion

The works I discuss throughout this paper, and that I choose to generically call Guinean vernacular film, encounter clear difficulties in fitting the cinema label, with many self-defining as Teleplays. With modes of production heavily influenced by Nollywood's organizational model, these productions present striking similarities to television content, such as the Brazilian telenovelas, also very popular in Guinea-Bissau²³. Their budgets are rather small, resorting to non-professional actors. Their directors and producers, on the other hand, often invest in their professionalization within the scope of these movies entering a commercial circuit, whether through Guinean public television or by printing and selling DVDs. The huge and quick popularity achieved by these works means that, not infrequently, they are victims of their own success. Pirated and shared through Internet channels, their creators lose control over their distribution and, consequently, any possibility of financial return.

All the directors and actors interviewed — Rainel dos Santos, Mário de Oliveira, Umaro Sabali, Clara de Sabura, En Man, Noel Djassi, Nelca Lopez — currently live in Portugal and report very little engagement with the film arts. They work on construction sites, in restaurants or for private security companies and almost all plan to emigrate to other European countries with higher wages. However, the number of views their works have reached, as well as their huge popularity both in Guinea-Bissau and Guinean communities across Europe, attest to how they constitute essential players in the study of Guinean film production. We therefore need to question just why the film narratives they created have generated such significant impacts among the Guinean population inside and outside of the country.

Guinea-Bissau is remembered and praised for its independence struggle against Portuguese colonial rule but more often makes the news for attempted and successful coups d'états, for political assassinations or drug trafficking. These extraordinary events are recurrent in the Guinean filmography that reaches international acclaim: *Mortu Nega* [Those whom death refused] (1988), *Udju Azul di Yonta* [The Blue Eyes of Yonta] (1994), or *Kadjike* (2013). On the other hand, the movies discussed in this paper portray the infraordinary (Perec 2015) — the commonplace, the trivial, the obvious — to which popular culture devotes its attention. Interrogating normalized violence, which mostly targets women, reflects the great potential for bringing vernacular film into the field of film studies: teenagers who survive on relationships with older men; men who cannot provide for their families; women who succeed in the informal economy; the sexual strategies behind social climbing for which women are often criticized; the transformations in gender roles; guards fired because they fall asleep at night when having to keep two jobs, working during the day and again at night, etcetera, etcetera, etcetera.

²³ As in other contexts, the influence of Brazilian soap operas is notorious in the social transformations of Bissau-Guinean society (cf. Levine 2017; Tufte 2004).

At this point, the importance of Silvia Roque's contributions emerges, especially her warning that, although the Guinean state may be described as "irrelevant", the dimension of suffering and the normalization of violence caused by the absence of the state and the socio-economic (de)structuring of its country are not at all irrelevant (2016a, 132). These movies parody this (de)structuring, which works as a kind of "background noise" in people's daily life that attracts almost no attention.

By subjecting these works to academic debate, my intention is neither to uncritically celebrate popular culture nor do I seek to convey how film, theatre, and new media intersect to create hybrid results. Filmed with meagre resources, by non-professional crews, using non-professional actors, they open up a unique perspective on the ironies and paradoxes of Guinea-Bissau's contemporary history, which extends to its diasporas, thus constituting fundamental material for historical research. Within this framework, these works may function as privileged sites of inquiry in decolonial film studies when perceived as autonomous agents actively transforming African cinema and contributing to a shift in the discussions on the colonial legacies of film production and distribution.

Acknowledgements

I wish to express my gratitude to Silvia Roque and Paulo Cunha, who reviewed previous versions of this paper. Daniel Oliveira translated the text from Portuguese to English and Kevin Rose proofread it. Rainel dos Santos, Mário de Oliveira, Umarm Sabali, Clara de Sabura, En Man, Noel Djassi, Nelca Lopez were kind enough to share their experiences, frustrations and expectations as pioneers of this film movement that I have decided to call Bissauwood. To them, my deepest thanks and admiration.

This text's proofreading was supported by the IHC, financed by national funds through FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., under the projects UIDB/04209/2020 and UIDP/04209/2020.

Bibliography

- Appadurai, Arjun. 1988. *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Vol. 1. University of Minnesota Press.
- Bordonaro, Lorenzo. 2016. “Sai fora: juventude, desconexão e aspiração à mobilidade nas ilhas Bijagós (Guiné-Bissau).” Em *Juventude e Transformações Sociais na Guiné-Bissau. Soronda Especial*, coordenado por Miguel de Barros, 49-70. República da Guiné-Bissau: INEP/CORUBAL.
- Bordonaro, Lorenzo. 2009. “Introduction: Guinea-Bissau Today—The Irrelevance of the State and the Permanence of Change.” *African Studies Review* 52 (2):35-46. <https://doi.org/10.1353/arw.o.0211>.
- Burgess, Jean, and Joshua Green. 2009. *The entrepreneurial vlogger: Participatory culture beyond the professional/amateur divide*. National Library of Sweden.
- César, Filipa. 2012. “Before Six Years After.” In *César, Filipa. Luta ca caba inda*, edited by Jeu de Paume, 37-56. Paris: Jeu de Paume.
- Chabal, Patrick, and Toby Green. 2016. *Guinea-Bissau: Micro-state to 'narco-state'*. London: Hurst.
- Cunha, Paulo, and Catarina Laranjeiro. 2016. “Guiné-Bissau: do cinema de Estado ao cinema fora do Estado.” *Rebeca. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* 5 (2):1-23. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v5n2.373>.
- Cunha, Paulo, and Catarina Laranjeiro. 2020. “From the Tabanca to Bissau, from Bissau to the Diaspora: Social narratives in the Bissau-Guinean popular cinema.” In *Contemporary Lusophone African Film. Transnational Communities and Alternative Modernities*, edited by Paulo de Medeiros, Livia Apa, 131-144. Routledge.
- Gruffydd Jones, Branwen. 2013. “‘Good governance’ and ‘state failure’: genealogies of imperial discourse.” *Cambridge Review of International Affairs* 26 (1):49-70. <https://doi.org/10.1080/09557571.2012.734785>
- Havik, Philip J. 2016. “Guinea-Bissau’s Rural Economy and Society: A Reassessment of Colonial and Post-Colonial Dynamics.” In *Guinea-Bissau: Micro-state to 'narco-state'*, edited by Patrick Chabal and Toby Green, 55-85. London: Hurst & Company.
- Haynes, Jonathan. 2016. *Nollywood: The creation of Nigerian film genres*. University of Chicago Press.
- Hountondji, Paulin J. 2009. “Conhecimento de África, Conhecimentos de Africanos: duas perspectivas sobre os Estudos Africanos.” In *Epistemologias do Sul*, edited by Boaventura de Sousa Santos, and Maria Paula Meneses, 117-129. Coimbra: Almedina.
- Jedlowski, Alessandro, Jyoti Mistry, Jordache A Ellapen, Jonathan Haynes, Sophie Samyn, Claudia Hoffmann, Paul Ugor, Heike Becker, Katrien Pype, and Giovanna Santanera. 2013. *Global Nollywood: The transnational dimensions of an African video film industry*. Indiana University Press.
- Kanyam, Daniel A, Genti Kostandini, and Susana Ferreira. 2017. “The mobile phone revolution: have mobile phones and the internet reduced corruption in Sub-Saharan Africa?” *World Development* 99: 271-284. <https://doi.org/10.1016/j.worlddev.2017.05.022>.
- Krings, Matthias, and Onookome Okome. 2013. “Nollywood and its diaspora: An introduction.” In *Global Nollywood: The transnational dimensions of an African video film industry*, edited by Matthias Krings and Onookome Okome, 1-22. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt16gzcgf.4>.
- Laranjeiro, Catarina. 2021. *Dos Sonhos e das Imagens: A Guerra de Libertação na Guiné-Bissau*. Lisbon: Outro Modo Cooperativa Cultural.
- Larkin, Brian. 1997. “Indian films and Nigerian lovers: media and the creation of parallel modernities.” *Africa* 67 (3):406-440. <https://doi.org/10.2307/1161182>.
- Larsen, Marcus Møller, and Rebecca Namatovu. 2020. “Wakaliwood: The Hollywood of Uganda.” Ivey Publishing. <http://casecent.re/p/173030>.
- Levine, Elana. 2017. “Historicizing the Influence of Soap Opera.” *The Velvet Light Trap-A Critical Journal of Film and Television* (79):105-109. <https://link.gale.com/apps/doc/A600696903/LitRC?u=anon~3cbdf188&sid=googleScholar&xid=b1f3f5af>.

- Mbembe, Achille. 2021. *Brutalismo*. Translated by Marta Lança. Lisbon: Antígona.
- Mirzoeff, Nicholas. 2011. *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. Durham & London: Duke University Press.
- Moreira, Joacine Katar. 2020. *Matchundadi: Género, Performance e Violência Política na Guiné-Bissau*. Lisbon: Sistema Solar.
- Musa, Bala A. 2019. *Nollywood in glocal perspective*. Palgrave Macmillan Cham. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-30663-2>.
- Pina, Marinho. 2014. “Clara di Sabura, 2011.” *Monte de Palavras...expressões pseudo-filosóficas de um verbómano* (blog) , 15 de novembro, 2021. <http://montedepalavras.blogspot.com/search?q=Clara+di+Sabura%2C+2011>.
- Porter, Gina, Kate Hampshire, James Milner, Alister Munthali, Elsbeth Robson, Ariane De Lannoy, Andisiwe Bango, Nwabisa Gunguluza, Mac Mashiri, and Augustine Tanle. 2016. “Mobile phones and education in Sub-Saharan Africa: From youth practice to public policy.” *Journal of International Development* 28 (1):22-39. <https://doi.org/10.1002/jid.3116>.
- Roque, Sílvia. 2016a. “Jovens gerindo (im)possibilidades: a reprodução da desesperança em Bissau.” In *Violencia urbana, los jóvenes y la droga = Violência urbana, os jovens e a droga: América Latina — África*, edited by Martin Lienhard, 121-142. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft. <https://doi.org/10.31819/9783954878437-004>.
- Roque, Sílvia. 2016b. *Pós-Guerra. Percursos de violência nas margens das Relações Internacionais*. Coimbra: Almedina.
- Roque, Sílvia, e Joana Vasconcelos. 2012. “Raparigas de agora é só provocação!” Em *Dinâmicas violentas das negociações geracionais e de género na Guiné-Bissau*, editado por José Manuel Pureza, Sílvia Roque e Katia Cardoso, 241-290. Coimbra: CES/Almedina.
- Rose, Gillian. 2016. *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*. London: Sage.
- Salazkina, Masha, and Enrique Fibla. 2021. *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures*. Indiana University Press.
- Scott, James C. 2008. *Domination and the Arts of Resistance*. Yale University Press.
- Shohat, Ella, and Robert Stam. 2014. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. Routledge.
- Tsika, Noah A. 2015. *Nollywood Stars: Media and Migration in West Africa and the Diaspora*. Indiana University Press.
- Ukadike, Nwachukwu Frank. 1994. *Black African Cinema*. University of California Press.
- Vasconcelos, Joana. 2016. “Sujeitos plurais: emergência de novos modelos de rapariga em Bissau?” Em *Juventude e Transformações Sociais na Guiné-Bissau*, coordenado por Miguel de Barros, 77-123. República da Guiné-Bissau: Soronda Especial e INEP.
- Vigh, Henrik E. 2006. *Navigating terrains of war: Youth and soldiering in Guinea-Bissau*. Vol. 13. Berghahn Books.

Filmography

- Barafunda*. Mário Oliveira. Beta Tv, Bissau, 2006, 118'
- Barudju vs Clara de Sabura Barcu Rabida Tio Cu Subrinha*. Mário Oliveira. Sem produtora, Portugal, 2021, 5'
- Barudju Mavi Nega Far Rim Não Teatro*. Mário Oliveira. Sem produtora, Portugal, 2020, 5'
- Casamenti Caten Raça*. Mário de Oliveira. Sem produtora, Guinea-Bissau, 2010, 54'
- Clara di Sabura*. José Lopes. Grapo Audiovisual, Guinea-Bissau, 2011, 64'
- Dudu de Pendão & Barudju*. Mário Oliveira. Sem produtora, Portugal, 2020, 4'
- Kadjike*. Sana Na N' Hada. Lx Films, Guinea-Bissau & Portugal, 2013, 115'
- Kal Kolidad*. Mário Oliveira. Sem produtora, Guinea-Bissau, 2008, 32'
- Lei di Tabanca*. Bigna Tona Nbida. Sem produtora, Guinea-Bissau, 2015, 60'
- Mortu Nega*. Flora Gomes. Instituto Nacional de Cinema, Guinea-Bissau, 1986, 93'
- Religioso Perdido*. Rainel dos Santos. Sem produtora, Guinea-Bissau, 2015, 100'
- O Regresso de Cabral*. Sana Na N'Hada et al. Instituto Nacional de Cinema, Guinea-Bissau, Sweden, 1976, 32'
- Udju Azul di Yonta*. Flora Gomes. Vermedia Productions, Guinea-Bissau, Portugal, France, 1992, 90'

Biographical note

Catarina Laranjeiro is a CEEC (Individual Call to Scientific Employment Stimulus) junior researcher at the Instituto de História Contemporânea (IHC, NOVA-FCSH) with the project “African Modes of Self-Filming: Popular Films in Transnational Flow” (2020.00202. CEECIND). She works on vernacular cinema, particularly in Guinea-Bissau, Cape Verde, and their diasporas communities in Portugal. At the IHC, she co-heads the Research Line ‘Modern Mediations: Arts, Technology & Communication’, and she integrated the research project “Amilcar Cabral, from Political History to the Politics of Memory” (PTDC/EPH-HIS/6964/5214). She holds a Ph.D. in Post-Colonialism and Global Citizenship from the Centre for Social Studies, University of Coimbra.

ORCID

[0000-0003-4614-5048](https://orcid.org/0000-0003-4614-5048)

Ciência Vitae ID

[3B1B-F392-12F3](https://cienciavitae.org/3B1B-F392-12F3)

Morada institucional

IHC. Av. de Berna, 26 C
1069-061 Lisboa. Portugal.

Received Recebido: 2022-09-20

Accepted Aceite: 2023-02-08

DOI <https://doi.org/10.34619/cksf-h813>

Archival Bodies in Ayana V. Jackson's *Demons Devotees I-IV*

Corpos de arquivo em Demônios Devotos I-IV de Ayana V. Jackson

JULIA STACHURA

Adam Mickiewicz University, Poland

stachurajulia@gmail.com

Abstract

The article focuses on the notion of archival bodies in Ayana V. Jackson's *Demons Devotees I-IV* (2013) photographic series. The artist's work refers to Alice Seeley-Harris' self-portrait with Congolese children from 1905, in the context of King Leopold II's brutal regime. Seeley-Harris' photographs, seen from the perspective of postcolonial and decolonial studies, raise an important question about the power of images from Africa and their existence in the collective memory of the West. In that context, I propose to read the notion of archival bodies as liminal bodies, where the power dynamic and historical burden of representation lies. Jackson's artistic practice is an example of bridging the two to deconstruct the colonial gaze toward decolonial change and the possibility of challenging West-centered and white-centred narratives. Jackson creates a visual story on empowerment, womanhood, and blackness by mimicking (or "mimicry-ing") the visual culture of pain and helplessness. The act of remembrance in Jackson's practice is translated into several issues regarding the colonial matrix of power, collective memory, herstory, and, most importantly, the notion of the body.

Keywords

archival bodies | colonial Congo | studio photography | colonial gaze | decolonial change

Resumo

O artigo parte da noção de corpos de arquivo para abordar a série fotográfica *Demons Devotees I-IV* (2013) de Ayaana V. Jackson. A obra da artista refere-se ao autorretrato de Alice Seeley-Harris com um grupo de crianças congolesas, tirada em 1905, no contexto do regime brutal do rei Leopoldo II. As fotografias de Seeley-Harris, vistas a partir da perspectiva dos estudos pós-coloniais e decoloniais, levantam uma importante questão sobre o poder das imagens de África e a sua existência na memória coletiva do Ocidente. Nesse contexto, proponho ler o conceito de corpos arquivísticos como corpos liminares, onde reside a dinâmica de poder e a carga histórica da representação. A prática artística de Jackson é um exemplo de ponte entre os dois registos, para desconstruir o olhar colonial em direção à mudança decolonial e à possibilidade de desafiar as narrativas centradas no ocidente e centradas na branquitude. Jackson cria uma história visual sobre empoderamento, feminilidade e negritude, imitando (ou “imitando/chorando”)* a cultura visual da dor e do desamparo. O ato de rememoração na prática de Jackson é traduzido em várias questões sobre a matriz colonial de poder, de memória coletiva, sobre a sua história e, mais importante, a noção de corpo.

Palavras-chave

corpos de arquivo | Congo colonial | fotografia de estúdio | olhar colonial | mudança decolonial

* NT. O duplo sentido com o jogo de palavras em inglês não resulta na tradução para português.

In 1876 The Brussels Geographic Conference was held at the request of King Leopold II of Belgium and resulted in actions that would affect the people of Central Africa in the darkest way possible. The scientific conference resulted in forming the International African Association under cover of humanitarian care. Still, in reality, the conference served only as an excuse for securing the colonial expansion of Belgium (Sliwinski 2006, 336). The following Berlin Conference, held in 1884 and 1885, established the Congo Free State and made King Leopold II the trustee for one million square miles of African land and a “protector” of the people inhabiting this terrain (Sliwinski 2006, 336). Shortly it became clear that the king’s interests were far from humane, and he soon started to focus on extracting rubber and making a profit.

The Antislavery Usable Past¹ holds one of the most extensive digitalised archives of images of the colonial Congo. The archive’s first and most important figure is Alice Seeley-Harris (1870-1970), a British photographer. Along with her husband — John Hobbs Harris (1874-1940), they were missionaries documenting Congolese people during King Leopold II’s brutal regime in the early 1900s. The photos later served for the *Congo Atrocity Lantern Slide Lecture*. They came with a narrative text describing the country’s natural wealth, a critique of Leopold II, the cannibal village, and notions of an executioner and a warrior. Mark Sealy (2019) reconfigured the original structure of the lantern slide show with a critical approach in the book *Decolonising the Camera*. He states that the show consisted of sixty slides divided into four categories: 1. “Philanthropy in the Making” (with political context, geographical characteristics of the Congo Free State and its resources), 2. “Philanthropy in Operation” (with a critique of King Leopold’s II regime and framing him as a “pirate”), 3. “Philanthropy Exposed” (focused on revenue received by King Leopold II from Congo), 4. “Philanthropy That May Be” (description of armed intervention from the British government). Seeley-Harris’ work is one of the first humanitarian photographic documents made by a female photographer and a pioneering campaign supporting human rights, well known around Europe and the United States.

Seeley-Harris’ photographs, seen from the perspective of postcolonial and decolonial studies, raise an important question about the power of images from Africa and their existence in the collective memory of the West. Her work is bridged between the agency of the white missionaries representing the voice of the oppressed and the helplessness of the represented voiceless actors of the project. At the exchange’s core lies the notion of archival bodies², which I will interpret as liminal bodies, where the power

¹ Congo has its own section on the website: <http://antislavery.nottingham.ac.uk/congo>. There is also a tab dedicated to the photography and the Congolese diaspora and collection documenting decolonial work of collaboration between the Antislavery Usable Past project and Yole!Africa in Goma and Lubumbashi. The project is an AHRC-funded, led by the University of Nottingham, in partnership with the Universities of Hull and Queen’s Belfast.

² This term is used in the recent research on the studies of archives, concerning the critical and cultural theory as well as focusing on the body and embodiment. See: Jamie A. Lee, *Producing the Archival Body*, Routledge, London 2021.

dynamic and historical burden of representation lies. In this case, the archival body can also be interpreted as a body of work or a body of the medium — a photograph — a material thing with its heaviness, smell, color, purpose, and history.

When thinking of archival bodies in the context of colonial photography, we might think of the very detailed imagery depicting the terror, the acts of dehumanisation, and people's passivity and hopelessness. The archival bodies of colonialism are usually captured in a specific manner, which makes us wonder more about the projected narratives around the body produced by the coloniser than about the power dynamics present in and outside the frame concerning the actual body of the colonised. As Elleke Boehmer (1993, 129) writes:

“In colonial representation, exclusion, suppression, and relegation can often be seen as embodied. From the point of view of the coloniser specifically, fears and curiosities, sublimated fascinations with the strange or ‘the primitive’, are expressed in concrete physical and anatomical images. The seductive and repulsive qualities of the wild or other, as well as its punishment and expulsion from the community, are figured on the body, and as the (fleshly, corporeal, often speechless) body.”

The archival body is entangled in a social, cultural, political, and, most importantly, in this case, colonial matrix of power (Quijano 2000; Mignolo 2007), both from the perspective of history and the present. The archive is not only a place where archival bodies can be preserved in one way or another. It is a knowledge system, mostly structured and governed by institutions, archivists, and researchers (Foucault 2002). Most of the time, the knowledge of the archival bodies of colonialism is entirely swallowed by the past, sometimes resurfacing as archival categories of *portraits of natives* or *curiosities*. Okwui Enwezor (2008) emphasises the dark side of the archive concept, referring to the photographic records used as instruments for many quasi-scientific projects in the 19th and early 20th centuries³.

On the other hand, for Achille Mbembe (2013, 16) archives are made of fractures and narrow gateways; they create a rift through time, allowing us to peek into history, retracing steps and paths anchored in the past. Another essential theoretician of the concept is Allan Sekula (1986) and his social history of the archives, which can accommodate an entire social terrain while positioning people in the categories of heroes, leaders, celebrities, poor, non-white, females, criminals, diseased, curiosities, etc. In this context, I see archival bodies as retroactive images that live in our memory and figures we associate through history with specific power dynamics. In terms of the Barthesian theory of

³ For example the practice of Louis Agassiz (1807 — 1873), a Swiss-born American biologist and geologist and a member of the Scientific Lazzaroni, who believed in the hierarchy of races and polygenism, contributing to the white suprematism evident in social and biological para-sciences of the 19th century.

photography, archival bodies can be seen as ever-lasting, still „present”, and still „here” (Barthes 1981). They can remind us of preservation and stillness, both in time and space, as well as of movement and mobility of circulating images in the memory, and within the institutions, through artists, researchers, and scholars.

Many photographic practices from the beginning of the 21st century could be described by the term *archive fever* (Derrida 1995; Enwezor 2008), referring to the particular interest in the past, collecting, and remembrance. One of the most intriguing and ambiguous projects in terms of contemporary interpretation of the agency of colonial photography came from Ayana V. Jackson, an African-American artist of Ghanaian descent. Jackson seems to pay special attention to the imaginative aspect of her work by recalling the well-known tropes of picturing people of colour inhabiting the collective memory of the West. Her *Archival Impulse* series from 2012-2013 refers to the idea of Hal Foster (2004), which describes the production of new knowledge systems when confronted with an archive. Sources of inspiration for the artist’s project come from the Duggan Cronin collection from South Africa, photos of “native performers» from human zoos, images from the Vietnam War, or those taken for the World Press Photo competition.

My article focuses on four photographs titled *Demons Devotees I-IV*, where Jackson re-stages Seeley-Harris’ self-portrait with Congolese children. Jackson is a visual artist specialising in studio photography, born in 1977, living and working in Brooklyn, New York, Paris, and Johannesburg. In her work, she refers to the aesthetics of 19th and early 20th-century photography, the history of European art, and the African diaspora. At the turn of the 20th century, the artist’s interest was linked to the problematic relationship between the photographed subject (often resembling the object), the photographer, and the observer. This triad is completed by the particular double role played by the artist — the model and the image creator. Her photographic work is mainly focused on self-portraits, where Jackson explores the ways of depicting the Black female body. In her artistic statement, she describes her credo as *fighting photography with photography* (Estrin 2016), which means deconstructing the colonial gaze and art canon toward the possibility of creating counter-narratives about empowerment, womanhood, and blackness, placing her body in the centre of her artistic practice.

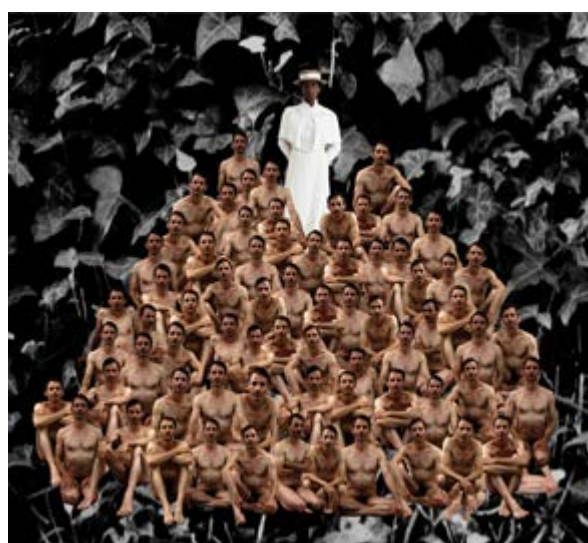
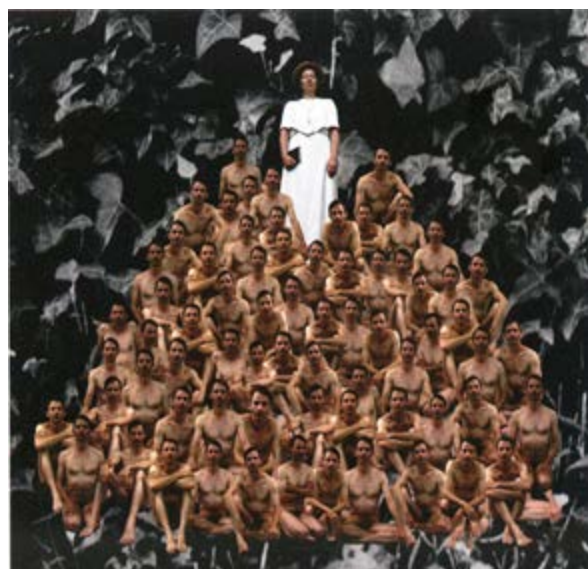


Image 1

Ayana V. Jackson, *Demons Devotees I-IV*, 2013 © Courtesy of the Artist and Mariane Ibrahim.



Image 2

Alice Seeley Harris with Children, Antislavery International, 1905, Congo Atrocity Lantern Lecture, © Antislavery International, The Antislavery Usable Past, http://antislavery.nottingham.ac.uk/solr-search?q=&facet=collection%3A%22Alice+Seeley+Harris+Archive%22+AND+59_s%3A%22Photography%22

Demons Devotees I-IV

Within the *Archival Impulse* project, Jackson created a mini-series of four photographs, *Demons Devotees I-IV* (Image 1), an apparent reference to Alice Seeley Harris' picture with Congolese children from 1905 (Image 2). The title of the polyptych consists of two seemingly opposite words - *demon*, referencing an evil spirit, a person who misbehaves or a skilled and energetic individual, and a *devotee* — someone who intensely admires a particular person/idea or is interested in a specific subject. These two words can be interpreted as alternatives for one another or simply complementary. The inscribed dialectics of the two is a crucial hint for understanding the ambiguity of the referenced colonial photograph.

Sealy states that Seeley-Harris' photographs from Congo shifted the Western viewer's perception of Africa and the black body, which in the spectacle of horror and violence served as a form of consumption. This notion of consumerism, wealth, and profit takes us to Seeley-Harris' self-portrait, which is very specifically and theatrically arranged. The scene takes place on a hill covered in vines. In the background, we can see trees with almost bare branches, creating clear lines on the left. Children surrounding

the hill with Alice on top create a pyramid-like shape. The photographer's outfit is bright-white, catching our eye and focusing our attention on her figure. Most of the children are bare-chested, and only some are wearing short-sleeved dresses in a bright colour as well, but because of their positions in the group and their height, they seem to blend within the crowd much easier than the photographer. The group is looking straight toward the camera, Alice is posing with her hands on the sides, and some children are crossing their arms. The photograph's composition is very peculiar; it resembles Alice's self-portraits with trees from Léopoldville, like the ones with a young Borassus Palm (Image 3) or a mango tree (Image 4). The arranged portrait seems to link the group of children with a notion of nature. The vines even create a shorter pyramid-shaped figure in the lower centre of the photograph. Children are seen here as a part of the ecosystem that can be explored and exploited. This photo is far away from school photos of the teacher with a class, and regarding the cruelty of King Leopold's regime, it almost resembles a mass tomb.

Jackson is reenacting this photo with four versions of the same composition. Her photographs mimic each other. However, the details in each shot are different, like in the movie's scenes. Once you can see Jackson in the position of Seeley-Harris, once in place of Congolese children, the other time she is absent as a model and takes only the role of the image creator when the other woman is posing with the naked male model. In the first self-portrait, she is both Alice and Congolese children, posing nude and in a white gown. Her body is multiplied in a set of individual portraits cropped from the original background to create a pyramid shape, just like in the colonial photograph. In the other three versions of the mini-series, the roles of Jackson and Seeley-Harris' are cast by different people — a white woman and a white man. The female model takes the position of Seeley-Harris when the male model is portrayed as a group of children. His skin complexion is much lighter than Jackson's, so the individual portraits of the mountain of bodies are more visible and recognisable on the dark background. The female model portraying Seeley-Harris is wearing a slightly different gown and hat than Jackson. Her arms are visible, and she is holding a book, referencing a Bible — the book did not appear in the original photo.

In all of the versions of *Demons Devotees*, the background of scaled-up leaves stays the same. It implies a poison ivy that seems to be swallowing the group. The Congolese nature in Seeley-Harris' photographs was seen as wealth and a potential product that could make a profit. The background told a story on its own with the hill, trees, and branches, creating a specific atmosphere and *mise en scène* for the portrait. On the other hand, the notion of nature appears symbolically in the contemporary version by accentuating only the motif of vine leaves. It is worth noting that Jackson used a greyscale instead of keeping its natural dark green colour. The background gives the impression of stillness, preserved by the analogue photographic medium that turns everything black and white. It contrasts with the rest of the composition in colour, implying the binary

opposition between dead and living. The analogue impression of the grained leaves and colourful, digitally manipulated figures creates a story about the medium itself, changing within the notion of the bodies when the background appears to stay the same. This artistic choice can also be interpreted as Jackson's take on the history of photography.

The other difference between Seeley-Harris' and Jackson's photographs is posing. African-American artist is well composed, looking straight at the viewer with her hands behind her back. Her position is very stable, and the gown gives the impression of the statuesque-ness, almost like a pillar holding the shape of the group together. Jackson is the highest one in the portrait when children surround Seeley-Harris, and the ones standing in the back, on the top of the hill, are visually almost the same height as her. Her disconnection from the mountain of bodies is very sharp because of the intense whiteness of the dress and the editing of the figures in postproduction. The same applies to the rest of the iterations; however, in versions *Demons Devotees II* and *IV*, the central figure of the portrayer of Seeley-Harris is smaller and much more separated from the group of men that seems to be focusing our attention and pushing women to the background. However, the pictured power dynamic still favours the standing and clothed women figures instead of sitting and naked men.

Another intriguing difference between the historical photograph and contemporary versions is Jackson's act of hiding her hands. It is a symbolic gesture related to the hand mutilations of the Congolese people. Severing hands became a trademark of King Leopold's regime and the proof of native deaths commonly required by Belgian officers (Sliwinski 2006, 338). The hidden hands in Jackson's photograph might also be interpreted as a sign of automaticity of the photographic medium or the photographer herself⁴. The disconnection of the act of photographing is apparent in both the historical and contemporary shots. The posing seems more significant and displayed by the almost theatrical effect of the composition. The artist reads the colonial photograph as highly performative, directed by a photographer for whom photography served as a potential propaganda tool. Jackson transforms this theatre of curiosity into a space where new narratives can resonate, and new bodies appear to play the leading role. Hence the "clearing» of the background and the isolation of figures from an almost abstract image of nature.

All the artistic changes made by Jackson are rooted in the notion of the body. Even her approach to the medium itself. Although all of her works are digitally manipulated, the achieved effect of bodies plastered on each other is almost tangible. The created mountain of images evokes discomfort, tightness, and closeness. There is an apparent ambivalence of being together as a group and needing to be made aware of the presence of the people around you. The strategy of photo-montage gives the medium some

⁴ This trope can be also a reference to the automatic writing (psychography), an ability to produce written words without conscious writing or to the Surrealist automatism.

volume and creates the impression that Jackson's photographs are almost *braided* with each other. In this case, Emma Dabiri's (2019) metaphor, inspired by a Ghanaian concept — *Sankofa*, seems fitting: "Braiding operates as a bridge spanning the distance between the past, present, and future. It creates a tangible, material thread, connecting people often separated by thousands of miles and hundreds of years."



Images 3–4

Left: Alice Seeley Harris, *Young Borassus palm at Leopoldville*, 1911-1912

© Alice Seeley Harris Archive, Antislavery International, Bodleian Library, the University of Oxford, 1911-1912, http://antislavery.nottingham.ac.uk/solr-search?q=&facet=collection%3A%22Alice+Seeley+Harris+Archive%22+AND+59_s%3A%22Photography%22

Right: Alice Seeley Harris, *A mango tree with fruit Leopoldville*, 1911-1912, © Alice Seeley Harris Archive, Antislavery International, Bodleian Library, University of Oxford, 1911-1912, http://antislavery.nottingham.ac.uk/solr-search?q=&facet=collection%3A%22Alice+Seeley+Harris+Archive%22+AND+59_s%3A%22Photography%22

Self-portrait and autophagy

As Mbembe (2006; 2018) wrote, the experience of the colonised body is the experience of the colonial *self*, woven from the insecurities of the coloniser projecting them onto the colonised, being reduced to the hours of labour and price, and being excluded and deprived of their past. The notion of the *self* is mainly expressed in the *Demons Devotees I*, where Jackson plays the double role of the photographer and the model. Her concern about the mentioned power dynamic is not only bound to the gender aspect of this relationship but also the economic and race issues. In an interview with Fiona Greenland (2018), she comments:

“It is important to remember, too, that access to photographic equipment was limited, and those on the other side of the lens often could not answer back with their images. There was no first-person perspective to compare the colonial gaze against. So yes, the photographic medium was activated to illustrate problematic and often erroneous stereotypes that long existed in the Western psyche.”

The artist states a couple of interesting points. The first mention is access to photographic equipment, a privilege for white, middle-class, and upper-class Americans and Europeans. Seeley-Harris was not an exception; she was a white British woman with financial support from the church for her documentary project. However, from the perspective of *herstory*, she is one of few female photographers present in any media at the beginning of the 20th century and a pioneer of humanitarian photography. What complicates the figure of Seeley-Harris is the position of the narrator, a storyteller, being in charge of representing the *truth*, so much desired by the Western media. The notion of truth and photography share a long story. The image was highly favoured in terms of a search for proof of colonial atrocities. Sealy recalls an essential figure in narration and witnessing, George Washington Williams, an African-American journalist and pastor visiting the Independent State of Congo in 1890. Williams’ open letter to King Leopold II was circulated widely and first appeared in the popular *New York Herald* (Sliwinski 2006). However, it did not attract the wanted attention because of the lack of *photographic evidence* confirming the crimes committed by the coloniser (Sealy 2019, 33). Harrises provided script with pictures, and their whiteness on top of that, was completely believable to the targeted, predominately English spectator. We can only imagine how the audience would react when they saw a Black journalist posing with Congolese children—the question of *what if* is the question that haunts the archival bodies the most. Jackson gives the visual answer by providing one but four different and complex scenarios. Each is charged with notions of gender, race, and nationality concerning the power exchange between man and woman, woman and woman, adults and children, black and white, and photographer and model.

In the context of Jackson’s photographs, Mbembe proposes using the term *autophagy* — in other words, *self-eating* or a fundamental cell survival mechanism (Jackson 2013). It can be interestingly related to Jackson’s self-portrait, where the role of the photographer has historically been considered superior to the portrayed “subject”. In the context of the history of colonial photography and imperialism, the image maker, a.k.a narrator, is identified with the white gaze, active because of the tool — the camera — instead of the passive subject posing for the photograph. Autophagy would function as Jackson’s impersonation of the historical white gaze in the service of imperialism, preying on the suffering of people of colour. Embodying this character might be seen as a self-destructive gesture or even self-harming. However, Jackson’s photographs are not meant to arouse compassion but to show the dangerous border between desire, visual pleasure, and the notion of power.

Travelling Images / Travelling Bodies / Travelling Power

The circulation of colonial images was inevitable. The lantern slide show travelled through the United States and Britain at the beginning of the 20th century and was watched at mass meetings (Sealy 2019, 17). Alice and John Harris profited from the showings under the pretext of spreading awareness of the brutal regime, simultaneously supporting the British colonial politics of white supremacy in their homeland. As Sealy states:

“When we read the Harrises’ lantern slide show now, we can establish that there is a distinctive, ideological two-faced aspect to it: one face scorns the violence of King Leopold II; the other willfully accepts the violence of British imperialism as natural and right. Neither face recognises the human condition of the African as fully equal (Sealy 2019, 27).”

It is worth noting that the targeted audience for the lantern slide show were Christians, already having presumptions about the concept of the *Other* and the mentioned notion of *truth*. Harrises’ work might have fueled the already existing image of Africans in their minds or maybe created a completely new one — in both cases, the depicted people were portrayed as powerless, as opposed to the helping missionaries preaching the word of God.

It is known that the effect on the audience concerned John Harris, husband of Alice. In the letter to The Congo-Balolo Mission, a British Baptist missionary society, he wrote: “The photograph is most telling, and as a slide will rouse any audience to an outburst of rage [...]” (Grant 2001, 27; Sliwinski 2006, 342). Looking again at the position of Seeley-Harris among the children, she resembles the figure of a saviour that the others would follow. The composition’s pyramid or mountain-like shape gives the impression that she has already gained her supporters. However, these are just children; their image was distributed without their conscious decision. There is no doubt that these children had not much to say about picture making, considering this specifically arranged composition. The power dynamic of the creator and subject of the photograph was working only in favour of the photographer.

Jackson’s photographs of *Demons Devotees* also travelled through continents with the Archival Impulse exhibition. Firstly the images were shown under the title *Archival Impulse & Poverty Pornography* in Galerie Baudoin Lebon in Paris, France, with a contribution from an acknowledged Cameroonian historian and political theorist, Achille Mbembe, who wrote an essay for the catalogue. Then the show kept the title *Archival Impulse* and, from 2013-2015, travelled to several locations around the globe: Mariane Ibrahim Gallery in Paris and Seattle, Gallery MOMO in Johannesburg, 33 Orchard Gallery in New York, and Galerie Capazza in Nancy. Although in every city, the context of the exhibited pictures was different — in France, the country with a colonial past, in metropolises in North America with a history of slavery, and in Johannesburg, a megacity in South Africa marked by the apartheid and the discovery of gold — the issue of

power dynamics was somewhat overlooked. The show in Johannesburg has resulted in a few critical reviews concerning colonial mimicry (Cook 2017), “awakening the colonial ghost some choose to forget” (Jason 2013), and manifested nudity.

Adding the three portraits of *Demons Devotees II-IV* to Jackson’s self-portrait raised questions about picture-making conditions. Is the attribution of the models changing or shifting the perspective? How would we react if a white European took the photograph? By bringing the two other models to the studio, Jackson points to another critical aspect of the matrix of colonial power (Quijano 2000) — gender. The relationship between the subjects of the photographs — woman and man — is burdened with a long history of socio-political inequality and misogyny. However, the composition of the photographs never reveals it. It is always the female figure, fully clothed, standing proudly on top of the pyramid. Jackson supports the idea of women’s empowerment by connecting with her story of one of the most influential female photographers at the turn of the 20th century but, most notably, by rooting her practice in corporeal, haptic aesthetics and nakedness.

The archival bodies in Jackson’s photographs are bounded to the concept of *post-memory* and dialectics between the figures of victim and perpetrator, another travelling motif between history and the present. As António Sousa Ribeiro (2021; 20) writes after Marianne Hirsch:

“The notion of remembrance, of remembering, or recollection in the sense of a simple transmission of experience gives way to notions of investment, negotiation and reconstruction that allow establishing modes of communication overcoming the unbridgeable gap separating the real actor — victim or perpetrator — from those who, not having participated and thus unable to witness *stricto sensu*, have decided to delve into the experience of others, be it at the family level or the broader scale of society at large.”

Jackson’s repetitive copy-paste motif of the same body creates a family resemblance between the perpetrator and the victim and archival and contemporary bodies. That results in a nuanced and highly complex relationship on the visual and socio-political levels. The notion of the perpetrator, both in the archival and contemporary picture, is challenging to resolve. It could be Alice Seeley-Harris, a privileged white woman with a camera, creating the story for the audience in the West, helping to push the missionary agenda, and working for Britain despite its imperialistic politics. It could also be Jackson unleashing the demons from the past and bringing back the images of helpless people of colour to satisfy a predominately western audience attending her exhibitions. *Demons Devotees*, however, might also work as a reminder of the complex and highly problematic past of colonial powers like Belgium and as a warning of the possibility of repeating the colonial image of people of colour inscribed into the collective imaginary.

Mother? Photographer.

Another vibrant motif captured in the photograph from Seeley-Harris and the series from Jackson is the notion of the mother figure. It is pretty literal in Seeley-Harris' case; she is posing with actual children, resembling the school pupils.



Image 5
Zbigniew Libera, *Mieszkańcy*
(Residents), from the series
Pozytywy (Positives), 2002-2003,
© Galeria Raster.

Jackson's iteration of the image could be more precise, especially regarding the version with a self-portrait; the distinction between supposedly younger and older selves is completely blurred. The notion of motherhood might appear in the visual comparison between the historic and contemporary pictures, giving the notion of reproduction a double meaning, both photographic and biological. Multiplied figures of women in Jackson's photograph can be interpreted as mothers of Congolese children, absent in the original shot. The notion of a motherless child or an orphan is another issue that Seeley-Harris emphasises, achieved by the photographic choice of composition, perhaps done to elicit compassion.

Our memory is easily connecting the dots that Jackson is presenting to us — the same poses, similar hairdos, and clothes. However, the one constant thing that seems to be out of order is the body. It is different, it belongs to Jackson, so it also belongs to a different time, another present, to our present. Her artistic practice of mimicking — or, better to say - *mimicrying* is based on familiarity and shifting one body for another. The exchange of bodies can serve as a before for the act of subversion, of changing narration and building a new pattern. The notion of *au-delà* or *fort/da* (Bhabha 1994), from one picture to another, gives us the impression that something is quite not right, out of place, and it is the noticeable shift from the bodies of children to multiple bodies of grown women. Jackson's body functions here almost like a veil, covering and protecting

the images of the children. The veil serves multiple purposes in the context of African-Americans and the colour line (W.E.B. Du Bois 2007 [1903]) and as a metaphor for memory in general. The veil exists in people's minds almost like a filter that can exaggerate remembered stereotypes and stories or completely hide the facts about the confronted person. This raises another question of illusion⁵, created to tell the story — or, in other words, telling the *truth*.

Jackson's new contribution to this colonial image is placing the exposed and vulnerable body in a different timeline and context, in the studio, where she controls the situation as a model and photographer. This environment, however, does not prevent her from the viewer's gaze; her naked body in multiple versions is fully exposed to the audience. The power dynamic seems to shift from the point of the white missionary controlling the group of Congolese children — to the Black woman in charge of the outcome of the picture. Her photographic strategy of *tableau vivant* reminds me of the *Pozytywy* (*Positives*) series by Polish artist Zbigniew Libera. The title of the series refers to the positive, an inversion of the photographic negative, and literal meanings of the two opposite words being something good or bad⁶. For example, the photograph *Mieszkańcy* (*Residents*) from 2002-2003 (Image 5) depicts a group of men of different ages, from older men to young boys, smiling at the camera. They are dressed in coats and thick quilts, bringing the feeling of cosiness and comfort. However, they are standing behind the fence made from white horizontal strings and vines, and the man is dressed in a striped pyjama pack. It is a reenactment of the picture of the residents of the KL Auschwitz-Birkenau, a Nazi concentration camp. The inversion of the negative memory to positive in Libera's project is a way of coping with generational trauma and collective memory of crimes against humanity. In a way, the artist is breaking with martyrological ideology (Domańska 2006), avoiding the rendition of suffering and helplessness and bringing a shifted image of the content and relatively healthy bodies to life. The notion of the archival body here is similar to Jackson's in the artistic strategy of recalling images hidden in the collective underbelly of a complex and painful past. Another reason I am comparing the two narratives from Libera and Jackson is a particular paragraph written by W.E.B. Du Bois (1952), visiting Poland after world war II. He wrote:

“The result of these three visits, particularly of my view of the Warsaw ghetto, was not so much clearer understanding of the Jewish problem in the world as it was a real and more complete understanding of the Negro problem. First, the problem of slavery, emancipation, and caste in the United States was no longer a separate and unique thing as I had so long conceived it.”

⁵ More about the notion of the illusion and veil in Walter Benjamin's *Arcades Project* (1927-40). Interestingly, Benjamin compares the idea of the veil with a crowd, implying the social undertone of the concept.

⁶ More about the series and Libera's artistic strategies of remembrance in: Filip Lipiński (2014).

Jackson seems to be responding to this general idea of facing the problem of violence and abuse of power through her experience of re-imagining and reenacting it through her body. Her position as an African-American artist in the context of colonial imagery is very particular. She often emphasises: “Due to the racially divided history of the country I was born in, the presence of my body in certain spaces is problematised and in some cases not welcome unless it performs in a certain way.” (Shaikh, 2019) Although the Congolese context of colonialism and the contemporary issue of racism in America are two different realities and histories, they share a similar core mechanism of *othering*⁷. On the opposite side of the spectrum situates a sense of *belonging*. Jackson seems to be balancing between the two binaries. On the one hand, her Ghanian roots seem to link her to the Pan-African idea of a shared past through *blackness*; on the other, her position as an artist living and working in the United States, one of the countries that hold the most power and prospect in the world, is far away from the reality that Congolese have to face.

She faces what Sousa Ribeiro (2021) calls the „dilemma inherent in the representation of violence”⁸. The violence towards Congolese children can be seen at multiple levels — in physical violence and, finally, in the act of capturing their vulnerability in the photograph by Seeley-Harris’. Another aspect of violence seen from a distant perspective of the present is the act of remembrance. This image of Congolese children is probably one of few photographs of this group that influenced and, in a way, “formed a landscape of Western minds” (Bruney 2019) and their knowledge about the Belgian regime. Although we do not see a direct depiction of suffering, the composition of the cramped-up children suggests that their lives are miserable, tragic, and in danger. However, this image associated with Congolese children or children from the Global South in general, rooted in the colonial matrix of power, to this day is very vivid and present. As Sealy argues after Christina Twomey, Seeley-Harris’ slide show easily fit into “existing cultural practices that required the authenticating presence of whiteness” (Sealy 2019, 18; Twomey 2012; 50) and secured the British Protestant missionary presence in Africa (Sealy 2019, 8). The self-portrait with Congolese children helped sustain the white supremacy image on multiple visual levels — from forming the pyramid-like shape composition of human bodies to pose among them to the vivid whiteness of the gown contrasts with the dark complexion of the skin of the children. It is worth noting that another trace of graphic violence visible in the picture is the notion of a clothed European and naked savage (Levine 2008). Although the Congolese children were depicted partially clothed, their chests remained bare. Jackson took that trope to the extreme,

⁷ More about the concept of *othering* and how it affects different minorities in: John A. Powell and Stephen Menéndez, *The Problem of Othering: Towards Inclusiveness and Belonging*, <http://www.otheringandbelonging.org/the-problem-of-othering/>.

⁸ The reflection on the notion of this dilemma is expanded in the writing of Susan Sontag — see: *Regarding Pain of the Other*.

posing completely naked and portraying her male model naked as well. She created another complex shift in the archival image, focusing even more on the body. That seems to be a focal point in the series not only because of the contrast of power dynamics between being clothed and nude but, more importantly, because of the status of the archival colonial body from the contemporary perspective. All the remained clothes from the picture from 1905 are being replaced by the lack them. This gradual undressing of the body can be seen as a metaphor for our memories of archival pictures from the colonial era, being stripped out of context or disintegrating and mixing with the general notion of dehumanisation.

Conclusion

The act of remembrance in Jackson's practice might be translated into several issues regarding the colonial matrix of power, collective memory, herstory, and the notion of the body. Although in her photographs, she is repeating the colonial image in terms of the composition and *mise en scène*, she uses the characteristics of the Seeley-Harris self-portrait to enhance the theatrical and performative aspect of the missionary agenda. Her four contemporary versions of the picture resemble a changing and evolving memory. The decolonising notion in Jackson's photographs is visible through her narrative choices. The artist presents a story about reconstructing the colonial gaze through the eye of the Black female protagonist. She starts the narration with an image of herself playing the double role of the photographer and the model, closing the mini-series with an image of her standing on top of the mountain of portraits of white men. The subverted hierarchy of power is achieved by recalling the presence of the colonial past in the contemporary context, in the photographic studio of an African-American woman. This exchange, however, is not presented as an act of triumph but rather as a journey of difficult artistic choices, of playing both the role of the victim and the perpetrator.

Bibliography

- Barthes, Roland. 1981. *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang.
- Boehmer, Elleke. 1993. "Transfiguring: Colonial Body into Postcolonial Narrative." *NOVEL: A Forum on Fiction* 26(3): 268-77. <https://doi.org/10.2307/1345836>.
- Bruneau, Gabrielle. 2019. "This Artist Brings Myths of the Black Diaspora to Life through Self-Portrait". Artsy. September 9, 2019. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artist-brings-myths-black-diaspora-life-self-portraits>.
- Cullinan Cook, Shashi. 2017. "Confounded subjectivities and 'fundamental ambiguities': Ayana V. Jackson's performance of colonial-era photographic subjects in the Archival Impulse exhibition." In *Critical addresses: the archive-in-process. The Visual Identities in Art and Design Research Centre (VIAD)*, edited by Leora Farber and Claire Jorgensen, 85-97. Johannesburg: Faculty of Art, Design and Architecture, University of Johannesburg.
- Dabiri, Emma. 2019. *Don't Touch My Hair*. London: Penguin Books.
- Derrida, Jaques, and Eric Prenowitz. 1995. "Archive Fever: A Freudian Impression." *Diacritics* 25(2): 9-63. <https://doi.org/10.2307/465144>.
- Du Bois, William Edward Burghardt. 1952. "The Negro and the Warsaw Ghetto." *Jewish Life* 6(7): 14-15. <https://perspectives.usmm.org/item/w-e-b-du-bois-the-negro-and-the-warsaw-ghetto>.
- Du Bois, William Edward Burghardt. 2007. *The Souls of Black Folk*. New York: Oxford University Press.
- Enwezor, Okwui. 2008. *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. New York: International Center of Photography.
- Domańska, Ewa. 2006. *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Estrin, James. 2016. "Honoring the Legacy of African-American Women." *The New York Times*, May 26, 2016. <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2016/05/26/honoring-the-legacy-of-african-american-women/>.
- Foster, Hal. 2004. "An Archival Impulse." *October* 110: 3-22. <https://www.jstor.org/stable/3397555>.
- Foucault, Michel. 2002. *The Order of Things. Archaeology of the human sciences*. London and New York: Routledge.
- Grant, Kevin. 2001. "Christian critics of empire: Missionaries, lantern lectures, and the Congo reform campaign in Britain." *The Journal of Imperial and Commonwealth History* 29(2): 27-58. <https://doi.org/10.1080/03086530108583118>.
- Greenland, Fiona R. 2018. "Broadening the Landscape of Blackness." *Contexts* 17(3): 8-9. <https://doi.org/10.1177/1536504218792518>.
- Jackson, Ayana V. 2013. "Archival Impulse." In *Archival Impulse. Poverty Pornography*, edited by Ayana V. Jackson, and Joseph-Achille Mbembe, 2-3. Paris: Baudoin Lebon.
- Jason, Stefanie. 2013. "Ayana V Jackson, Sarah Baartman and the gaze on black bodies." Mail & Guardian September 5, 2013. <http://mg.co.za/article/2013-09-05-critical-reappraisal-of-the-colonisers-one-sided-gaze>.
- Levine, Philippa. 2008. "States of Undress: Nakedness and the Colonial Imagination." *Victorian Studies* 50 (2): 189-219. <https://www.jstor.org/stable/40060320>.
- Lipiński, Filip. 2014. "Figurations of Memory in the Virtual Field of Art (History)." *RIHA Journal*, Special Issue "Contemporary Art and Memory» (Part I). <https://doi.org/10.11588/riha.2014.3.70218>.
- Mbembe, Achille. 2013. "Forbidden Pleasures. Exercises in Autophagia." In *Archival Impulse. Poverty Pornography*, edited by Ayana V. Jackson, and Joseph-Achille Mbembe, 16-21. Paris: Baudoin Lebon.
- Mbembe, Achille. 2006. "Nécropolitique". *Raisons politiques* 1(21): 29-60. <https://doi.org/10.3917/rai.021.0029>.
- Mbembe, Achille. 2018. *Polityka wrogości. Nekropolityka*. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Mignolo, Walter D. 2007. "Introduction. Coloniality of power and de-colonial thinking." *Cultural Studies* 21 (2-3): 155-167. <https://doi.org/10.1080/09502380601162498>.
- Quijano, Anibal, and Ennis Michael. 2000. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America.»

- Nepantla: Views from South* 1 (3): 533-580. <https://www.muse.jhu.edu/article/23906>.
- Shaikh, Ayesha Sohail Shehmir. 2019. "Through The Lens Of Humanity With Photographer Ayana V. Jackson." *Harpers Bazaar Arabia*, September 23, 2019. <https://www.harpersbazaararabia.com/culture/art/artists/through-the-lens-of-humanity-with-photographer-ayana-v-jackson>.
- Sealy, Mark. 2019. *Decolonising the Camera: Photography in Racial Time*. London: Lawrence & Wishart.
- Sliwinski, Sharon. 2006. "The Childhood of Human Rights: The Kodak on the Congo." *Journal of Visual Culture* 5(3): 333-363. <https://doi.org/10.1177/1470412906070514>.
- Sontag, Susan. 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- Sousa Ribeiro, António. 2021. "Postmemory: the Past and Future of a Concept." In *Europa Oxalà. Essays*, edited by António Pinto Ribeiro, 19-26. Marseille-Paris-Lisbon-Tervuren: Centre for Social Studies of the University of Coimbra (CES), Mucem, Calouste Gulbenkian Foundation, Royal Museum for Central Africa.

Biographical note

Ph.D. Candidate in Art History at the Art History Institute of Adam Mickiewicz University in Poznań (Poland) and archivist at Audiovisual Archive of The Faculty of Art Studies. She is preparing her dissertation on African-American photographic self-portraits. She published for *View Theories and Practices of Visual Culture* and *Artium Quaestiones*. She worked as a researcher on the Grant of National Development Program of Humanities and on Digital Research Infrastructure for Humanities and Arts Sciences DARIAH-PL. Her academic interests: photography, self-portrait, philosophy, decolonial perspective, queer art.

ORCID

[0000-0002-7701-211X](https://orcid.org/0000-0002-7701-211X)

Institutional address

Adam Mickiewicz University
Wieniawskiego 1, 61-712 Poznań, Poland.

Received Recebido: 2022-09-29

Accepted Aceite: 2023-02-22

DOI <https://doi.org/10.34619/zrtl-Osrk>

Imemorial: Passos no Cativoiro — Ritualizar a ausência numa caminhada com fantasmas

*Immemorial: Footsteps in Captivity —
Ritualisation of absence in a walk with ghosts*

RUI FILIPE ANTUNES

CICANT — Centro de Investigação em Comunicações
Aplicadas, Cultura e Novas Tecnologias
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal
rui.antunes@ulusofona.pt

Resumo

Entre Março e Setembro de 2022, a Associação Substantivo Mágico promoveu, na zona ribeirinha de Lisboa, a caminhada performativa, *Imemorial: Passos no Cativoiro*. Uma caminhada ritual em formato de *audio walk* que, através de narrativas históricas — sobretudo do período entre os séculos XV ao XVIII —, de elementos cenográficos, e de uma composição sonora, veio (momentaneamente) propor a resignificação dos espaços, acrescentando leituras à forma pública e interrompendo representações históricas hegemónicas. A caminhada enfatiza i) a escravatura, ii) o apagamento forçado das identidades para integração numa cultura maioritária e iii) as alteridades e a sua contribuição para o Portugal moderno. A questão que serviu de enquadramento ao projeto artístico foi: *o que não nos conta (ou nos esconde) o espaço público, este espaço por nós percorrido?* Utilizámos a caminhada como modo de inquérito para revisitar o efeito das interlocuções entre espaço público, urbanismo, memória individual e coletiva. Coloca-se agora uma nova questão de fundo que fundamenta este artigo produzido à *posteriori*: *Como*

decolonizar o espaço público? Neste artigo vamos discutir o modo como o espaço e as paisagens urbanas são sistematizadores ativos da memória, dos sistemas urbanos de memória, do presente e do passado. E de como a arte pode ser catalisadora de mudança sócio-cultural.

—
Palavras-chave

Memória coletiva | Caminhada performativa | Arte pública | Áudio-walk | Espaço urbano | Espaço público | Escravatura

—
Abstract

From March to September 2022, Associação Substantivo Mágico organised the performative walk “Immemorial: Steps in Captivity” in Lisbon’s riverside area. A ritual audio-walk, which, through historical narratives — especially from the 15th to 18th century —, scenographic elements and a sound composition, (momentarily) resignified the spaces, added readings to the public form and interrupted hegemonic historical representations. The walk emphasizes i) slavery, ii) the forced erasure of identities for integration into a majority culture and iii) the “alterity” and its contribution to modern Portugal. The question defining the artistic project was: what doesn’t the public space tell us (or hide from us), this space that we walk through? We used walking as a mode of enquiry to revisit the effect of the interlocutions between public space, urbanism, and individual and collective memory. We now pose a new underlying question that grounds this posthumously produced article: How to decolonize public space? In this article we will discuss how the space and cityscapes are active systematizers of memory, urban memory systems, of the past and present. And how art can be a catalyst for sociocultural change.

—
Keywords

Collective memory | Performative walk | Public art | Audio-walk | Urban space | Public space | Slavery



Figura 1
Participantes na caminhada.
Público generalista e turmas de escolas.

Introdução

A cidade acontece, buliçosa e viva, uma cidade-devir, em acelerada mudança. Num outro nível temporal, a cidade vive uma transformação constante, mas numa aparente imobilidade, apresentando-se quase estática, deixando operar o urbanismo e a arquitetura numa escala que transcende a do tempo humano. Os ritmos do quotidiano de uma cidade são diversos e estes operam, e operam-na, em escalas múltiplas (Lefebvre, 2004/1992). Neste encontro de ritmos vai-se formando um palimpsesto de acontecimentos, de narrativas vividas e históricas. Camadas de tempo justapostas, incrustadas em múltiplos estratos físicos e virtuais. Camadas que se vão sobrepondo, tocando-se, mas nem sempre dialogando, como um pó que se confunde com a tinta nas fachadas. Nem sempre visíveis, são camadas sem forma estrutural física que continuam a informar o presente, mesmo que pela sua ausência. Memórias estratificadas que constituem (também) a cidade.

Neste artigo propomos discutir a caminhada *Imemorial: Passos no Catifeiro* que foi efetuada na zona ribeirinha em Lisboa, por nove vezes, entre março e setembro de 2022. Este é um projeto *site-specific* que convoca a história da cidade, visitando alguns dos seus lugares, das suas camadas históricas, das suas presenças reais e espectrais. Ao produzirmos a presente discussão sobre esta caminhada estaremos a pensar na relação do corpo em movimento com o espaço envolvente, da relação do urbanismo e arquitetura sobre o humano e a sua memória. Este trabalho inscreve-se num período de crise social, em que, a partir de articulações entre filosofia, estudos culturais e teoria pós-colonial, a sociedade ocidental vislumbra uma tomada de consciência da captura dos dispositivos institucionais da memória e da sua instrumentalização a partir de um lugar de poder. Por isso, analisaremos o espaço como ordem construída, a uma só vez: enquanto estrutura discursiva e prática significativa, e enquanto um dispositivo participante na formação de narrativas hegemónicas — neste caso de teor imperial e colonial. *Imemorial* foi um passeio de cariz performativo que procurou interrogar o visível da cidade de Lisboa. Um evento que veio acrescentar leituras à forma pública. Por instantes.

A caminhada como processo transformativo

A abstração modernista foi construída como uma barreira protetora contra a ameaça da história (Godfrey, 2007). Mas foi no período dos movimentos anti-arte do início do século XX, que a caminhada emergiu enquanto projeto artístico. Surgiu num contexto em que o espectro da memória ia fazendo colapsar, década após década, as estruturas do modernismo em fragmentos incoerentes. Mais precisamente, em linhas artísticas cada vez mais empenhadas nas temáticas da lembrança e do esquecimento (Farr, 2012, 13). Hoje, no contexto de uma cultura alargada da reprodução mecânica e digital, plenamente imersa no império do visual, a caminhada surge renovada. Apresenta-se como uma forma artística plena que chama a si modos de expressão diversos (áudio, objetos cénicos, elementos performativos, dispositivos media), vindo a ganhar dimensão como expressão artística alternativa — sobretudo durante a pandemia de 2020 e 2021 houve um aparente incremento de propostas neste género (*e.g.*, TEPe, 2022).

Cada passo prepara o próximo e provém do seu anterior. O presente é passado e simultânea possibilidade de um futuro (por-vir). Para além da produção de uma sequência funcional de movimentos alternados das pernas e pés, balançados com os braços e o tronco, caminhar, graças à memória e à percepção, é sobretudo um movimento afetivo. Trata-se de fusão, “sinto em mim”: o entorno, a envolvimento, a narrativa. Caminhar é perceber, incorporar e afetar. É arte com capacidade de intervir e de produzir contemporaneidade.

Se a capacidade de fazer coincidir a política com a produção de dissenso não é controlável pelos artistas (Rancière, 2010/2000, 77) e os produtos culturais *per se* não produzem mudanças substanciais na sociedade, as expressões artísticas são indispensáveis a qualquer movimento que esteja a trabalhar para produzir essas mudanças (Rosler, 2015/1979, 119). A arte é instrumental como ponto de partida para refletir sobre o nosso espaço público. Permite-nos convocar novas formas de inquirir o real e de produzir novas representações, interrompendo assim visões históricas hegemónicas. Esta é a razão pela qual a arte é capaz de apelar a uma sociedade cujas políticas estão na raiz de traumas e preconceitos. A experiência vivida tem uma relação com a cultura e a memória. Assumindo uma significação essencial, o passado influencia os costumes e comportamentos atuais. A memória coletiva faz parte do domínio coletivo e não somente da experiência privada e individual. É uma *herança crítica*: “Pode, por exemplo, assim, falar-se de discurso dominante ou de representações e de ideias dominantes e referir-se, assim, a um campo conflitual hierarquizado” (Derrida, 2021/1993, 102).

Esta herança crítica, a memória cultural, não é, no entanto, estanque, cristalizada, ela é também modificada e ressignificada no presente¹.

Esta atualização da memória cultural é assumida pelos autores da caminhada *Imemorial* no site da associação Substantivo Mágico: “Esta é uma caminhada performativa em formato de visita-guiada *audio-walk* pela zona ribeirinha de Lisboa, onde os espaços são tensionados pela invocação da memória das pessoas escravizadas, moçárabes, cristãos-novos, e seus descendentes, que neles viveram”... Para “honrar aqueles que também construíram Portugal e que fazem hoje parte do património genético e cultural desta sociedade, ao mesmo tempo contribuindo para um possível ritual reconciliatório a partir de uma temática que ensombra o passado português”. Uma caminhada ritual com uma raiz afirmadamente política.

O tempo como outra dimensão do espaço

Imemorial: Passos no Cativeiro propõe uma forma narrativa que se inscreve na corporalidade, passo a passo. Neste caso, para além do registo áudio, o público é conduzido, guiado por um cicerone (Figura 2), sendo convidado a reler a história, desocultando factos e protagonistas, caminhando pelos lugares do passado e do presente para ativar o espaço de deslocamentos de corpos e de memórias traumatizadas.

À hora combinada de cada caminhada, o grupo de participantes reunia-se no ponto de encontro com um assistente de produção que lhes distribuía o equipamento. Instantes depois, juntou-se-lhes o cicerone (Carlos Nicolau Antunes), nas suas roupagens anacrónicas, que lhes pediu para colocarem os auriculares, seguido da ativação do registo áudio no leitor mp3. Deu-se então início ao percurso.

¹ Por exemplo, o movimento *Black Lives Matter* é paradigmático no sentido de mostrar que o tempo histórico funciona de um modo rizomático e não linearmente. O tempo histórico é autocatalítico, na medida em que os eventos reverberam uns nos outros. Isto é, um evento idêntico a tantos anteriores, como o de um polícia a estrangular com o joelho uma pessoa negra, proporcionou novos eventos de protesto em diferentes geografias e tempos, que funcionaram em cascata disparando reações diversas e acontecimentos em expansão geográfica. Portanto, um evento de características autocatalíticas (sistema que gera em si mesmo a expansão de uma reação em cadeia). No entanto, o mais significativo foi a modificação do contexto sociocultural em que essa reação catalítica operou. Os eventos passarão a serão lidos num novo contexto que influenciará a sua interpretação, trata-se de uma “sobre leitura”, uma “epi-leitura”. Os eventos geraram uma alteração ao ambiente social, que faz com que sejam agora interpretados face a um ambiente modificado. Sendo que essa expansão não se faz só em direção ao futuro, mas também se projeta no passado. O futuro altera o passado retroativamente. John Colton não alterou em nada os factos históricos. As suas ações e comportamentos estão registadas e arquivadas, objetivamente. No entanto, a alteração produzida no ambiente em que os factos da vida são lidos faz com que, agora, para os mesmos factos históricos, o herói se torne um vilão.



Figura 2

Esquerda: Uma turma de alunos do ensino secundário reúne em torno da assistente de cena que distribui o equipamento. *Direita:* Outro grupo inicia o trajeto seguindo o cicerone.

Este instante pode chamar-se de *momento propedêutico*. Os espectadores acederam ativamente a um espaço virtual, assumiram a entrada no simulacro, no espaço diegético. A partir deste instante, sabiam-se duplos: presentes no mundo tátil, mas simultaneamente em contacto com um espaço virtual. Um espaço de propriedades fantasmagóricas, poderíamos dizer, no sentido de os participantes não estarem, integralmente, nem aqui nem ali. E de estarem simultaneamente nos dois lugares. Ser ou não ser. Presença e não presença. Real ou irreal.

A caminhada faz-se por lugares de ausências (*e.g.* Pelourinho velho², Antiga alfândega das sete casas³, Pedro o Negro⁴) (Figura 3). Marcámos com a nossa presença estes espaços. Utilizando os lugares do passado e do presente, Ricardo Fonseca Mota, o autor do guião, juntou, recompôs, reconstruiu fragmentos para propor uma nova leitura destas ruas, destas praças. Nada é constante como as ruínas. Uma memória só pode ser decifrada,

² Aquando do terramoto, toda a zona do pelourinho velho foi arrasada. Com a reconstrução foi erigido um novo pelourinho na Praça do Município, a cerca de 500 metros dali. Neste lugar não existe qualquer referência ao facto de ter sido aquele espaço onde decorria a venda das pessoas escravizadas, o mercado de escravos, portanto.

³ A Alfândega das sete casas, era onde se registavam as entradas do vinho, azeites, carnes, pescado, as frutas, as lenhas e os escravos, assim como artefactos chegados ao porto. Era neste local que se procedia ao registo das pessoas escravizadas antes do seu desembarque, ao registo das suas vendas, e registo das suas eventuais libertações. Estes registos perderam-se com o maremoto que se seguiu ao terramoto de 1755. No local, existe hoje o Centro de Interpretação do Bacalhau.

⁴ Pedro o Negro é uma figura bastante oculta da história portuguesa. Aquando da invasão Filipina, o Prior do Crato organizou a força de resistência entre a qual, e sob o comando do embaixador do Congo, Pedro o Negro, se formou um batalhão de 800 pessoas de origem africana, livres e escravizadas. Com a derrota das forças resistentes Pedro o Negro foi enviado pelo poder vitorioso para Madrid, onde acabou por morrer na prisão.

‘vista’, se for justaposta, contrastada, relacionada com uma outra. (Farr, 2012, 19). Evocámos presenças fantasmagóricas para reler a história. Domínios de conhecimento, de memória, de ser, coincidentes com a nossa existência. Presenças invisíveis.



Figura 3

Apagamentos programados de memória. À esquerda: Vista da praça do Comércio, em Lisboa (também conhecida como Terreiro do Paço), sem quaisquer referências aos atos históricos de natureza traumática ali sucedidos. À direita: na localização onde esteve o edifício onde se efetuavam os registos de entrada e libertação de escravos, local carregado de memória, podemos ver que está hoje um restaurante, o Museu do bacalhau.

Lugares de memória

Agora o espaço é uma realidade que perdura: Uma vez que as nossas impressões passam apressadamente, uma após outra, e não deixam nada na nossa mente, podemos perceber como recapturar o passado apenas por compreender o modo como ele é, de facto, preservado pela envolvente física. É para o espaço — o espaço que ocupamos, atravessamos, temos acesso contínuo, ou podemos a qualquer momento reconstruir em pensamento e imaginação — que devemos voltar a nossa atenção. Os nossos pensamentos devem concentrar-se nele para que esta ou aquela categoria de lembranças possa reaparecer. (cf. Halbwachs, 1950 citado em Boyer, 1996/1994, 137)

Halbwachs, em *Collective Memory* (1950), aponta os significados ocultos e as memórias inconscientes inscritas nas formas materiais da cidade. Entender o modo como o passado fica preservado no nosso entorno físico ajuda-nos a entender como recapturá-lo, mas sobretudo a entender como estes becos e ruas, estas calçadas e muros nos influenciam. O espaço e as paisagens urbanas são sistematizadores ativos da memória, sistemas urbanos de memória, do presente e do passado (Boyer, 1996/1994, 133-135).

Coloquemos, então, a nossa atenção no espaço.

Cada objeto, devidamente colocado no conjunto, recorda-nos um “modo de vida” que é partilhado pelo domínio mais vasto dos objetos que nos rodeiam, aparecendo como uma “sociedade muda e imóvel”, lembrando a continuidade e a estabilidade do grupo social. (cf. Halbwachs citado em Farr, 2012, 19)

Que forma de vida é esta que é partilhada no quotidiano urbanístico lisboeta? O que nos conta, por exemplo, a zona da Praça do Comércio, uma praça que apagou todos os seus eventos históricos? Dos autos de fé, à morte de reis e eventos revolucionários, não se encontram hoje quaisquer marcas, vestígios ou testemunhos. Onde era o mercado dos escravos? Onde foi morto o rei D. Carlos? Todo um projeto de subtração ao nosso olhar, cego agora. Apagamento. Nem um marco, nem uma placa toponímica. Ausência. Permanece o que não é. Apenas a encenação: ao centro da praça, a estátua de D. José I, o reformador, e à sua entrada um arco do triunfo habitado por figuras mitológicas (A Glória, o Génio, e o Valor, sobre as estátuas de Nuno Álvares Pereira, Viriato, Vasco da Gama e o Marquês de Pombal). Por baixo uma inscrição: VIRTUTIBVS MAIORVM VT SIT OMNIBVS DOCUMENTO. “Às Virtudes dos Maiores, para que sirva a todos de ensinamento”. Um projeto urbanístico de “ensinamento” ou de obliteração? O que nos diz este silenciar programático de memórias? Será a tentativa de destruir uma memória, na esperança que o trauma se apague por si próprio? Ou será uma tentativa de afugentar os espíritos que se inscreveram na memória histórica?

A memória não se apaga. Vive-se, está incorporada. Para Bergson o passado coexiste com o presente. A percepção é um processo dinâmico influenciado pelo passado e em antecipação ao futuro (Bergson, 2011/1939). O tempo flui e o presente desvanece, mas não desaparece, o instante divide-se em presente que acontece e passa, e em passado que é preservado. Ao passado recente, próximo do fluir perceptual, Birnbaum refere que Husserl dá o nome de *retenção*. É à atividade da consciência que torna de novo presente aquele passado já desvanecido — e, entretanto, modificado pela sua presença no passado — ele chama *recolhimento* (*recollection*). A presença perceptiva é construída a partir de impressões primárias, retenção, antecipação ou expectativa (protenção), articuladas com esse passado recolhido (Husserl *apud* Birnbaum, 2007/2005). Existir é um ato de permanente lembrança.

Todos os esforços “para não pensar mais nisso” são espontaneamente transformados em “pensamento obsessivo”. Confrontando o fenómeno do fascínio com o objeto proibido, como poderemos não saltar para o plano da memória coletiva e evocar o tipo de assombro, descrito pelos historiadores da atualidade, que estigmatiza este “passado que não passa”? A assombração é para a memória coletiva aquilo que a alucinação é para a memória privada, uma modalidade patológica de incrustação no coração do presente. (cf. Ricoeur, 2004/2000, 54)

Depois do terramoto de 1755, Marquês de Pombal, ao serviço de D. José I, mandou demolir as ruínas e arrasou a zona baixa da cidade implementando uma lógica estrutural — chamemos-lhe estética. Criou uma cidade disciplinada e de formas puras que deslocou a memória e apagou referências históricas importantes. Ao longo destes séculos a praça já foi redesenhada e refeita diversas vezes, assim como toda a zona ribeirinha tem vindo a sofrer um processo de transformação e assepsização acelerado desde os anos 1980. No entanto, os eventos históricos de cariz traumático ali acontecidos mantiveram-se soterrados no tempo, invisíveis e o espírito da (nova) praça mantém-se. Que pensamento obsessivo é este que Paul Ricoeur refere como resultante do apagamento destas memórias? Que assombrações? A invisibilidade é o primeiro estágio da aparição, diz-nos Derrida a partir de *Hamlet*: “Não vamos contar a ninguém o que vimos, diz Horácio.” (Derrida, 2021/1993)

Em cada poema estou, mas não sozinho. Azenegues, Jalofo, Abexins, Turcos, Mouriscos, Cristãos-novos, Jaus, Japos, Berberes, Canarins, Curumins, Brasis, Pegus, Guinéus, Mandingas, Lundus, Moçarabes. Quantos povos há em mim? Branes, Felupes, Balantas, Majacos, Beafadas, Bijagós, Nalas, Papeis, Falas. Sejam alvos, trigueiros, baços, morenos ou pardos vieram do mundo e aqui morreram. Foi aqui que deixaram também a sua descendência. Como antes destes os Romanos, os Lusitanos, e antes ainda os Ofis, e os Estrímnios. Construíram-se igrejas sobre mesquitas e sinagogas, proibiram-se os cultos, mudaram-se os nomes das famílias. Identidades mantidas em segredo, no íntimo do privado dos lares para integrar uma identidade maioritária. (Guião de Imemorial: Passos no Cativeiro)

A narração escutada no dispositivo áudio começa com uma invocação aos fundadores de Lisboa, as diferentes alteridades formadoras da cidade. Lisboa sempre foi um fluxo e refluxo de gente que a veio construir e habitar. Num registo poético, conjuramos São Vicente, o padroeiro da Cidade. Após desvelar pelo caminho os diferentes (re)fluxos migratórios e sobreposição de culturas, na origem da urbe, entramos na igreja da Nossa Senhora da Conceição Velha construída sobre a capela mandada erigir por Simoa Godinha⁵ e aí enfatizamos a importância dos Vilancicos Negros na história do missal e da música barroca. Prosseguimos depois para a praça do pelourinho velho. E uma vez aí chegados honramos o chão que testemunhou a ignomínia. O local de venda de pessoas escravizadas. Aquele mesmo chão que pisamos agora. Escutamos relatos de viajantes europeus descrevendo eventos aqui ocorridos. O cicerone aponta a placa toponímica que diz “Rua do Comércio”, acrescentando-lhe um

⁵ Simoa Godinha foi uma rica proprietária São Tomense, que casada com um fidalgo Português, veio morar em Lisboa. Tornou-se distinta pelas ações caritativas junto dos órfãos e dos presos. Não tendo herdeiros deixou todos os seus bens à Misericórdia na condição de que naquele local fosse erigida uma capela para sepultar o seu corpo e que todos os anos um grupo de cinco escravos são tomenses — que nunca poderiam ser separados — tocassem na ocasião das festividades.

placard com o dizer “Humano” permitindo por instantes dar visibilidade áquilo que à primeira vista parece invisível.

Este lugar que foi derrubado com o terramoto e reerguido com novas edificações, torna-se agora, momentaneamente, um *lieux de memoires* (Nora, 1996/1984), um espaço físico onde um evento significativo teve lugar, mas que também pode tomar forma num arquivo, evento memorial, ou *reenactment*. Os *lieux de memoire* emergem da compreensão de que não há memória espontânea. Sem vigilância, certos eventos são arrastados para fora do contínuo da história. O *lieux de memoire* devolve esses eventos ao fluxo histórico “já não vivos, mas também não inteiramente mortos, como conchas na praia quando o mar da memória viva recedeu” (*id.* 6).



Figura 4
Ritual na zona onde se localizaria sensivelmente o pelourinho velho, local de venda de pessoas escravizadas durante o período pré-terramoto.

Fantasmas à Deriva

O que impressiona mais, aqui, é o fato de os lugares vividos serem como presenças de ausências. O que se mostra designa aquilo que não é mais: “Aqui vocês vêem, aqui havia...” mas isto não se vê mais. Os demonstrativos dizem do visível suas invisíveis identidades: constitui a própria definição do lugar, com efeito, ser esta série de deslocamentos e de efeitos entre os estratos partilhados que o compõem e jogar com essas espessuras em movimento. (De Certeau, 1990/1998, 189)

A cidade propicia uma geografia poética que se sobrepõe a uma geografia literal, sugerir-nos-ia a este respeito De Certeau, referindo-se quer às toponímias, quer aos usos que os habitantes vão fazendo dos espaços (*id.*, 189). O espaço urbano apresenta-se

como um dispositivo de invocação de ausências. Um permanente “fora de lugar”, *out of joint*. “Nenhum tempo é contemporâneo de si mesmo” diria Derrida (Derrida, 2021/1993, 189). Nenhum lugar, acrescentaria De Certeau.

A visita faz-se em andamento, ritualizando o silenciamento, o esquecimento, o abandono. A narrativa foi elaborada a partir da locução de factos e de eventos históricos (feita por Carlos Nicolau Antunes) acompanhados de elementos poéticos (de Ricardo Fonseca Mota) e de ambiências sonoras compostas de texturas musicais que nos transportam para sensações específicas, assim como de apontamentos ambientais de cariz contextual como sonoridades do dia a dia (e.g, pessoas que falam, coche que passa, carroça com burro) e composições rítmicas (e.g, sinos, tambores) (de Rui Filipe Antunes).

A construção dramática convoca um conjunto de estímulos espectrais que produzem um “efeito de portal” integrando o som e a paisagem de forma diegética na experiência. O som gravado convoca imaginários que são complementares ao que vemos e aos sons da rua que se misturam na percepção. O real torna-se indiscernível do simbólico. Ao caminharmos entramos naquilo que os surrealistas chamavam de *état d’attente* que permite e abre um espaço semi-alucinatório no processo de associação de memórias (Farr, 2012, 14). Na oposição entre o que está presente e o que não está, as associações de memória podem emergir a qualquer momento.

A esta paisagem sonora, que se mistura e funde com o real, justapõem-se elementos cenográficos dispostos ao longo do percurso (Figura 5). Estes elementos são construídos com uma plasticidade plausível dentro de um contexto urbano (figuras em cartão, cartazes). Surgem colocados de forma integrada na paisagem, dispersos, discretos, sem se imporem, de forma a serem verosímeis naquele enquadramento e simultaneamente acrescentarem um nível de estranheza ao percurso. As figuras, à primeira vista, parecem quase calmas, despossuídas dessa aura que o signo lhes empresta. Mas são objetos que produzem discurso. Existem numa ambiguidade ontológica, estranha — *Unheimlich* — a força da legibilidade em tensão com a força da estranheza *non-sense*.

Todas as associações de memória dos lugares reais são projetadas num diálogo, nem sempre fácil, com outras “localities” (em termos freudianos) que essas imagens registaram (Farr, 2012, 14). Associações fortuitas, encontros casuais, flashes, momentos inesperados de revelação, a dúvida que se instala — “o que mais eu não vi e que estava ali?”. O que foi que veio do lugar de memória e o que foi que sempre esteve aqui?

Centrados num núcleo de ausências, escutamos (e arregalamos os olhos) para ver o que não se vê. “Estava à vista de todos, todos sabíamos ou julgávamos saber, mas era importante que não fosse admitido” (Fisher, 2020/2014, 152). Contestamos, assim, a literalidade da visão. O que escapa à primeira vista é o invisível. Diz-nos Merleau Ponty que o invisível não será somente o que não é visível: “o que é visto por um outro, mas não por mim” (Merleau-Ponty, 1968, 227-228). O invisível será tudo aquilo que sustém o visível. Para lá do visível, suportando-o. Dando-lhe amparo.



Figura 5
Adereços de cena surgem integrados na paisagem.

Traços do passado interrompem o tempo do presente. Ativamos aquele espaço com a deslocação dos nossos corpos e a presença de memórias traumatizadas. Procuramos aprender com a experiência e os fantasmas. Do lugar do antigo pelourinho, o grupo dirige-se até ao antigo Terreiro do Paço (real), a atual Praça do comércio. No centro da praça, enquanto escutamos anúncios de pregões relativos à venda de escravos no século XV e XVI (retirados de periódicos da altura), o cicerone, um pouco inesperadamente, remete-nos para o presente. Apresenta uma sequência de tabuletas com factos e dados estatísticos relativos à escravatura moderna — estabelecendo uma ponte com um assunto que ocupou algum espaço na agenda mediática portuguesa neste último ano: as condições de trabalho degradantes da imigração oriunda da Ásia e do leste da Europa para trabalhar em condições sub-humanas em latifúndios do Alentejo e a escravatura moderna em Portugal.

Figura 6

A dobra no tempo contrapõe a escravatura moderna à escravatura histórica. O cicerone mostra dados factuais e estatísticos relativos à escravatura moderna.



Aparência, verdade e simulacro

A urbe faz-se de inclusões sucessivas, da vinda de um outro que se integra numa cultura maioritária. Sucessivamente. Mas é também um lugar transformativo. A *polis* é local de encontro com o outro. Pegando na leitura de Agamben, é o local de integração do *zoé* (simples ato de viver) na *bíos* (a vida qualificada). O facto de os gregos terem dois vocábulos para designar a vida humana sugere uma qualificação de valor distinta. Essa distinção é o que nos permite entender o “*homo sacer*” da figura do direito romano, aquele que é sacrificável, uma figura “que é incluída no ordenamento unicamente sob a forma da sua exclusão (ou seja, da sua absoluta ‘matabilidade’)” (Agamben, 1998/1995, 16-17). A inclusão através da exclusão. O “*homo sacer*” tem memória? O escravo, o cativo, o refugiado, o emigrante, o não-cidadão têm direito a escrever a sua experiência no palimpsesto, a constituir memória na *polis*?

Há uma razão estética no coração da política. Um sistema de formas e funções que determina *a priori* o que se apresenta à experiência sensível. A distribuição do sensível define quem tem, ou não, voz, quem pode ocupar-se do comum. É Platão quem nos diz que os artesãos não podem ocupar-se do comum por só poderem dedicar-se ao seu trabalho (Rancière, 2010/2000, 20). O Santo Ofício e a Inquisição, primeiro, e a Polícia política, depois, foram estruturas administrativas de adestramento sócio-cultural, de normatização institucionalizada, i.e., o controlo dos corpos, respaldado em ecos messiânicos, para encontrar a *bíos* na *zôê*. A nobreza europeia criou uma narrativa que visa a perpetuação do seu privilégio, a da linhagem de sangue e da pureza (Mbembe, 2017/2013, 115). Uma estratégia de bio-poder sustentada na “bestialização de grupos considerados outros e inferiores” (*id.* 45). Os “Descobrimentos” e a Evangelização propagaram-na, alicerçados na “raça como princípio de corpo político” e na “burocracia como técnica de domínio” (*id.* 103). O eugenismo e a historiografia hegemónica alimentaram-na. O

Estado Novo cavalejou essa narrativa e fomentou a hipérbole, a da “nação dos egrégios avós” que surge representada no arco do triunfo da Praça do Comércio.

As teorias da memória estão entrelaçadas com o funcionamento da sua ressonância para a compreensão do mal-estar psicológico coletivo do presente, preservado de geração em geração em mitos e lendas que podem ser lidos como a “memória da infância” das construções de raça e nação. Assim, “em nome de uma verdade histórica peculiar, os vivos são torturados por amor a fantasmas pintados”. (cf. Farr, 2012, 24 citando Burgin, 2012/1994)

“Não há nacionalidade, ou nacionalismo, que não seja religioso ou mitológico, digamos num sentido lato =místico=”, diz-nos (Derrida, 2021/1993, 157). “Uma força hegemónica aparece sempre representada por uma retórica e por uma ideologia dominantes”, continua ele. A (re)construção e escolha dos fragmentos históricos que constitui a narrativa oficial obedece a preceitos ideológicos. A construção dessa herança crítica é sustentada em monumentos e património de arquivo (Boyer, 1996/1994). A partir dos fragmentos que representam o todo pede-se aos cidadãos que preencham os vazios e que estes imaginem a totalidade da história. O sentido de linearidade e continuidade é-lhe atribuído pela historiografia. Do *culto da continuidade*, como lhe chama Pierre Nora, emerge o mito: A grandeza das origens. “Quanto mais grandiosas as origens mais elas engrandecem a nossa grandeza atual. Através do passado veneramo-nos” (Nora, 1996/1984, 11).

Contudo, neste processo de construção mitológica foram sendo deixados de fora pedaços de história. A sua seleção ou exclusão é um exercício de poder. Nesse hiato passado-presente, o conhecimento histórico cria uma quebra radical na continuidade, um sentido de descontinuidade. Fomos de uma geografia visível para um território de invisibilidades. Encontramo-nos cortados do passado, do qual somos alienados.

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para história. (Benjamin 1994, 223 In: Martinez, 2020, 258).

Esta obliteração programada da memória, resultante da estruturação da história oficial, e em particular desta zona ribeirinha da Praça do Comércio/Terreiro do Paço que é o nosso foco, enfatiza a discordância entre memória e presente. Este “fora de tempo” leva-nos ao testamento e à herança, sobretudo, traz-nos à sombra da escravidão — uma vez que uma das valências deste espaço era o de ser o centro operativo da ação administrativa do tráfico humano, da chegada das pessoas traficadas ao porto e à cidade, do seu armazenamento, da sua venda e da sua (eventual) libertação através da alforria. Traz-nos também à sombra da alteridade e aos seus fantasmas. Os fantasmas de “outros” discriminados, da condição do outro, um outro entendido como subalterno social, racial, política e urbanamente.

O grupo prossegue a sua caminhada-ritual. Agora até ao rio, primeiro em direção ao Cais das colunas (Figura 7c) onde as inscrições relativas a Salazar e ao Marechal Carmona emergem nas colunas enterradas no lodo, dando assim um enquadramento simbólico a um quadro que versa sobre um passado relativamente recente, que incide sobre o colonialismo recente e a imigração africana pós-revolução. Depois, o grupo continua pela margem, tomando a narrativa um tom ainda mais pesado, descobrindo-nos num lugar maculado pelas conversões identitárias forçadas. Primeiro, ainda na praça, o relato das ações populares anti-semitas do século XVI, ocorridas não longe dali. Prossegue depois um enquadramento crono-teleo-onto-lógico da escravatura até ao século XV enquanto fenómeno social e histórico no panorama indo-europeu e norte-africano. É ainda delineada, de forma cronológica, uma história da escravatura atlântica. Um elencar de ocorrências que termina numa des-cida metafórica ao purgatório (no início havia sido feita uma alusão ao Inferno de Dante) que é feita em jeito de procissão numa doca seca (Figura 7d). O grupo caminha em redor de uma caravela branqueada, através de um “mar” de pequenas pedras que dificultam muito o progresso dos passos dos caminhantes. É um caminho de luto e não de melancolia. Este sofrimento por expiar, colocado assim em primeiro plano, torna a caminhada pesada, dolorosa e inflamada. O tom das descrições alivia uma vez saídos da doca seca.

Esta é uma fase do percurso em que convergem as questões ontológicas que fundamentam este artigo com aquelas que servem de base de enquadramento à caminhada: i) a contribuição dos “outros” para o Portugal moderno, ii) o apagamento forçado das identidades individuais para integração numa cultura maioritária e iii) o efeito da arquitetura e do urbanismo sobre a memória individual e coletiva iv) a caminhada enquanto metodologia de interrogação.

À saída da doca, o grupo atravessa um pequeno jardim arborizado (Figura 7e) onde visita uma pedra, oriunda da terra nova, e oferecida pelo governo francês como símbolo celebratório do espírito aventureiro e colonial dos dois países. A narração prossegue com um poema com referências à auto-reflexão identitária — enquanto o grupo se vê refletido na fachada espelhada de um edifício (Figura 7f). Já na zona do Cais do Sodré, o quadro seguinte evoca a biografia dos poetas Luiz de Camões e Fernando Pessoa, a do primeiro focada no seu fiel escravo Jau, e a do segundo na sua ascendência cristã-nova, condição que inculcou uma cultura de ocultamento caracterizada pela criação de personas (privadas e públicas). Após a distribuição aos participantes de um postal com a imagem de uma pintura do séc. XVII com Camões e Jau (Figura 7g), escuta-se um medley de canções com o mote na condição escrava, enquanto o grupo espera para passar a avenida de via dupla; para desembocar depois numa zona de bares historicamente associada à prostituição. Aí é abordado o tema do lugar das mulheres traficadas, ontem como hoje.



Figura 7

Várias fases da caminhada. Da esquerda para a direita, no topo:

a) A descida ao Inferno de Dante, b) As arcadas da Praça do Comércio, c) Cais das colunas. Em baixo: d) Doca seca, e) jardim arborizado — pedra da amizade f) edifício espelhado, g) distribuição de postais pelos participantes.

Viajamos para trás no tempo através de imagens que lembram pedaços de uma cidade anterior. Projetamos essas representações para o presente e para o futuro recompondo um cenário unificado (Boyer, 1996/1994, 140). Mas imaginar não é lembrar, diz-nos Bergson (Bergson, 2011/1939). “História e Memória são termos opostos”, acrescenta-nos Halbwachs. Para Halbwachs a memória colectiva só existe enquanto parte de uma experiência vivida de um grupo de indivíduos. A memória vivenciada opõe-se a esta visão narrativa.

Halbwachs alertou-nos então para a forma como lemos e escrevemos o passado, sugerindo a impossibilidade de se falar de “História”, e mais ainda de “História universal”. A Historicidade apresenta uma expressão de continuidade histórica que apaga uma disparidade de detalhes e fragmentos apresentado como um todo unificado sem ruturas nem interferências (Boyer, 1996/1994, 140). O sentido histórico é paradoxal uma vez que, inerente a si, está uma incapacidade de compreensão do todo. A “História como trabalho de rememoração e explicação do passado não é um dado, nem simplesmente um catálogo de tudo o que se produziu no passado. Pelo contrário é um esforço deliberado de abstração, mediante o qual separamos o que é importante do que não o é.” (Fukuyama, 1992, citado em Derrida, 2021/1993, 119-120). Este falso contínuo histórico também é denunciado por Benjamin, que vai mais longe, sugerindo uma apropriação

e até instrumentalização por parte do poder instalado. De acordo com o autor, toda a escrita de história é uma narrativa acerca do triunfo dos valores burgueses e representa a reconstrução póstuma de eventos fragmentados de acordo com uma arquitetura completamente fabricada (conforme Boyer, 1996/1994, 5). Para Benjamin, a cidade orgânica morreu com a fotografia e a consciência arquivista focada nos detalhes, na recolha de imagens do passado, na comparação e contraste de semelhanças e diferenças. Nesse sentido, a fotografia passou a ter um grande poder sobre o que pode ser descrito como “histórico”. Bernard Stiegler volta a pegar nesta ideia para enfatizar o poder dos *media* na inclusão ou exclusão de eventos, e com isso produzir história, uma história global tendencialmente homogênea (Stiegler, 2012/1996). Tendo presente a ameaça colocada pela globalização dos *media* (e outras expressões culturais) em nos vincular a uma memória histórica global uniformizada, esbatendo e homogeneizando as singularidades e contingências locais históricas, poderemos afirmar, como já escutei a alguém, que “todo o novo tempo encontra a sua legitimação naquilo que exclui”?

Chegados ao largo de S. Paulo, o grupo passa por uma instalação de cartazes dispostos na parede lateral — em antigas vitrines abandonadas (Figura 8). O cicerone pára, por instantes, junto ao primeiro. Prossegue depois. Composições gráficas contendo frases e imagens usando uma linguagem simples e incisiva.

Alguns remetem estilisticamente para os trabalhos de Barbara Kruger. Outros trazem citações de autores contemporâneos, como Achille Mbembe, e de textos históricos, como de Victor Hugo. Após terminar cada uma das caminhadas, os cartazes ficam colados nas paredes onde foram dispostos, funcionando como um resíduo. Os *posters* reiteram, num sentido duplo, o desfazer de fronteiras entre o real e a diegese, realinhando a vida a partir da arte e a arte a partir da vida. Sem a presença demiúrgica do cicerone e da narrativa áudio, os *posters* surgem descontextualizados, impelindo a uma interrogação que convida os passantes a fazer o seu julgamento. Há que duvidar da fronteira real-virtual. Um fantasma que continua a preparar-nos para ver a invisibilidade. Os cartazes são repostos na manhã de cada caminhada. Cada reiteração é uma marca de discursividade pedagógica.



Figura 8
Exemplo de cartazes.

Uma assombração pode ser entendida como uma dobra de um tempo perturbando outro. Derrida usou o termo *Fantologia* para se referir à capacidade de Marx assombrar a sociedade ocidental contemporânea⁶. A *Fantologia* seria, então, a persistência no presente de elementos do passado na figura do espectro. Mas, mais determinante, o espectro teria ainda um entendimento de porvir, uma disjunção temporal que obedece a uma vontade de enunciar uma transformação no presente. Um passado-futuro. Um fora de tempo. O caso paradigmático do fantasma é, claro, o do pai de Hamlet aparecendo no castelo de Elsinore promovendo a sua vingança. O que parece pacificado e encerrado, num tempo, surge como ameaçador noutro. Da obsessão resultante do apagamento da memória emergem fantasmas diz-nos Paul Ricoeur (Ricoeur, 2004/2000). Serão a escravatura e a alteridade esses fantasmas?

Luciana Martinez parece anuir. O invisível não é somente aquilo que não é visível.

⁶ Ao mesmo tempo que a própria teoria Marxista seria assombrada por um número de figuras espectrais: proletariado, classe operária e o comunismo. Fantasmagóricas no sentido de nunca estarem presentes no texto, mas serem evocadas sem serem mostradas.

Assombrações, portanto, obrigam-nos a lidar com o fato de que o que parece ter sido pacificado, resolvido, aquilo que parece encerrado noutra tempo está vivo — ainda que os seus retornos se dêem de forma ora mais, ora menos tangível.

(...) A lembrança destes homens, mulheres e crianças arrancados de suas origens e deslocados à força para serem escravizadas do outro lado do mundo está em todos os lugares da sociedade brasileira, inclusive na sua própria base.

(...) irrompem (...) como repetição e diferença, retorno diferencial de um processo que (...) conserva ainda a sua terrível eficácia produtiva, (...) continuamente deletéria.

(...) Fantasmas são figuras de deslocamento, deslocam o tempo (...) Impregnando o presente com rastros do passado. (...) Guardam, portanto, a noção de lembranças de uma violência passada que retorna para prestar contas do passado no presente. (Martinez, 2020, p. 257).

Qual é a nossa responsabilidade perante esta assombração? Derrida parece sugerir a impossibilidade de expurgar completamente os fantasmas do presente. Que o caminho para uma ética mais justa será mesmo lidar com a sua presença.

Chegamos, por fim, à estátua de Sá da Bandeira, o impulsionador da abolição em Portugal da escravatura atlântica — uma estátua erigida por subscrição pública e que é das poucas presenças mnemónicas deste tema na cidade. Aqui o cicerone distribui um último postal com imagens de ossadas humanas dentro de um caixote, evocando o incidente de um cemitério de escravos encontrado há cerca de uma década em Lagos com 158 cadáveres de pessoas escravizadas. As suas ossadas apresentam evidência de morte sob grande violência física. Desde a sua descoberta as ossadas estão armazenadas num apartamento em Coimbra. Invoca-se também a figura da Preta Fernanda, uma coquete da alta sociedade lisboeta de 1800s, uma prostituta de origem africana usada como modelo da estátua simbolizando a libertação das pessoas escravizadas. O cicerone dá uma volta em redor da estátua carregando um caixote nas suas mãos.

A arte tem a propriedade de criar uma auto-reflexividade crítica. A caminhada lida com a dor, mas não oferece uma saída, uma solução. Termina com uma questão: “E agora? Que fazemos com estas ossadas?”. *Imemorial: Passos no Cativeiro* identifica o espectador com o problema, o de sermos os beneficiários cúmplices, lembrando que o nosso privilégio histórico está localizado no mesmo mapa que o sofrimento. Sugerindo indelevelmente que até lhe possa estar ligado diretamente. Assume que o espectador querendo participar na caminhada possivelmente faça parte da massa crítica que instaurará uma mudança no *status quo*.



Figura 9

Ritual final em frente à estátua de Sá da Bandeira.

O último quadro do registo áudio é o de um chamamento com um djembé⁷. Depondo o caixote aos pés da estátua, o cicerone afasta-se rapidamente do grupo. Quando o cicerone se afasta os participantes retiram os seus auriculares, uma vez que o som silencia, mas, ao tirá-los escutam um outro djembé que está a ser tocado ao vivo, que se pode escutar à distância. Somos devolvidos à cidade contemporânea, no entanto, fica um eco diegético ressoando, um ritmo cujo signo é o de resposta ao toque inicialmente ouvido na composição sonora.

A dúvida, primeiro. Torna-se difícil perceber o que está a acontecer. Escutamos, mas não acreditamos escutar. Um *after-effect* sonoro? Estarei a ouvir isto? A confirmação. Uma constatação alguns instantes depois na expressão dos outros participantes. Finalmente, um sorriso cúmplice quando o assistente de cena passa para recolher os auriculares. A cidade responde.

Considerações finais

Trata-se de evitar “as dolorosas obrigações de agir sobre os detalhes sombrios da história imperial e colonial e de transformar a culpa paralisante numa vergonha mais produtiva que seria conducente à construção de uma nacionalidade multicultural que já não tem fobia à perspectiva de exposição a estranhos e a outros. (cf. Gilroy, 2005, citado em Fisher, 2020/2014, 56)

Para fechar este artigo, chamamos a noção de *melancolia pós-colonial* de Paul Gilroy. O melancólico não se recusa a aceitar a mudança, ele recusa aceitar que a mudança tenha sequer ocorrido. Esta caminhada assume-se como um contributo para combater a melancolia pós-colonial e enfrentar o trabalho do luto pela perda dos privilégios do império e a ilusão de onipotência. Um contributo para tomar responsabilidade pelos

⁷ O djembé é um instrumento de percussão oriundo de África ocidental. Tem associada a reunião de pessoas em espírito de paz.

termos da existência em comunidade. Todos trazemos inscrita em nós mesmos uma responsabilidade cívica, moral e histórica. Quase todas as questões do ser são questões de herança. Memória é identidade. Herdamos uma filiação e uma história. Esta responsabilização do herdeiro é enfatizada por Derrida: “Ser quer dizer herdar.”

Não se desenha o estado de uma dívida (...) de forma estática e estatística (...) tornamo-nos contáveis por um compromisso que seleciona, interpreta e orienta. De maneira prática e performativa. E por uma decisão que começa por se tornar como uma responsabilidade (...) (Derrida, 2021/1993, 160).

O mal-estar existencial desta época denota-se na persistência da aparição destes Fantasmas a partir da notável incapacidade do país reconhecer essas violências. Torna-se impossível deixar de poder conter as partes do passado que querem incomodamente voltar à tona. Estes serão os fantasmas que mais se recusam a ser exorcizados. Todos os fantasmas de todos os futuros perdidos. “Os abusos (...) podem ser admitidos, mas só na condição de ficarem circunscritos ao passado. Isso foi *naquela altura*, as coisas são diferentes *agora*.” (Fisher, 2020/2014, 56).

Michael Hardt e António Negri têm razão quando dizem que a posição revolucionária no que toca as lutas em torno de raça, género e sexualidade vai muito além das exigências de que as diferentes identidades sejam reconhecidas. Em última instância tem que ver com a desmontagem da identidade.

Convém ter em conta que o processo revolucionário da abolição da identidade é monstruoso, violento e traumático. Não tentes salvar-te (...) Aliás o teu *eu* terá de ser sacrificado. O que não significa que a libertação nos atirá para um mar de indiferença, sem objetos de identificação, mas que as identidades existentes deixaram de servir como âncoras. (Hardt and Negri, 2011, citados em Fisher, 2020/2014, 60)

As artes só podem emprestar aos projetos de domínio, ou emancipação, aquilo que têm em comum com eles: posições de corpo e movimento, funções da fala, a parcerização do visível e invisível. (Rancière, 2010/2000, 20). A caminhada imemorial conjuga estas três formas de prática estética identificadas em Platão. A superfície marcada de signos, a dupla realidade do simulacro, o ritmo da forma corporal e musical. Três formas de ativar ideias. Três formas de distribuir o sensível que inscrevem um sentido de comunidade. E um sentido de identidade.

É assim que *Imemorial: Passos no Cativo* se situa como uma caminhada pela história a caminho de uma sociedade pluricultural. Comprometidos com o presente, evocamos uma presença fantasmagórica numa conjuração, e estabelecemos este ponto de partida para refletir sobre o espaço público de modo a interromper a representação de ideologias e narrativas hegemónicas. Queremos assumir o carregar desta condição de

herança para decidir quem nos queremos tornar. Queremos, pelo menos, permitirmo-nos olhar de frente para o presente.

Contribuições/Agradecimentos

A caminhada *Imemorial: Passos no Cativeiro* teve a participação de Carlos Nicolau Antunes como cicerone, na dramaturgia, na voz *off*, e no registo áudio; de Ricardo Fonseca Mota como guionista e autor dos poemas; de Rui Filipe Antunes no desenho sonoro, elementos cenográficos, e produção; de Ainhoa Vidal no figurino; de Otaviano Rodrigues na pós-produção áudio; de Tânia Antunes na Voz *off*; de David Pereira Bastos no djembé, e de Marta Fadiño como assistente de cena. Foi uma produção Substantivo Mágico com apoios do programa Garantir Cultura, República Portuguesa, Escola de Mulheres, TEPe (PTDC/ART-PER/31263/2017) e Paróquia de São Nicolau, em Lisboa.

Este artigo foi realizado no contexto de um CEEC institucional da FCT e de FilmEU — European Universities Alliance for Film and Media Arts e suportado em parte por financiamento de FILMEU_RIT — Research | Innovation | Transformation project, European Union GRANT_NUMBER: H2020-IBA-SwafS Support-2-2020, Ref: 101035820, de FilmEU — The European University for Film and Media Arts project, European Union GRANT_NUMBER: 101004047, EPP-EUR-UNIV-2020.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. 1998 [1995]. *O Poder Soberano e a Vida Nua: Homo Sacer*. Traduzido por António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença.
- Bergson Henri. 2011 [1939]. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes.
- Birnbaum, Daniel. 2007. "Crystals". In *Chronology*, edited by Daniel Birnbaum, 83-96. New York and Berlin: Sternberg Press.
- Boyer, M. Christine. 1996. *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainment*. The MIT Press.
- Burgin, Victor. 2012. "Strange Temporalities". In *Memory*, edited by Ian Farr, 176-183. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Certeau, Michel de. 1998. *A Invenção do Cotidiano*. Traduzido por Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes.
- Derrida, Jacques. 2021. *Os Espectros de Marx*. Traduzido por Fernanda Bernardo. Coimbra: Palimage.
- Farr, Ian. 2012. "Introduction". In *Memory. Documents of Contemporary Art*, edited by Ian Farr, 12-27. The MIT Press.
- Fisher, Mark. 2020. *Os Fantasma da Minha Vida: Escritos sobre Depressão Hantologia e Futuros Perdidos*. Traduzido por Vasco Gato. VS Editor e Verso.
- Godfrey, Mark. 2007. *Abstraction and the Holocaust*. New Haven and London: Yale University Press.
- Gilroy, Paul. 2005. *Postcolonial melancholia*. Columbia University Press.
- Hardt, Michael, and Antonio Negri. 2011. *Commonwealth*. United Kingdom: Harvard University Press.
- Jennings, Michael William. 1991. *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*. Cornell University Press.
- Lefebvre, Henri. 2004. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London and New York: Continuum.
- Martinez, Luciana. 2020. "Fantasmas à Deriva: Travessias da Escravidão Rumo ao Brasil Contemporâneo." *Revista de Comunicação e Linguagens* (53): 254-270. <https://doi.org/10.34619/x53e-tp73>.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1968. *The Visible and the Invisible*. Edited by Claude Lefort. Northwestern University Press.
- Mbembe, Achille. 2017. *Crítica da Razão Negra*. Traduzido por Marta Lança. Lisboa: Antígona.
- Nora, Pierre, and Lawrence D. Kritzman. 1996. *Realms of Memory: The Construction of the French Past. Conflicts and Divisions*. Vol.1. Translated by Arthur Goldhammer. Columbia University Press.
- Rancière, Jacques. 2010. *Estética e Política: A Partilha do Sensível*. Traduzido por Vanessa Brito. Dafne Editora.
- Ricoeur, Paul. 2004. *Memory, History, Forgetting*. Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rosler, Martha. 2015. For an Art against the Mythology of Everyday Life. In *Ethics*, edited by Walead Beshty. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Stigler, Bernard. 2012. "The Industrialization of Memory." In *Memory*, edited by Ian Farr, 126-128. Cambridge, MA: The MIT Press.
- TEPe. 2022. Trilogia -cidades. Projeto de investigação Technologically Expanded Performance. <https://tepe.estudiosdedanca.pt/percursos/caminhadas-cidades>. (acedido 24/2/2023)

Biographical note

Artist, computer-scientist, researcher in digital animation. His research focuses on representations of the human body through algorithmic processes. He is the Principal Investigator of the project Ghost Dance: A methodology for the analysis of dance movement in interaction with virtual reality (EXPL/ART-PER/1238/2021). Earlier, he completed a doctorate in Computational Arts and Technologies at Goldsmiths, University of London. Later, he was Marie Skłodowska-Curie Fellow (Individual Global Fellowship) at MIRALab, University of Geneva, and BioISI, Faculty of Sciences, University of Lisbon. He was also a postdoctoral researcher for the Technologically Expanded Performance project at INET-md | Faculdade de Motricidade Humana, in Portugal (PTDC/ART-PER/31263/2017). He took the Sculpture course and the Advanced Course in Visual Arts at Ar.Co, and his work was awarded twice at the VIDA — Art and Artificial Intelligence competition, promoted by the Spanish Telecom Telefónica (editions 12 and 13). He is an integrated researcher at CICANT and collaborator at INET-md.

ORCID

[0000-0003-3268-3005](https://orcid.org/0000-0003-3268-3005)

Ciência Vitae ID

[Bo1A-8CAA-0904](https://cienciavitae.org/Bo1A-8CAA-0904)

Institutional address

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Campo Grande, 376, 1749-024 Lisboa, Portugal.

Recebido Received: 2022-09-30

Aceite Accepted: 2023-03-01

DOI <https://doi.org/10.34619/pwrO-ehgl>

“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

Howard University
aaraujo@howard.edu

Abstract

Drawing from the long-lasting invisibility imposed on twentieth-century Black Brazilian artists, this article explores how Wilson Tibério defied the inherent racism of the Brazilian artistic scene. A Black artist, Tibério was active in Brazil, France, and West Africa during the twentieth century. Relying on scholarship in Portuguese, English, and French, newspapers articles, photographs, and Tibério’s own artistic production, this article shows how he interwove art and anticolonial political activism during the end of European colonial rule in Africa and the rise of the Cold War era. By doing so, this article aims to contribute to the small but growing scholarship on twentieth-century Brazilian Black artists and intellectuals by showing the international anticolonial and antiracist dimensions of their activities. The article also aims to highlight the contribution of Black artists of Rio Grande do Sul, a state that despite its marginal position in the Brazilian national context, also has a long history

—
Keywords

of international artistic production and Black activism.
Black artists | visual arts | Pan-Africanism | France | Brazil |
West Africa

—
Resumo

Tendo como ponto de partida a duradoura invisibilidade imposta nos artistas negros brasileiros do século XX, este artigo explora a trajetória artística e a vida de Wilson Tibério. Artista negro brasileiro, Tibério foi atuante no Brasil, na França e na África Ocidental durante o século XX. Baseando-se em estudos em português, inglês e francês, artigos de jornais, fotografias e na própria produção artística de Tibério, este artigo mostra como a vida e a obra de Tibério entrelaçaram arte e ativismo político durante o fim do domínio colonial europeu na África e a ascensão da Guerra Fria. Procedendo assim, o artigo procura contribuir à pequena, mas crescente, literatura sobre artistas e intelectuais negros brasileiros do século XX, mostrando as dimensões internacionais de suas atividades. O artigo também procura destacar a contribuição de artistas negros do Rio Grande do Sul, estado que apesar de sua posição marginal no contexto nacional brasileiro também possui uma longa história de produção artística e ativismo negro.

—
Palavras-chave

Artistas negros | artes visuais | panafricanismo | França |
Brasil | África ocidental

Until the late 1980s, the works of Black Brazilian artists remained largely absent from formal academic studies and museum collections. Despite several new recent exhibitions, still today, few academic works (Araújo 1988; Conduru, Polk, Johnson and Sabrina Gledhill 2018; Pedrosa and Toledo 2021) explore the artistic production of Black Brazilian artists. Even fewer studies examine the artworks of Black artists from the south of Brazil, a region often regarded as Europeanized and peripheral to the main centres such as São Paulo and Rio de Janeiro. This double invisibility has racist roots and is also associated with how art systems and the discipline of art history developed in Europe and the Americas. In Europe, the development of a formal artistic production was historically associated with the central role of the Church, whose existence was closely

connected to the monarchies. During the early modern period, an era largely dominated by the development of the Atlantic slave trade, and with the creation of the first European art academies and schools, official and formal artistic production continued to be restricted to elite circles.

These contexts were familiar to Brazil. Nearly five million enslaved Africans reached Brazil during the era of the Atlantic slave trade, a heritage still visible today in the country that has the largest population of African descent outside Nigeria. Art institutions, which mirrored societal structures that reproduced social and legal patterns of white privilege and racism, were replicated (more or less successfully) in the Americas. When the Royal School of Sciences and Arts, and Crafts (later renamed Imperial Academy of Drawing, Painting, and Civil Architecture and then simply Academy of Fine Arts) was created in Rio de Janeiro in 1816 (Araújo 2015, 42), slavery was still very alive in Brazil. During the seventeenth and eighteenth centuries, several Black artists and artisans were active in the then-Portuguese colony and were members of existing guilds. This context changed with the creation of the academy, where several Black men worked as living models (Williams 2001). Some Black students entered the academy, but sadly, as pointed out by Emanuel Araújo (2010, 107), without the support of the ancient guilds and with modest means, most Black artists could not survive solely from their production.

In Rio Grande do Sul, even though the enslaved population was never as large as in states such as Minas Gerais, Pernambuco, Bahia, and Rio de Janeiro, slavery remained an important institution in both urban and rural areas until its abolition in 1888. However, over the twentieth century, this context started to change gradually. Over the twentieth century, Rio Grande do Sul maintained its small but significant population of African descent. During this period, urban centres, such as the state's capital Porto Alegre, saw the rise of several Black intellectuals and artists. Most of these men and women were not necessarily affirming themselves along racial lines in a country that promoted the ideology of racial democracy, according to which racism did not exist and racial harmony prevailed (Telles 2004; Santos 2022). Yet, Wilson Tibério challenged this imposed invisibility. Not only he acquired a national and international reputation as a visual artist, but he also became a Black internationalist activist. Drawing from the scarce scholarship about Tibério in Portuguese, French, and English (Horn 2021), as well as primary sources such as newspaper articles, photographs, and his own artistic production, this study revisits the trajectory of this Brazilian artist. I show how his work and political engagement confronted Black invisibility and racism that prevailed in art circles during the end of the European colonial rule in Africa and the rise of the Cold War era. By doing so, this article also aims to contribute to the small but growing scholarship on twentieth-century Brazilian Black artists and intellectuals that has excluded Rio Grande do Sul, a state that, despite its position in the margins, has a long history of artistic production and Black activism (Alberto 2011; Pinto 2018, Chalhoub, Pinto and Pires 2020; Cleveland 2013 and Gledhill 2021).

No Longer Invisible: A Black Brazilian Artist

Wilson Tibério was born in Porto Alegre, the capital of Rio Grande do Sul, probably in 1916 (Levine 2006; Rocha 2016, 224). Raised in the historic centre of Porto Alegre, during his childhood, he resided on the 204 General Salustiano Street, near today's Gasômetro Plant (Usina do Gasômetro). In the same neighbourhood, he attended the Fernando Gomes School (Colégio Fernando Gomes) (Mullet, 2013, 7; Dossin 2016, 224-225). This Porto Alegre's region was closely connected to the city's past of slavery. During slavery, the official whipping post (*pelourinho*), where convicted criminals, including enslaved people, were tied and publicly whipped, was located just across the Church of Our Lady of Sorrows, on Riachuelo Street, whose construction started in 1807, and was only completed in 1901. Nearly 200 meters from there was also the Gallows Square, today's Brigadeiro Sampaio Square (Araujo 2015, 576). Today, the square is a site of memory of slavery that was officially recognised as part of the Black's Route Museum (Figure 1). In 2010, the site was marked with a sculpture representing a drum to honour enslaved Africans and their descendants sentenced to the capital penalty (Araujo 2014, 120-123).



Figure 1
Drum, Museu do Percurso do Negro
(Black's Route Museum)
Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brazil
Photograph: Ana Lucia Araujo, 2013.

As a Black youth, Tibério certainly experienced racism in a city where the population of African descent was smaller than in other capitals of the country, such as Salvador and Rio de Janeiro and remained largely marginalised. Still during his childhood, Tibério's grandmother and aunts introduced him to Afro-Brazilian religions (Dossin 2016). We do not know to which extent Tibério was aware of this painful chapter of Porto Alegre's urban history, but his further trajectory as an artist and activist suggests that the city's slavery past and Black culture imprinted in the neighbourhood of his childhood had a long-lasting impact on him and his artistic production.

Tibério may have started drawing in the late 1920s when he was thirteen. He probably moved to Rio de Janeiro only three years after this beginning (*Fon-Fon* 1945, 8; 74). Available sources on Tibério's early career do not clearly explain how he found the necessary financial resources to move to Rio de Janeiro. Nevertheless, once in the national capital, he managed to attend free courses at the National School of Fine Arts (Escola Nacional de Belas Artes) with Polish artist Bruno Lechowski (*Fon-Fon* 1945, 8). Established in Rio de Janeiro in 1931, Lechowski joined the Núcleo Bernardelli, a group created that same year to provide an alternative artistic training to the traditional teaching offered at the National School of Fine Arts.

Tibério's work acquired recognition years later, during the New State (Estado Novo) (1937-1945), a dictatorship established by Getúlio Vargas, who, like Tibério, was originally from Rio Grande do Sul. His name appears in a Rio de Janeiro's newspaper for the first time on January 4, 1938, in a notice reporting that he almost drowned at Virtues' Beach (Praia das Virtudes) at the end of Rio Branco Avenue, a zone landfilled some years later (*A Batalha* 1938, 3). However, as the short notice refers to Tibério as a scenographer, one can infer that in addition to his artistic production, scenography offered him a way to make a living in the then Brazilian capital.

Tibério's artistic production and activism can be better understood within the general political and cultural context of the New State. Despite the civil rights restrictions imposed by the new regime, Tibério's interest in depicting Brazilian Black life was propelled by several initiatives promoting African heritage that emerged during the Vargas era. As a populist ruler who sought the support of unions and subaltern groups, including Black workers, Vargas sponsored Carnaval's schools of samba (Green 1999, 207), recognised capoeira (Assunção 2015, 18) as a form of physical education activity, and also decriminalised Candomblé, an Afro-Brazilian religion, characterised by the worship of multiple deities and spirit possession, and whose ceremonies involve dance and music. (Matory, 2005, 163). In 1938, numerous activities commemorating the fiftieth anniversary of the abolition of slavery were held around the country. These events promoted Brazilian Black culture, even though the emphasis on Princess Isabel as the redeemer who signed the Golden Law abolishing slavery still reflected the predominant paternalistic view of Brazilian abolition of slavery that prevailed during Vargas's rule (Araujo 2014, 161-162).

On November 23, 1940, about two years after Tibério's arrival in Rio de Janeiro, the National Museum of Fine Arts (Museu Nacional de Belas Artes) hosted an important retrospective show titled *Exhibition of the French Artistic Mission of 1816* (Exposição da Missão Artística Francesa de 1816). This was the first Brazilian exhibition (Williams, 2001, 165) showcasing Jean-Baptiste Debret's watercolours, executed during the period the French artist spent in Brazil between 1816 and 1831. Debret used these watercolours to produce the lithographs of his famous travelogue *Voyage pittoresque et historique au Brésil* that contained numerous plates representing enslaved Black individuals. Tibério probably saw the exhibition displaying these iconic images that are still widely used today to portray Brazilian slavery.

Vargas era's new recognition of African and Afro-Brazilian heritage certainly influenced how Tibério's artistic production embraced topics related to Brazilian Black life and how his future international activities eventually embodied the ideas of Pan-Africanism and Négritude. Emanuel Araújo argued that Tibério's interest in Black Brazil developed as a form of nostalgia for his homeland after moving to France (Araújo 2008). However, this interest must have emerged earlier because, since the early period of his career, Tibério engaged the various dimensions of Afro-Brazilian culture in his drawing and paintings. As argued by Dossin, Tibério's travels in Europe and Africa only expanded his already existing interest in the history and culture of the African diaspora (Dossin 2016, 224).

Tibério certainly faced great hardships to become visible as a Brazilian Black artist in the country's capital Rio de Janeiro where the fine arts scene was dominated by white Brazilians and European-born artists. In 1940, Rivadavia de Souza, a journalist from Rio Grande do Sul, wrote a positive article narrating Tibério's trajectory as a Black artist in Rio de Janeiro in the newspaper *A Noite*. Souza was responsible for covering the news coming from the Catete Palace (Palácio do Catete), the headquarters of the Brazilian government, led by Vargas. Gaúcho (a native of Rio Grande do Sul) himself, the journalist's two-page article, was a call to support and promote Tibério's work, as the artist was undoubtedly going through hard times. In the two-page article, Souza explains that although poor, Tibério was born an artist, a Black artist who just wanted to study:

Wilson Barcelos Tibério, to benefit from using an expression that it is as usual as vague, is an artist of colour. [...] Tibério needs to study. Moreover, it is unfair to allow the interference of fate in such an objective matter, even because fate has nothing to do with it. The art lovers, the smart creatures, the ones who still have sensitivity, these are called to help Wilson Tibério, the artist who fights the acute points of this dilemma: either he buys a pencil or drinks a coffee with a piece of bread and butter (Souza 1940, 12-13).

In a period when very few Afro-Brazilians were recognised by an elitist art system, Tibério was aware of how racism operated in Brazil. He knew how racism encompasses

social exclusion, preventing Black Brazilians like him from having access to formal artistic training and keeping a sustained artistic production. Visible in his work, Tibério's consciousness was also noted by the articles published by Rio de Janeiro's press commenting his work, therefore confirming his very early involvement in Black activism. In 1943, the artist participated in creating the Black Experimental Theatre (Teatro Experimental do Negro) led by the prominent Black Brazilian artist, actor, and activist, Abdias Nascimento (Almada 2009, 68, Domingues 2009: 119). As a visual artist, Tibério contributed to the group's activities as a scenographer.

In 1941, a short article published in the *Jornal do Brasil* announced an exhibition commemorating the recent official recognition of the Rio Grande do Sul Fine Arts Institute (Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul) in a decree signed by Vargas. In addition to Tibério, the exhibition, organised by the Brazilian Society of Fine Arts (Sociedade Brasileira de Belas Artes) and held at the Christian Youth Association (Associação Cristã de Moços), included the works of white artists such as Angelo Guido, João Fahrión, and Fernando Corona (*Jornal do Brasil* 1941, 13). The article shows that Tibério's work had a place in Rio de Janeiro's art system, even though he was still perceived as an artist from Rio Grande do Sul.

Decolonizing Art in the Country of Racial Democracy

At some point, either during the 1930s or in the early 1940s, Tibério started travelling to Salvador, Bahia's state capital. In Salvador, Tibério attended Candomblé ceremonies and observed the daily life of the city's Black population, especially women street vendors. He gradually started incorporating the materials from these observations in his paintings.

Tibério's interest in Bahia was linked to his Black heritage. Salvador was and still is a Black city. Since the nineteenth century, European travellers and artists who sojourned in the city were either stunned or disappointed when they realised that most people performing all kinds of activities in the streets were Black people, and therefore visiting Salvador was an experience similar to visiting Black Africa (Araujo 2015). Tibério may have also been captivated by Salvador's celebration of Black culture. Compared to Porto Alegre and Rio de Janeiro, Salvador was the "Black Rome," a term coined by Mãe Aninha, a Candomblé priestess and then head of Candomblé temple Ilê Opô Afonjá to convey the capital city's importance as a centre of African culture in Brazil (Matory 2005, 264).

Yet, when Tibério started visiting Salvador, the city had already become a cultural centre that attracted other artists and intellectuals (Romo 2010; Alberto 2011; Romo 2022). In 1938, Argentine painter Héctor Julio Páride Bernabó (alias Carybé) visited Bahia for the first time. A few years later, he made Salvador his home, and Bahian Black culture also became his work's central theme. Likewise, French-born photographer and ethnographer Pierre Verger came to São Paulo in the 1930s. After obtaining a contract

with the Brazilian magazine *O Cruzeiro*, he settled in Salvador in 1946. Afro-Brazilian and African religions, such as Vodun and Orisha, also became central elements of his work developed between Brazil and West Africa (Araujo 2013, 116). Still, unlike these artists, Tibério was, along with Bahian artist, writer, and Candomblé and Egungun priest Mestre Didi (Dardashti 2023), one of the very few recognised Black Brazilian artists whose work focused on Afro-Brazilian religions by the time.

In 1945, although Tibério's work had acquired reputation in the national artistic scene, a newspaper article still mentioned how "racial prejudices have kept Wilson Tibério in obscurity." (*Fon-Fon* 1945, 74). Despite the hindrances provoked by Brazilian society and art system's systematic racism, he slowly started reaping the rewards of his hard work. During the early 1940s, he participated in at least two editions of the Salon of Painting of the National School of Fine Arts in Rio de Janeiro. He obtained honourable mentions in 1941 and 1944 (Dossin 2016, 230). Yet, his first individual exhibition occurred only in 1945. The show held at the gallery of the Brazilian Press Association (Associação Brasileira de Imprensa) starting on October 17, 1945, received some attention from Rio de Janeiro's newspapers. The exhibition was dedicated to white Brazilian anthropologist Arthur Ramos, who published the influential book *O Negro Brasileiro* (1931) a few years earlier. Ramos was among the first scholars to "replace the terms of race and miscegenation with the notion of culture" (Santos 201, 315-316). Ramos was also the first author to use the term racial democracy, which many scholars erroneously attribute to Brazilian sociologist Gilberto Freyre (Araujo 2010, 214).

Tibério's first individual exhibition comprised a series of painted portraits and scenes representing Afro-Brazilian figures (*A Manhã* 1945, 3). At that occasion, one critic referred to Tibério as an "intelligent observer, knowing like very few, how to take profit from the light and colour, rich in sensitivity and good taste, having his name linked to a curious series of works, all of which reproduce motives observed in favelas and scenes showing modest street peoples" (*A Noite* 1945, 10). As noted by this critic, from its inception, Tibério's work not only gave visibility to Black Brazilians as subjects in his paintings, but also emphasised that most of them lived socially and economically excluded and remained marginalised in Brazilian society. Poet Jorge de Lima, who authored another article about the exhibition, positively compared Tibério's interest in African cultures to Picasso's work, which also drew from African art (Blier 2019). Lima says, "Tibério's dancers do not suffer from vegetal elephantiasis that embellishes Picasso's dancers. They are hybrids of syncretism of diverse cultures that culminated in these extraordinary women represented in this exhibition" (*A Manhã* 1945, 4).

Following this first exhibition, Tibério's work gained some recognition in Rio de Janeiro. With the rise of the Cold War in 1945, the United States made efforts to increase its influence in Brazil by establishing institutions to foster cooperation between the two countries through the promotion of Brazilian culture and art. Just two years earlier, in 1942, Walt Disney released the motion picture *Saludos Amigos*. The film featured

Donald Duck, who, during a trip to Rio de Janeiro became a friend of Joe Carioca, a Brazilian parrot, embodying the typical features of a rogue (*malandro*). Also, during the 1940s, Luso-Brazilian singer Carmen Miranda, whose dancing silhouette appeared in one of the scenes of Walt Disney's movie, starred in almost one US film yearly. In this context, the Institute Brazil-United States in Rio de Janeiro initiated a project to showcase the production of Brazilian and US painters by choosing one single painting to be exhibited for fifteen days through a raffle. How the artists were selected to enter the raffle is unknown. But during the second half of July 1946, a painting by Wilson Tibério was displayed at the institution as part of this initiative (*Jornal do Commercio* 1946, 11).

On May 1946, Tibério held a second individual exhibition at Hotel Quitandinha in Petrópolis, Rio de Janeiro (Dossin 2016, 236). Then at the end of 1946, Tibério's other individual exhibition was held at the headquarters of the Ministry of Education in Rio de Janeiro. Including 127 watercolours and oil paintings, this show received generous comments in *Letras e Artes*, a supplement of the pro-Vargas newspaper *A Manhã*: "Concerned with, inspired by, the themes of his race, integrated into the Black Rome, in its candomblés and rituals, strongly feeling this condensed vein of symbols for him, Tibério has here his strong point (*A Manhã* 1946, 4)." Journalist Antônio Bento published a positive critique of the exhibition in the newspaper *Diário Carioca*, which supported Eduardo Gomes, the opponent of Eurico Gaspar Dutra, backed by Vargas in the 1945 presidential election. According to Bento, "the artist has the concern to capture all dimensions of the lives of Blacks in Brazil, in street scenes, domestic customs, collective amusements, markets, balls, work, in the ceremonies of sorcery and love." Although the journalist refers to the artist's lack of formal training, he emphasises his "undeniable intuition" and underscores that "Tibério fills the gaps of knowledge about his trade with his natural abilities of an observer (Bento 1946, 1)."

Black Artist, Black Subjects, Black Activism

Whereas Tibério's work became visible and gained greater attention in Rio de Janeiro, his activism continued evolving. In the 1940s, the artist met the Communist leader, Luis Carlos Prestes. Even though the exact circumstances of this meeting remain unknown, it probably occurred after Prestes was released from prison with the end of the New State in 1945. In May 1946, along with other Black intellectuals and activists such as Edison Carneiro, Tibério signed a statement supporting Prestes, published in *A Tribuna Popular* (1946, 2), the newspaper of the Brazilian Communist Party (Partido Comunista Brasileiro, PCB).¹ Six months later, Tibério announced he was joining the PCB (*Tribuna*

¹ The Brazilian Communist Party was legalized in 1945, as part of the amnesty process launched by Vargas. The *Tribuna Popular* was intended to expand the influence of the party among the masses. But two years later, as the party was again made illegal, the newspaper was also shut down.

Popular 1946, 3).² His entry into the party was not dissociated from other Black artists' actions and political views in the African diaspora during the Cold War era. Although other artists and intellectuals, most of them whites, were also members of the PCB during the same period, as early as in the 1920s, many black intellectuals, artists, and activists, especially in the United States, joined the Communist Party of the United States (CPUSA), because, during the Jim Crow Era, it was the only party that recognised the position of social, economic, and racial exclusion of African Americans. Among the prominent figures who joined the party was the singer, actor, and activist Paul Robeson, referred to by Tibério as the "spiritual sponsor" of his exhibition held in 1946 (Dossin 2016, 236; Araujo 2017, 130-131). In 1934, Robeson visited the Soviet Union for the first time (Araujo 2017, 131). Twenty-four years later, Tibério followed Robeson's steps. In 1958, a photograph shows the Afro-Brazilian artist in an art studio in Leningrad (today's Saint Petersburg). This full-body profile portrait shows a smiling and serene Tibério. In front of an easel, holding a palette, the painter is surrounded by other artists at work. In 1957, Tibério also travelled to China, where Robeson was also venerated, though the African American singer, actor, and activist never visited the country (Wilson Tibério n.d.).³

Tibério's second and third individual exhibitions and his painting displayed at the Institute Brazil-United States, provided him with new international opportunities that were not available for most Brazilian artists of the period, including white artists. In 1947, the artist obtained a French fellowship to study mural painting in France. Despite the lack of detailed information, a notice published in *Correio da Manhã* on September 26, 1947, announced that Tibério was travelling to the United States the next day to show fifty works on Afro-Brazilian themes in New York City. The note also indicates that afterwards, the artist would travel to Belgian Congo to document its customs. The exact source of the financial support that made his travel to France and its West African colonies possible is unknown. However, it is possible that the US exhibition was either sponsored by or part of an agreement with French institutions. Some sources refer to a fellowship from the French Embassy. In contrast, others refer to a fellowship from Musée de l'Homme, a plausible option because of Tibério's further travels to West Africa. Likely, Tibério's PCB membership probably passed unnoticed by the US immigration services in the early days of the Cold War, just before the rise of the Red Scare.

Tibério arrived in Paris during the difficult period of reconstruction that followed the Second World War. In the following years, France was shaken by the rise of anti-colonial movements in its African colonies. Upon his arrival in Paris, Tibério joined the Académie de la Grande Chaumière (Figure 2), a school of painting and sculpture founded in 1904.

² However, the article erroneously spells the wrong name (Communist Party of Brazil, Partido Comunista do Brasil), a party created only in 1958.

³ The pictures are displayed on the website created by Tibério's family members and dedicated to his work.



Figure 2
Académie de la Grande
Chaumière
Paris, France
Photograph: © User:
Mu/Wikimedia Commons/
CC-BY-SA-3.0, 2010.

Situated on the Street of Grande Chaumière in Montparnasse, despite its name, the school was an independent institution that offered private courses in painting and sculpture free from the academic restrictions imposed at the School of Fine Arts (École des Beaux Arts). Also, at the Academy, he met other Black artists and intellectuals and became a good friend of South African artist Gerard Sekoto, who had also moved to Paris in 1947 (Eyene 2010, 432).

In 1948, as part of his relations with French institutions, Tibério travelled to Dahomey, then a French West African colony that, after its independence in 1960, was renamed the Republic of Benin. One photograph documenting Tibério's stay in Dahomey in 1948 shows him sketching a group of Porto-Novo's Vodun priestesses. Another photograph taken the same year shows the artist observing the bas-reliefs of the royal palace of King Glele, in Abomey, the ancient capital of the Kingdom of Dahomey (Wilson Tibério n.d).⁴ Tibério also travelled to the then-French colony of Senegal, probably during this period. According to an anecdote reproduced in an article published in the Brazilian newspaper *O Globo* in 1955, the artist visited the plantation areas surrounding Dakar. One afternoon, he was painting a group of quarry labourers and was outraged by the slave-like working conditions imposed on local workers. Among others, the artist witnessed a white colonial agent whipping a group of men transporting stones on their heads. Shocked by the violent scene, Tibério did not hesitate and beat the overseer. According to the artist, one week later, a French colonial agent accused him of being a subversive and a political agitator and therefore ordered his expulsion from Senegal (Martins 1955, 1).

⁴ The two photographs are displayed on the website created by his family members and dedicated to his work.

Tibério's paintings and sculptures were mainly figurative. Influenced by the language of realism and the production of European avant-gardes, he explored various paths in formal terms. Still, social issues dominated his repertoire. During his career, the artist explored the various dimensions of African and Black life and cultures. During the 1950s, African art remained confined to ethnography and anthropology museums despite having inspired European painters such as Picasso. Nevertheless, African art was central to Tibério's work. In 1955, he told a journalist that he needed "neither to go to the Louvre, nor see Picasso" because "all world art comes from the Black (Martins 1955, 1)."

Tibério painted several self-portraits. One of these portraits today in the collections of the Gallery Barão de Santo Ângelo at the Federal University of Rio Grande do Sul, emphasizes the representation of himself both as Black man and as a painter (Figure 3).



Figure 3
Wilson Tibério
Self-portrait, 1941
Oil on canvas, 100 cm x 80 cm
Courtesy: Pinacoteca Barão
de Santo Ângelo
Federal University of Rio
Grande do Sul
Porto Alegre, RS, Brazil.

Perhaps based on a photograph, the painted portrait represents him from profile sitting in front of his easel holding an unfinished painting depicting a naked female model. The painter's left-hand lies on his left knee, whereas his right hand, holding a brush, lies on his left forearm. The portrait's focal element is Tibério's head, emphasised by the effect of light and shade that gives it sculpture-like volume. The light green background almost merges with the light green colour of the painter's coat. The painter's dark skin and hair contrast with the light background. His inquisitory black eyes challenge the viewer. This is a metaphor for how Tibério's challenged Brazilian racist society.

Black persons, either collectively or individually, always occupy a central place in Tibério's paintings. Among the various topics developed in his paintings are Black urban daily life, Candomblé ceremonies, and Black motherhood. Unlike most visual representations, in engraving, photography, painting, and sculpture, representing Black women during slavery and in the post-abolition period (Figure 4), in Tibério's works, Black mothers are not depicted as wet nurses. Although portrayed in settings where they live in poverty, the painter features Black mothers breastfeeding their own children and not the children of their owners or employers (Figure 5).



Figure 4
Lucílio de Albuquerque
Mãe preta (Black Mother)
Oil on canvas, 1912
Photograph: Ana Lucia Araujo, 2017
Museu de Arte da Bahia, Salvador,
BA, Brazil.



Figure 5
Wilson Tibério
Bahia, 1946
Oil on canvas, 66,5 cm x 46,5 cm
Courtesy: Gallery Aldo Locatelli
Photograph: F. Zago/StudioZ
Municipal Secretary of Culture
Porto Alegre, RS, Brazil.

In Paris, through his contact with Sekoto, Tibério met Léopold Sédar Senghor, who became the first President of independent Senegal, a few years later. Because of this meeting, both Sekoto and Tibério were invited to attend the first Conference of Black Writers and Artists (Congrès des écrivains et artistes noirs) in Paris in 1956 (Mudimbe 1992, 372). The event was convened by the magazine and publisher *Présence Africaine*,

a major publication for the development of Pan-African and Négritude movements (Moura 2021). Among the conference participants were prominent Black internationalist activists such as Aimé Césaire, Richard Wright, James Baldwin, Frantz Fanon, Édouard Glissant, and Joséphine Baker. After Senghor took office as President of Senegal, both Sekoto and Tibério were also invited to participate in the first World Festival of Black Arts (Festival Mondial des Arts Nègres) held in Dakar from April 1 to April 24, 1966, two years after the military coup that instated a twenty-one-year dictatorship in Brazil. Following their participation in the festival, the two artists spent one year working together between Dakar and Casamance. In the following years, they continued to exhibit their works together mainly in Senegal and France. During the 1970s, because of his political activities, and probably because of his criticism of Senghor and the Négritude movement, Tibério was expelled from Senegal (Eyene 2010, 432). Over the next three decades, the artist kept his residence in France, where he deceased in 2005.

Making Tibério Visible Again

Despite all the odds, Tibério successfully made himself visible in an era when Black artists and Black art were devalued in Europe and the Americas. Today, Tibério's name appears in several international publications associated with the rise of Négritude and Pan-Africanism. Both his trajectory as a black internationalist activist and his work focusing on Black subjects remain unique. Tibério was one of the few Black Brazilian artists of his time whose work portrayed the populations of African descent not only in Brazil but also in West Africa. Still, his artistic production and political importance remain largely unknown in Brazil. This neglect is related to a series of factors. Having spent most of his life between France and West Africa, the task of gathering his works remains difficult. Tibério did not benefit from formal artistic training, unlike other Brazilian white artists of his time. Moreover, only a few of his paintings are housed in Brazilian collections, such as the Afro Brazil Museum in São Paulo, the Gallery Barão de Santo Ângelo, and the Gallery Aldo Locatelli in Porto Alegre. During the past decade, curators such as the late Emanuel Araújo made great efforts to promote the work of Afro-Brazilian artists, who remain unknown even among specialists. It will be to the present-day generation of scholars and artists to discover Tibério's work and incredible trajectory as a Black artist and internationalist activist and make him visible again for future generations. These new studies will finally give Tibério the place of honour he deserves in the African Diaspora's history and art history.

Acknowledgements: I am grateful to art historian Paulo Gomes (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) who introduced me to the work of Wilson Tibério nearly five years ago. I am indebted to Francielly Rocha Dossin who generously shared her knowledge of Tibério's work and career with me. I am also grateful to Inês Beleza Barreiros for her generous comments, criticism, and suggestions to improve this article.

Bibliography

- Alberto, Paulina L. 2011. *Terms of Inclusion: Black Intellectuals in Twentieth-Century Brazil*. Chapel Hill: University of North Carolina Press. https://doi.org/10.5149/9780807877715_alberto.
- Almada, Sandra. 2009. *Abdias Nascimento*. São Paulo: Selo Negro.
- Araújo, Ana Lucia. 2010. *Public Memory of Slavery: Victims and Perpetrators in the South Atlantic*. Amherst: Cambria Press.
- Araújo, Ana Lucia. 2013. "Pierre Fatumbi Verger: Negotiating Connections Between Brazil and the Bight of Benin." *Luso-Brazilian Review* 50(1): 113-139. <https://www.jstor.org/stable/43905255>.
- Araújo, Ana Lucia. 2014. *Shadows of the Slave Past: Memory, Heritage, and Slavery*. New York: Routledge.
- Araújo, Ana Lucia. 2015. "Black Purgatory: Enslaved Women's Resistance in Nineteenth-Century Rio Grande do Sul, Brazil." *Slavery and Abolition* 36(4): 568-585. <http://dx.doi.org/10.1080/0144039X.2014.1001159>.
- Araújo, Ana Lucia. 2015. *Brazil Through French Eyes: A Nineteenth-Century Artist in the Tropics*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Araújo, Ana Lucia. 2017. *Reparations for Slavery and the Slave Trade: A Transnational and Comparative History*. London, New York: Bloomsbury.
- Araújo, Emanuel, and Arthur Timótheo da Costa, eds. 2008. *Negros pintores*. São Paulo: Museu Afro Brasil.
- Araújo, Emanuel, ed. 1988. *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge.
- Araújo, Emanuel. 2010. "O negro brasileiro e as artes plásticas no Brasil." In *A mão afro-brasileira: Significado da contribuição artística e histórica/The Hand of the Afro-Brazilian: The Significance of its Artistic and Historical Contribution*, edited by Emanuel Araújo, 103-115. São Paulo: Museu Afro Brasil. vol. 2.
- Assunção, Matthias Röhrig. 2005. *Capoeira: The History of an Afro-Brazilian Martial Art*. London, New York: Routledge.
- Blier, Suzanne Preston. 2019. *Picasso's Demoiselles: The Untold Origins of a Modern Masterpiece*. Durham: Duke University Press.
- Chalhoub, Sidney, Ana Flávia Magalhães Pinto, and Antônio Liberac Cardoso Simões Pire, eds. 2020. *Pensadores negros, pensadoras negras: Brasil, séculos XIX e XX*. Belo Horizonte: Fino Traço.
- Cleveland, Kimberly. 2013. *Black Art in Brazil: Expressions of Identity*. Gainesville: University of Florida Press.
- Conduru, Roberto, Patrick Polk, Randal Johnson, and Sabrina Gledhill, eds. 2018. *Axé Bahia: The Power of Art in an Afro-Brazilian Metropolis*. Los Angeles: Fowler Museum.
- Dardashti, Abigail Lapin. 2023. "Exhibiting Afro-Brazilian Art abroad: Mestre Didi and the international rootedness of Blackness in Brazil." 3rd Text Africa, (13): 88-104. https://asai.co.za/wp-content/uploads/2023/01/3TA-Africa_Brasil-A-L-Dardashti-EN.pdf.
- Domingues, Petrônio. 2009. "Tudo preto: A invenção do teatro negro no Brasil." *Luso-Brazilian Review* 46(2): 113-128. <https://www.jstor.org/stable/25654828>.
- Dossin, Francielly Rocha. 2016. "Entre evidências visuais e novas histórias: Sobre decolonização estética na arte contemporânea." PhD dissertation, Universidade Federal de Santa Catarina. <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/167861>.
- Eyene, Christine. 2010. "Sekoto and Négritude: The Ante-Room of French Culture." *Third Text* 24(4): 423-435. <https://doi.org/10.1080/09528822.2010.491373>.
- Gledhill, Sabrina, ed. 2021. *Manuel Querino (1851-1923): An Afro-Brazilian Pioneer in the Age of Scientific Racism*. Crediton: Editora Funmilayo Publishing.
- Green, James. 1999. *Beyond Carnival: Male Homosexuality in Twentieth-Century Brazil*. Chicago: University of Chicago Press.
- Horn, Daniel. 2021. "The Black Artist Who Said 'No': Colonial Paris and the Art of Wilson Tiberio." 21: *Inquiries into Art, History and the Visual* 3: 3-37. <https://doi.org/10.11588/xxi.2021.3.83378>.

- Matory, James Lorand. 2005. *Black Atlantic Religion: Tradition, Transnationalism and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé*. Princeton: Princeton University Press.
- Moura, Sabrina. 2021. "The Cultural Politics of Négritude and the Debates Around the Brazilian Participation in the First World Festival of Negro Arts (Dakar, 1966)." In *New Histories of Art in the Global Postwar Era*, edited by Flavia Frigeri and Kristian Handberg, 164-177. New York: Routledge.
- Mudimbe, Valentin-Yves. ed. 1992. *The Surreptitious Speech: Présence Africaine and the Politics of Otherness, 1947-1987*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mullet, Fabiana Mayboroda. 2013. "Os jardins de recreio nas praças de Porto Alegre: uma experiência de educação integral no início do século XX." Thesis of Certificate in Integral Integrated Education, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. <http://hdl.handle.net/10183/88066>.
- Pedrosa, Adriano, and Tomás Toledo. 2021. *Afro-Atlantic Histories*. São Paulo: DelMonico Books and Museu de Arte de São Paulo.
- Pinto, Ana Flávia Magalhães. 2018. *Escritos de liberdade: literato negros, racismo e cidadania no Brasil oitocentista*. Campinas: Editora da Universidade de Campinas.
- Romo, Anadelia A. 2010. *Brazil's Living Museum: Race, Reform, and Tradition in Bahia*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Romo, Anadelia A. 2022. *Selling Black Brazil: Race, Nation and Visual Culture in Salvador, Bahia*. Austin: University of Texas Press.
- Santos, Myrian Sepúlveda. 2015. "The Legacy of Slavery in Contemporary Brazil." In *African Heritage and Memories of Slavery in Brazil and the South Atlantic World*, edited by Ana Lucia Araujo, 313-338. Amherst: Cambria Press.
- Santos, Ynaê Lopes dos. 2022. *Racismo brasileiro: uma história da formação do país*. São Paulo: Editora Todavia.
- Telles, Edward. 2004. *Race in Another America: The Significance of Skin Color in Brazil*. Princeton: Princeton University Press.
- Williams, Daryle. 2001. *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945*. Durham: Duke University Press.
- Williams, Daryle. 2012. "'Peculiar circumstances of the land': Artists and Models in Nineteenth-Century Brazilian Society." *Art History* 35(4): 702-727. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2012.00914.x>.

Archival collections and websites

- Instituto Antônio Carlos Jobim, Gilberto Gil Digital Collection, letter from Yola Levine to Gilberto Gil, Vienna, July 4, 2006.
- Wilson Tibério, <http://wilsonTibério.free.fr>

Newspapers

- "Belas artes: Exposição de artistas rio-grandenses." 1941. *Jornal do Brasil*, October 9, 1941.
- Bento, Antonio. 1946. "Wilson Tibério," *Diário Carioca*, December 5, 6.
- "Exposição de motivos afro-brasileiros do pintor Wilson Tibério." 1945. *A Manhã*, October 17, 3.
- "Exposição de um quadro só." 1946. *Jornal do Commercio*, July 4, 11.
- "Exposição do pintor negro Wilson Tibério." 1945. *A Manhã*, October 18, 4.
- "Letras e Artes." 1946. *A Manhã*. December 8, 4.
- Martins, Justino. "Expõe em Paris Tibério, Pintor Negro Brasileiro." *O Globo*, Matutina, Geral, December 21, 1.
- "O pintor Wilson Tibério ingressa no Partido Comunista do Brasil." 1946. *Tribuna Popular*, December 13, 3.
- "Os cientistas, escritores, artistas, técnicos e jornalistas que assinaram a mensagem a Prestes." 1946. *Tribuna Popular*, May 14, 2.

- “Quase pereceu afogado.” *A Batalha*. 1938. January 4, 3.
 Souza, Rivadavia de. 1940. “O artista que não sabe se compra um lápis ou toma uma media com pão e manteiga.” *A Noite Ilustrada*, April 16, 12-13.
 “Um pintor humilde: Wilson Tibério e sua arte.” 1945. *Fon-Fon: Semanário Alegre, Político, Crítico e Espusiente*. November 17, 8; 74.
 “Uma exposição de motivos afro-brasileiros.” 1945. *A Noite*. October 16, 10.

—
Biographical note

Ana Lucia Araujo is a Professor of History at the historically black Howard University in Washington DC, United States. She received a PhD in Art History (Université Laval, Canada, 2004), and a joint PhD in History and Social Anthropology from Université Laval and École des Hautes Études en Sciences Sociales (2007). She specializes in the history and memory of slavery and the Atlantic slave trade and is interested in the visual and material culture of slavery. She is a member of the International Scientific Committee of the UNESCO Project Routes of Enslaved Peoples (former Slave Route Project) since 2017. Her recent awards include a fellowship from the Institute for Advanced Study (Princeton, New Jersey), where she was in residence in the Spring 2022, and a Senior Scholar Grant from the Getty Research Institute (Los Angeles, California) where she is currently in residence. She is a member of the Gilder Lehrman Institute of American History Scholarly Advisory Board (United States) and was elected Fellow of the Royal Historical

Society, London, UK. She also serves on the Board of Editors of the *American Historical Review* the flagship journal of the American Historical Association, the largest association of historians in the United States, the editorial board of the British journal *Slavery and Abolition*, and the Editorial Review Board of the *African Studies Review*, the flagship journal of the African Studies Association in the United States. She is the author or editor of thirteen books. Her three recent books are *Reparations for Slavery and the Slave Trade: A Transnational and Comparative History* (2017), *Slavery in the Age of Memory: Engaging the Past* (2020), and *Museums and Atlantic Slavery* (2021).

—
ORCID

[0000-0002-0664-5059](https://orcid.org/0000-0002-0664-5059)

—
Institutional address

Howard University
 Department of History
 Frederick Douglass Memorial Hall
 2441 6th Street N.W. room 301
 Washington, D.C. 20059.

—
Received Recebido: 2022-10-11

Accepted Aceite: 2023-03-06

—
DOI <https://doi.org/10.34619/ezai-6jja>

Arquivo Reativo: as imagens da arte política da América Latina dos anos 1960-1980 e o olhar contemporâneo

Reactive Archive: Images of Political Art in the 1960s-1980s Latin America and the Contemporary Gaze

TAINAN BARBOSA

IHA — Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade
Nova de Lisboa
tainanrbarbosa@gmail.com

—

Resumo

Este artigo busca analisar a presença das imagens de arquivo das práticas artísticas latino-americanas desenvolvidas entre os anos 1960 e 1980, nos circuitos expositivos. O intuito é entender o desejo por tais imagens e como essas podem ser importantes para a emancipação da América Latina. Deste modo, procura-se uma análise a partir de teóricos que debatem o cenário de revisionismo da história da arte hegemónica, a situação dessas práticas enquanto resultado da opressão vivida tanto pelos contextos de ditadura militar, quanto pela própria história colonial da América Latina. E ainda, entender a postura do espectador perante estas imagens e o que elas podem suscitar.

—

Palavras-chave

Arquivo | arte latino-americana | arte política

Abstract

This article analyses the presence of archival images of Latin American artistic practices from the 1960s into the 1980s in exhibition circuits. The aim is to understand the desire for such images and how they can be necessary for the emancipation of Latin America. In this way, an analysis is sought from theorists who debate the scenario of revisionism in the history of hegemonic art, the situation of these practices as a result of the oppression experienced both by the contexts of military dictatorship and by the colonial history of Latin America, as well as how to understand the spectator's attitude towards these images and what they can evoke.

Keywords

Archive | Latin American art | political art

Nos espaços de arte somos confrontados não só com as obras de arte, mas também com a documentação de arte. É impossível não atentar para o deslocamento de seu interesse que ultrapassa o objeto artístico tradicional e coloca a documentação como protagonista de seus campos de visibilidade. Boris Groys, teórico alemão, afirma que esse deslocamento “é sintoma, principalmente, de uma transformação ainda mais ampla pela qual a arte passa hoje em dia e, por esse motivo merece uma análise detalhada” (2015, 73). Esse sintoma ou fenómeno não é mero acaso, há de fato uma compulsão em arquivar, e isto faz-se evidente pela presença massiva da documentação de arte nas exposições, nos acervos dos museus e dos colecionadores, e ainda permeia as investigações académicas. É neste contexto que é proposto uma análise sobre a presença da possibilidades de reativação dos arquivos latino-americanos nos espaços expositivos da contemporaneidade e de seu desejo por esses documentos. É por meio da apresentação do contexto e de alguns emblemáticos exemplos do recorte que se busca problematizar a dinâmica entre práticas artísticas revolucionárias e arqui-vo. Portanto, procura-se entender o lugar desses arquivos na contemporaneidade, diante ao revisionismo contemporâneo da história da arte, e de que maneira o olhar contemporâneo sob essas imagens desencadeiam memória e resistência.

Sobre este tema, a teórica brasileira Suely Rolnik, em seu artigo *Arquivo-mania*, discorre sobre a compulsão contemporânea de arquivar, mas principalmente ressalta que não são quaisquer práticas artísticas que essa compulsão abraça, a mira está, especificamente, nas propostas produzidas fora do eixo Europa-EUA e de sua concepção de modernidade. É na constatação do desejo por tais imagens de arquivo que a teórica

brasileira indaga: “mas por que são especialmente cobiçadas por esta obsessão de produzir e/ou adquirir arquivos, certas práticas artísticas levadas a cabo, naquelas décadas, na América Latina? E, mais especificamente, porque nos países do continente que então se encontravam sob regimes ditatoriais?” (Rolnik 2010, 130). O que sucede é um processo de reativação das culturas até então sufocadas, introduzindo outras sensibilidades na construção do presente. No entanto, para entender e até questionar essa tal construção do presente e o desejo por esses arquivos é necessário revisitar essas práticas e em que meio surgiram.

Resistir e documentar

Entre os anos 1960 e 1980, dos vinte países compostos pela chamada América Latina, pelo menos treze viviam sob regime ditatorial civil-militar. Esses fenômenos não eram meras coincidências, havia uma feroz intervenção da política imperialista norte-americana em apoio a esses regimes. Os países da América Central já viviam sob esta forte influência norte-americana desde o início do século XX, e alguns só conquistaram uma espécie de democracia nos anos 1980¹. O tipo característico do regime ditatorial das últimas décadas do século XX foi o governo militar baseado na doutrina de segurança nacional, que se concentrou no Cone Sul do continente e era o principal alvo da política imperialista norte-americana². Desse modo, é perceptível que os processos que constituem a instauração desses regimes sejam complexos, compostos por arquivos tão extensos quanto apagados ou mesmo esquecidos, e não podem ser generalizados. Assim, é diante deste mar de complexidade e possibilidades de uma América Latina artística revolucionária que são elegidos três exemplos emblemáticos de três países que viveram esses períodos de exceção, travaram uma luta de resistência através de suas práticas artísticas e se utilizam do arquivo como instrumento de sobrevivência de suas ações: a *Situação T/T1*, do artista luso-brasileiro Artur Barrio; as ações *No +*, do coletivo chileno CADA; a ação *Tucumán Arde* do Ciclo de Arte Experimental de Rosário, na Argentina. É por meio destes exemplos que se pode perceber como estes artistas são protagonistas de movimentos transgressores e, hoje, tornaram-se arquivistas de uma memória viva.

A *Situação T/T1*, chamada de *Trouxas Ensanguentadas*, foi uma ação realizada pelo artista luso-brasileiro Artur Barrio³ e se tornou um ícone da luta contra a ditadura militar no Brasil. Barrio fazia parte de “uma geração que comeu o pão que o diabo amassou”⁴, atuavam na marginalidade contra a repressão em duas vertentes, política e estética,

1 Esses países e períodos ditatoriais são aproximadamente: República Dominicana (1930-1978), Nicarágua (1934-1979), El Salvador (1972-1990), Guatemala (1954-1985), Honduras (1972-1990)

2 Os respectivos países sofreram golpes ditatoriais: Brasil (1964-1984), Bolívia (1964-1984), Paraguai (1954-1989), Peru (1968-1980), Equador (1972-1979), Uruguai (1973-1985), Chile (1973-1990), Argentina (1966-1973/1976-1983).

3 Artur Barrio nasceu no Porto, Portugal, mas migrou aos 10 anos de idade com a família para a cidade do Rio de Janeiro. Atualmente vive e trabalha no Brasil.

4 MORAIS, 1986, s.p.

repensando o cenário artístico brasileiro e latino-americano. A *situação*, como o artista denomina suas ações, se consolidou em três partes, registradas pelo fotógrafo e amigo do artista, César Carneiro. Panos no chão foram preenchidos com materiais orgânicos — carnes, ossos. Utilizou-se ainda espuma de borracha, faca, cordas, cinzel para as trouxas serem enroladas, repuxadas e amarradas. Catorze trouxas longilíneas e robustas, encorpadas e compactas foram fabricadas para a mostra *Do Corpo à Terra* (Imagem 1). Na segunda parte (Imagem 2), talvez a mais provocativa, as obras foram jogadas em um rio/ esgoto do parque, como corpos anónimos descartados, boiando e chamando a atenção do público, aproximadamente cinco mil pessoas. A aparência ensanguentada, putrefata, com resíduos orgânicos, em um primeiro momento, remeteu instantaneamente à aflição que pairava sobre o país. Não à toa, as trouxas que causaram indignação nos espectadores sofreram a intervenção da polícia e do corpo de bombeiros (Imagem 3). De fato, elas aparentavam ser corpos calados pela Ditadura Militar. No entanto, toda a situação de Barrio é pautada na metáfora e degradação do corpo, que possui seu próprio espaço-tempo de aparição e desaparecimento. Assim, o artista realiza os registros em fotografia e vídeo (Imagem 4), a fim de recriar o contato com aquilo que foi perdido em sua transformação.



Imagem 1

Situação T/T1, Artur Barrio, *Do Corpo à Terra*, Belo Horizonte, 1970. Créditos: Arquivo Barrio. Registro: César Carneiro.

- 5 A mostra *Do Corpo à Terra*, com curadoria do crítico e teórico brasileiro Frederico Moraes, aconteceu em abril de 1970, em Belo Horizonte, no Brasil. Foi um dos mais marcantes eventos da História da Arte Brasileira pois contou com trabalhos transgressores de diversos artistas ativista da vanguarda brasileira.



Imagem 2

Situação T/T1, Artur Barrio, *Do Corpo à Terra*, Belo Horizonte, 1970. Créditos: Arquivo Barrio. Registro: César Carneiro.



Imagem 3

Situação T/T1, Artur Barrio, *Do Corpo à Terra*, Belo Horizonte, 1970. Créditos: Arquivo Barrio. Registro: César Carneiro.



Imagem 4
Frases do filmes *Situação T/T1*, Artur Barrio,
Do Corpo à Terra, Belo Horizonte, 1970.
Créditos: Arquivo Barrio. Registro: César Carneiro.

O CADA, Colectivo de Acciones de Arte (Coletivo de Ações de Arte), foi formado pelo sociólogo Fernando Balcells, a escritora Diamela Eltit, o poeta Raúl Zurita e os artistas plásticos Lotty Rosenfeld e Juan Castillo. Como um dos mais importantes colaboradores da «Escena Avanzada»⁶, o CADA questionava as práticas e as instituições artísticas e políticas, concebendo a arte como uma prática social necessária que erradicasse a distância tradicional entre o artista e o espectador. Realizou trabalhos que se distanciaram dos gêneros artísticos tradicionais, dialogando principalmente com o literário. A maioria deles consiste em ações artísticas que buscavam ocupar os espaços públicos e buscavam questionar a realidade sócio-política do final dos anos 70 e início dos anos 80. Um dos objetivos do CADA era levar a arte às pessoas, para que o público/espectador se tornasse um colaborador e, dessa forma, um artista. E com isso, romper fronteiras e mudar a mentalidade da própria produção artística. Uma de suas ações mais conhecidas, o *NO +*, de 1984, realizada no décimo ano da ditadura de Augusto Pinochet⁷ no Chile (Imagem 5), convidou artistas chilenos de diferentes campos para espalharem esta mensagem nas paredes da cidade de Santiago. A ação virou um signo social, colocou o cidadão no centro da prática artística e foi logo usado por diferentes grupos em todo o país como um símbolo público massivo de resistência política

⁶ Termo utilizado pela historiadora da arte chilena, Nelly Richard, para denominar o pensamento de vanguarda artístico no contexto chileno.

⁷ Augusto Pinochet foi um general do exército chileno e ditador do seu país de 1973 a 1990

e não-conformidade. Ou seja, a assimilação do público levou a conscientização social através de um signo. *NO +* é uma ação que teve múltiplas reapropriações e tem sido usada como um símbolo em diferentes intervenções políticas na esfera pública, isso porque o coletivo artístico mobilizou a participação do coletivo social (Imagem 6). No que diz respeito a documentação desta ação, bem como as demais do coletivo, foram espontâneas, não houve uma intenção prévia em tornar esse material fotográfico e fílmico algo além de arquivo. Sua documentação, em sua grande maioria, foi feita pela artista Lotty Rosenfeld impulsionada por seu desejo de guardar essas ações como documento e memória de um período de tensão e revolução.

Impulsionados por uma vontade de revolucionar a arte e a sociedade, o Grupo de Arte de Vanguarda de Rosário, composto por mais de 20 artistas, posicionou-se em relação ao espectro político de seu tempo, atuando não convencionalmente nos espaços da arte e desenvolvendo ações transgressoras, em alguns casos, de grande risco e ousadia. *Tucumán Arde* foi um projeto composto por uma série de eventos artísticos que ocorreu em 1968, entre a cidade de Rosario a maior cidade da província de Santa Fé, e Buenos Aires, na Argentina, cujo objetivo era promover uma revisão artística para engajamento das questões de classe, contra a repressão brutal do regime milita e os limites de liberdade de expressão imposto nos artistas. Sua proposta implicou um complexo processo de pesquisa e contra-informação, bem como uma campanha de mídia de massa. Cerca de vinte artistas, a maioria de Rosário, viajaram a cidade de Tucumán em outubro de 1968. No final da década de 1960, a cidade de Tucumán fora acometida de grande crise económica, o que levou à execução do projeto *Operación Tucumán*, idealizado pelo governo ditatorial do presidente Juan Carlos Onganía. Visando acelerar o crescimento industrial, o projeto introduziu o capital norte-americano no lugar antes ocupado pela burguesia argentina, levando à extinção de muitas empresas nacionais. Com o fechamento de onze usinas de açúcar, que eram fontes vitais para a economia da província, veio o desemprego e a fome, fazendo com que uma pobreza extrema assolasse a região de Tucumán. A população, assim, passou a manifestar-se massivamente, para não ser condenada ao abandono. Foi nesta província que, com o apoio de sindicalistas, jornalistas, e outros colaboradores, os artistas desenvolveram um registro clandestino de trabalhos referentes à situação social. Uma variedade de media foi usada, incluindo gravações, fotografias e filmes. Com os resultados de suas pesquisas montaram um espetáculo/denúncia na sede da oposição operária à ditadura. Esta exposição não se restringiu a uma área específica do edifício; foi baseada na ideia de ocupá-lo. A artista integrante do grupo, Graciela Carnevale, guardou durante muitos anos os documentos dos anos de ação do coletivo, atualmente é uma espécie de artista arquivista, já que promove o contato com esse material nos circuitos contemporâneos.



Imagem 5
Registro de NO +, CADA, 1983-1984. Direito de uso:
Lotty Rosenfeld.



Imagem 6
Registro de NO +, CADA, 1983-1984. Direito de uso:
Lotty Rosenfeld.



Imagem 7

Fotografia tirada durante a primeira fase da campanha publicitária de Tucumán Arde: cartaz “Tucumán”, Outubro, 1968. Registro: Carlos Militello. Direito de uso: Graciela Carnevale.



Imagem 8

Fotografia tirada durante a segunda fase da campanha publicitária de Tucumán Arde: cartaz “Tucumán”, Outubro, 1968. Registro: Carlos Militello. Direito de uso: Graciela Carnevale.

Imagem 9

Fotografias de "Tucumán Arde", sede da CGT da Regional Argentina Rosario. Registo: Carlos Militello. Direito de uso: Graciela Carnevale



O artista é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano.” (Morais 1975, 9).

Os regimes autoritários instaurados nos países da América Latina, principalmente no cone sul do continente, oriundos de políticas imperialistas internacionais, aboliram os direitos e os privilégios da democracia vigente, institucionalizaram a censura, a tortura e a repressão. Foi neste contexto de vigilância e ausência da liberdade de expressão que aflorou um conjunto de tendências político radicais e artísticas de vanguarda extremamente rico. Este debate acabou por se intensificar diante do contexto histórico desse período, as ditaduras militares, e também sobre a reflexão das suas condições enquanto artistas latino-americanos. Frederico Moraes, crítico e teórico brasileiro, definiu as práticas artísticas dos artistas que buscavam resistir à censura como “guerrilha artística” (1975, 34). Para aprofundar o conceito de Moraes é necessário recorrer à geografia: o autoritarismo vigente nesses países gerou uma incompreensão que implicou o desenvolvimento artístico através de estratégias, em mapas. Estes eram construídos de acordo com determinados sistemas de projeções e escalas determinadas, que passaram a ressignificar espaços e funções utilizando uma poética pautada nas metáforas. Os artistas, neste período, eram obrigados a serem combativos, como relatou a artista argentina Graciela Carnevale: “o ponto de radicalização foi uma constante tomada de consciência dos artistas no campo da arte”, “que consideravam em suas discussões a arte como uma arma”, como “uma forma de inserir-se no social e poder transformá-lo” (Freire e Langoni, 2009, 249). A reflexão radical sobre a desmaterialização da arte deu-se no final dos anos 1960 e consolidou-se nas produções artísticas dos anos de 1970 e 1980. A obra não seria mais determinada completamente pelas suas propriedades materiais. Vale ressaltar que o conceitualismo sul-americano surgiu paralelamente a importantes desenvolvimentos da arte conceitual central e em alguns casos até mesmo os antecipou. As estratégias criadas pelos artistas para contornar a censura redefiniram o conceito do objeto de arte naquele cenário. Porém, essas práticas artísticas não se prestam à militância, pura e simplesmente, não se constituem como propaganda, mas sim como “a questão política se coloca nas entranhas da própria poética” (2009, 250). As estratégias criadas pelos artistas para transpor a censura redefiniram o conceito de arte e o objeto de arte naquele cenário. Através dessas ações contra a opressão, passou-se a questionar a materialidade e os procedimentos artísticos, frutos da própria condição em que se encontravam os artistas enquanto latino-americanos. Ou seja, o gesto e os materiais pobres e precários foram adotados e com isso desmaterializavam-se, como referiu Frederico Moraes: “É da sobra que vivem os países periféricos, como de resto, frequentemente, o artista” (1975, 9). A união entre a ideologia e estética foi também um

importante debate histórico da arte periférica: do fenomenológico ao social, do político ao poético, do experimental ao documental, na brutalidade de ações ou transformações que encerram uma complacência da sua condição de colonizada. Importante frisar que procurou-se, com isso, uma diferenciação e um afastamento consciente dos movimentos europeus e norte-americanos.

A desmaterialização da obra de arte na América Latina regida pelo autoritarismo era de fato combativo mas não só, essas obras também diziam respeito “a necessidade de comunicar novos conteúdos, de sair das instituições e dos circuitos fechados da elite”, como relata Graciela Carnevale (2009, 245), e fazer da obra de arte um conceito polêmico. A anti-arte latino americana e a busca pela ruptura eram um modo de se defender do colonialismo cultural. Esta postura aprofundou suas críticas radicais à arte enquanto instituição, desafiando a função do objeto de arte e seus sistemas de circulação e de distribuição nos países periféricos, que se moldavam em experiências limite. Assim, a ideia de obra estável na América Latina havia, de fato, acabado, e os caminhos alternativos — contrários à visão linear da forma, da matéria e do espaço — colocavam em xeque o suporte e as linguagens tradicionais da arte. A maior forma de combate ao poder político, ao poder das instituições de arte e ao seu tradicionalismo seria a obra pautada na ideia e na entrega ao acaso. Isso não significou o desaparecimento total do objeto de arte, mas sim o declínio de sua hegemonia, a rejeição/ negação ao culto a ele dedicado e ao exotismo da arte latino americana. Ficou evidente uma produção dedicada a nadar contra a correnteza da arte focada na matéria, em busca de um processo de libertação de sua qualidade objectual. A obra que se acaba possui um núcleo temporário de energia para se tornar independente do fetichismo, do antigo ou da importância do capital hegemônico. A noção de objeto deveria mudar e ter um ponto de vista próprio, um ponto de vista periférico. As ações artísticas pautadas no acaso emanam de um pensamento e escorrem em um ciclo vital que germina, floresce, dispersa e morre. Suas experiências não poderiam ser eternas e assim a resposta dos artistas a todas as opressões vividas era sentenciar sua própria obra à morte. Morre, mas registra-se. A resistência dessa geração se deu na proposta da arte enquanto ação, movimento e encontrou no arquivo um grande aliado para continuar resistindo ou reexistindo.

Arquivo e compulsão

O período de censura vivido por estes artistas fez com que esses tivessem urgência em tornar a arte uma experiência, mas uma experiência documentada. Entretanto, nenhuma destas ações, propostas pela *arte de guerrilha*, pode ser apresentação senão por meio da documentação. Essas práticas artísticas não aparecem em forma de objeto, seus arquivos não são produtos do resultado de uma atividade criativa, as imagens de arquivo são as únicas possíveis referências às práticas artísticas que não podem ser representadas de nenhuma outra maneira. A documentação de arte inscreve a existência de um objeto, mas a documentação em si não é a história, é um sistema de instruções

para produzir objetos específicos em uma dada circunstância. “A documentação de arte é, portanto, a arte de fazer coisas vivas a partir das artificiais” (2015, 75). Assim, a partir da ideia de que o arquivo das obras de arte possuem capacidade de criar condições, técnicas e poéticas, é possível afirmar que suas imagens são capazes de ativar experiências no presente. É pela constatação da potência reativa do arquivo e pela atuação de suas imagens sempre em retomada, que a detenção de sua materialidade gera disputa pelas narrativas de suas retomadas no presente. Ou seja, esses arquivos hoje são capazes de reconfigurar o papel da crítica de arte, seu lugar e discurso, e propõe uma estrutura que se distancia das instâncias convencionais da história hegemônica da arte, já que na época em que originaram-se estavam fora de mercado. Como afirma firmemente Suely Rolnik, há um grande fluxo internacional pela releitura dessas coleções, produções geradas por grupos de artistas ignorados no passado, mas que agora são conhecidos pelo público mediante a exposições e publicações.

Uma verdadeira compulsão de arquivar tomou conta de parte significativa do território globalizado da arte nas duas últimas décadas — de investigações acadêmicas a exposições baseadas parcial ou integralmente em arquivos, passando por acirradas disputas entre coleções por sua aquisição. Sem dúvida, isso não é mero acaso. (2015, 97)

A experiência dessa vanguarda, que foi documentada, é revisitada na atualidade e gera uma pergunta filosófica acerca dos limites da arte por uma força política. O intuito aqui, no entanto, é complexificar seu caráter político, afastando-o dos rasos rótulos que os suprimem em uma “arte conceitual”, “política” ou “ideológica” para caracterizar suas peculiaridades, mesmo com a prerrogativa de que seu caráter seja variável. Esses resumos acabam por se construir na fragilidade, podendo denegar a experiência radicalmente nova que essas obras introduziram suas culturas. Ou seja, o conceito de político que aqui se propõe debater nada tem a ver com uma espécie de militância a veicular nos circuitos, essa definição de político foi generalizada pela história da arte hegemônica. A proposta é ir além da superfície e explorar de que maneira o caráter político, que aparece como sintoma nessas imagens, impõe a urgência de um trabalho de elaboração sobre as práticas daquele contexto de vanguarda e mais, sobre aquele contexto de crise. Primeiramente, é de suma importância o reconhecimento dessas imagens pertencente ao domínio da arte e a partir desse domínio promover sua relação com a política. O estabelecimento dessa relação entre o poético e o político é fundamental para assimilar o que elas produziram e produzem na nossa subjetividade. A sua categorização somente no domínio da política reduz as suas referências e seu poder de subjetivação, podendo suscitar com que tudo permaneça no mesmo lugar ou mesmo enclausurado. Vale ressaltar que qualquer afirmação de que eventos passados podem ser lembrados de maneira direta é problemática. É preciso olhar para essas imagens com desconforto, já que o caráter político específico deste tipo de prática reside naquilo que pode suscitar nas

peessoas que são afetadas, que quando encaram essas imagens refletem sobre como essas dizem respeito à vida social. A turbulência política, a repressão estatal e os regimes militares e ditatoriais são indissolúveis das formas de produção e distribuição artística do período. Trata-se da experiência deste estado de coisas no próprio corpo do artista e da pressão exercida por seus respectivos afetos que discorrem em imagens de arquivo.

Adentrar camadas profundas da arte e da política de países latino-americanos é trabalhar em um território denso e com muitas armadilhas. Essas produções artísticas virariam símbolos, que nos remetem ao que foi resistência, em duas vertentes: estética e política. Essa importância dar-se-ia tanto por conta do caráter opositor aos regimes, como também pela riqueza de seus questionamentos artísticos em relação aos sistemas de arte. Mediante tamanha relevância dessas vertentes produtivas, as obras passaram a estar presentes em exposições internacionais e, atualmente, constituem os acervos de grandes instituições artísticas mundiais. Relativamente a este assunto, Frederico Moraes escreveu em 1979: “nós [latinos americanos] somos a diferença que eles [europeus e norte-americanos] necessitam para ativar seu próprio processo criador. Somos bárbaros de uma época futura” (1979, 13). As imagens de arquivos das obras efêmeras latino americanas foram consumidas pelos mercados hegemônicos. Moraes, naquele momento, já criticava veemente-mente esse tipo de consumo:

Que a América Latina está na moda todo mundo sabe. As razões são várias, algumas, infelizmente francamente desfavoráveis. [...] Estar na moda não significa reconhecimento. Muitas vezes o *boom* é provocado artificialmente, quase nunca por nós, mas por eles, para suprir seus próprios fracassos, compensar deficiências criativas [...] Geralmente, a menção à América Latina vem acompanhada da questão da nossa identidade. Quer dizer, foram eles, euro-norte-americanos que formularam, para nós, a questão: quem somos nós, latino americanos? Pergunta que, naturalmente, nunca fizeram a si próprios, porque na sua auto-suficiência se consideram únicos, acima de qualquer suspeita. (1979, 17-18)

Moraes ainda alerta que a arte subdesenvolvida detém o conhecimento sobre o que está acontecendo nos espaços hegemônicos, mas o contrário não acontece. O campo das imagens é um campo de batalhas, de disputa de poder. Assim, a manipulação dessas imagens, que implica em uma construção de narrativa pelas instituições hegemônicas, podem levar a generalizações da arte latino americana ou mesmo a simplificações de tais imagens como imagens de protesto contra as ditaduras militares vividas. Não que essas obras e essas imagens de arquivo não sejam formas de resistência aos regimes autoritários, porém reduzir o rico e complexo pensamento artístico desses artistas a uma arte-protesto é reduzir todas as camadas reflexivas, que buscavam mudanças, sobre a estética da arte e, principalmente, não considera suas reflexões críticas sobre a própria arte hegemônica.

Nesse furor de inventariar as práticas artísticas “políticas” criadas a partir dos anos 1960 na América Latina, surgem pautas relativas às especificidades e às condições destas reflexões artísticas, que trouxeram a necessidade de inscrição das suas obras nestes dispositivos de registo. Voltando a Graciela Carnevale, é importante ressaltar que, como diz a artista, “estes documentos adquirem um sentido quando começam a ser visitados, a ser olhados por outros que querem *saber* de um período que havia sido silenciado e do qual sobravam poucos dados ou provas”. “O relato de como se criou o arquivo situa sua experiência em um tempo específico e singular e como mostrá-lo nos confronta com decisões difíceis e perguntas a serem respondidas” (2009, 247). Mostrar um arquivo é um desafio que tem a ver com as perguntas que nos fazemos a partir das nossas próprias concepções de relação com o outro. A ação de revisitar o arquivo não está aqui em causa, mas sim como realizar essa atividade. Trata-se de um encadeamento poético em que as imagens são tão importantes quanto os espaços que as contêm, ou os circuitos administrativos que regulam o seu funcionamento institucional. As produções, que foram marginalizadas pelo sistema, podem agora estar condenadas a simplesmente atribuir os signos de uma construção de linguagem e de uma identidade que os invalida. Ou seja, o que se propõe aqui é enfatizar o risco de uma arte panfletária. Essa questão relaciona-se ainda com a política do desejo e com o furor de inventariar que o sistema de arte incorpora, muitas vezes rotulando esses arquivos como “fetichizados botins de guerra”, como define Suely Rolnik, e muitas vezes são disputados pelos museus e galerias. Este, parece ser um capítulo da história não tão pós-colonial quanto gostaríamos. Entretanto, o intuito aqui não é criar lados bons ou maus, o objetivo é entender que o que conta é o combate entre forças ativas e reativas, em cada campo, nos diferentes tempos e nos contextos que o atravessam.

O foco da compulsão em arquivar, por parte da historiografia hegemônica ocidental, situa-se num campo de forças de disputas, que se faz em sua retomada ao presente. No entanto, por mais que alerte sobre os perigos das representações e narrativas que podem surgir a partir dessas imagens, Suely Rolnik pondera que é preciso através do arquivo “desobstruir o acesso indispensável aos germes do futuro” para “ativar suas contundências críticas”, “criando condições para uma experiência de igual voltagem no enfrentamento das questões que se colocam no contemporâneo” (2010, 138). Evidência, assim, o tema da reativação de memória de um momento de silêncio, ao mesmo tempo que destaca as armadilhas que podemos encarar nesse processo. Sobre essa disputa de forças entre mundo subdesenvolvido e história da arte hegemônica, alguns historiadores da arte latino-americanos tem se mostrado insatisfeitos com as narrativas criadas a partir de suas imagens de arquivo, como é o caso da brasileira Cristina Freire: a historiografia oficial “não é capaz de sustentar criticamente o surgimento de práticas artísticas que podem associar ao conceitualismo nos países latino-americanos” (Freire e Langoni, 2009, 203). Essa afirmação coloca em razão que a arte latino americana sempre atuou como resistência, em um movimento para sobreviver à opressão, sua

condição pobre, subdesenvolvida e colonizada. Parece que os artistas desse período, como os citados anteriormente, não só estavam resistindo aos regimes militares, mas também a todas as opressões acumuladas na sua história serventil. E principalmente, expondo nas margens dos cenários artísticos vigentes, promoviam ações contra o imperialismo capitalista. Esta postura levou os artistas a um movimento não só de resistência, mas também de (re)existência. Ou seja, por mais que suas obras fossem uma ação de contestação às ditaduras militares, restringi-las ao protesto — como acontece repetidamente nos espaços expositivos hegemônicos da contemporaneidade — é diminuir todas as suas camadas intrínsecas. A anti-arte latino americana procurou, pela ruptura, um modo de se defender contra o colonialismo cultural, e com isso fazer pensar e repensar a construção histórica precária em que se encontravam, e ainda se encontram, os países latino-americanos. Foi desse modo que esses artistas trocaram o “valor de uso puro” da arte por um “valor de comunicação”, suscitando em processos artísticos que se moldavam em experiências limite. O intuito era oferecer à arte um espaço em que ela pudesse implicar criticamente a conjuntura social em que está inserida.

Arquivo e revisionismo

Os arquivos das práticas e das táticas alternativas utilizadas pelos artistas durante os anos de resistência também passaram a ter grande destaque no cenário da revisão historiográfica da arte contemporânea. Porém, o questionamento paira diante da possibilidade desses espaços e instituições pertencentes ao mundo hegemônico em criar narrativas sobre temas relativos tão caros à história dos países que foram e ainda são explorados pelos mesmos. O que sucede é uma apropriação desmedida na tentativa de se adequar ao pensamento artístico contemporâneo decolonial ou pós-colonial. Entretanto, essa revisão deve ser feita de maneira mais cuidadosa e também deve colocar em evidência o pano de fundo em que todas as instituições estão inseridas: imperialismo capitalista. Em *Epistemologias do Sul* (2009), Boaventura Sousa Santos, teórico português, propõe uma reconstrução sociológica pautada no pensamento alternativo de possibilidades para um caminho para o “sul”. O sul aqui difundido não é o geográfico, mas pertence, na verdade, aos povos e grupos oprimidos pela dominação capitalista, colonial e patriarcal; são aqueles que compõem as sociedades das ausências e das emergências e localizam-se para além da *linha abissal*. A *linha abissal*, segundo Boaventura Sousa Santos, tem como objetivo dividir aquele que está e aquele que não está no abismo. Isto é, a linha divide o oprimido daquele que o oprime. Caminhar para o sul e para o abismo da linha abissal é o que essas instituições hegemônicas se dispõem a fazer, no entanto a pergunta é saber se a proposta de visibilidade dessas imagens está sendo reconhecida de maneira capacitante. As experiências não eurocêntricas propõem uma outra cosmovisão, uma outra maneira de pensar a vida e a natureza. Desse modo, para entender estas experiências precisa-se de uma outra forma de conhecimento. É necessário uma revolução epistemológica, como propõe Boaventura. Tendo em vista que se a

proposta é fazer uma justiça cognitiva global e não tornar essas imagens análogos a produtos de compra e venda, é preciso trazer outros conhecimentos para o debate público. Debate esse que deve valorizar o sul anti-imperialista que produz alternativas, como é o caso do arquivo aqui em causa, em detrimento de narrativas de um sul revolucionário que se submeta a uma frágil imitação ou limitação do norte.

Dentro da tática efêmera e do enlace entre obra de arte e imagem, as exposições de arte passam a ter um importante papel no jogo contemporâneo. É onde acumulam e desdobram a visibilidade da obra, promovem a experiência do ver em função dos deslocamentos e das condensações que operam — processo que multiplica os modos de ver como visibilidade. As mais diversas instituições passaram a colocar em evidência a problemática da desmaterialização do objeto de arte e da maneira com a qual olhamos, entendemos e valorizamos os regimes de imagem dentro do processo de “documentação”. A imagem é um ato posto diante de nós, não é a obra, nem sua representação. Os eventos, as performances, as ações efêmeras são processos que multiplicam os modos de visibilidades e fazem da imagem de registro uma experiência do ver. Desse modo, é importante refletir sobre como e onde essas imagens, fruto dessas produções latino-americanas, ganham visibilidade. É importante que essas narrativas não sejam pautadas em monoculturas. Deve ser proposta uma busca epistemológica de aprendizado com o sul. Ou seja, aprender com a revolução travada por esses e nestes arquivos, fugindo da exotização dos mesmos. Esta fuga consiste em evitar os processos que são fenômenos sociais de efetivação dos estereótipos, têm relação íntima com a sua produção, mas vão além da mera constatação da sua existência. Referem-se não apenas à imposição de imagens estereotipadas a determinadas populações, mas também como determinadas imagens sobre o outro são construídas e passam a ter autonomia simbólica, num processo de “encarceramento simbólico” dos nativos. Afinal, os elementos descritos são em geral os que estão por baixo nas relações de poder estabelecidas. Para Boaventura Sousa Santos, a pluriculturalidade advém da *ecologia dos saberes*, essa ideia identifica outros saberes, critérios de rigor, e validade e operam de forma crível em práticas sociais. O grande desafio é desenvolver nesses espaços discursos que questionem a si mesmos sobre o seu próprio domínio do saber. E também, interrogar se essas imagens de arquivo não estão sendo manipuladas de acordo com um único *saber* hegemônico a fim de prevalecer apenas um conhecimento sobre essas práticas artísticas. A busca da contemporaneidade pelo *saber* de um período de tortura, morte e silenciamento, como afirma Graciela Carnevale, suscita também uma responsabilidade em promover a interdependência entre os saberes sociológico de tais ausências, dos quais esses arquivos fazem parte, e também reconhecer uma possível ignorância sobre essa condição do sul. O que deve ser proposto é a superação da ignorância através do conhecimento advindo desses arquivos, tendo em vista que estes podem ensinar um determinado conhecimento que implica mudar a condição imperialista ou colonial a quem estes espaços expositivos muitas vezes respondem.

“Mostrar o *Tucumán Arde* e o percurso do Grupo de Artistas de Vanguarda é forçadamente uma interpretação, é apropriar-se dessas ações e inseri-las num novo cenário.” (Freire e Langoni, 2009, 59). A proposta de Boaventura Sousa Santos procura uma pluralidade cultural em que ambos consigam travar diálogos. Entretanto, o teórico afirma que esses diálogos só são possíveis através de uma *tradução intercultural*, sendo essa uma metáfora da contemporaneidade. A presença passiva dos arquivos “revolucionários” da América Latina no cenário internacional é um claro exemplo de um procedimento para aumentar o interconhecimento e as possibilidades de agregação intelectual, cultural e política dos grupos que lutam contra a opressão. A tradução está pautada em uma ideia análoga, em uma tentativa de ver as coisas semelhantes e encontrar a isonomia cultural. Esse processo consiste em tentar alcançar igualdade ou equidade na leitura dos processos culturais do outro. O objetivo é criar inteligibilidade sem dissolver as identidades de cada cultura, algo extremamente desafiador na contemporaneidade globalizada e transcultural e principalmente no cenário artístico contemporâneo. O que se atenta neste artigo é a possibilidade dos espaços hegemônicos “devorarem” essas produções artísticas e com isso retirarem suas potências revolucionárias. Boaventura acredita também ser possível ultrapassar a exotização através da tradução intercultural, já que esta busca pela tradução pode potencializar a imaginação epistemológica. Isso porque a tradução intercultural nega o entendimento naturalista cartesiano e pergunta insistentemente se a cultura dominante não é na realidade uma incapacidade treinada de não ver o outro. No caso dos arquivos em questão é possível que a tentativa de tradução e não relativização do contexto ditatorial latino-americano, e o entendimento complexo de sua precariedade enquanto países construídos em políticas exploratórias, pode desarmar a exotização dessa cultura. É importante também ressaltar que esses espaços já estabelecem um tipo de tradução intercultural, a didática, e que há um elemento de individualidade, um tradutor, que também se envolve dentro do coletivo. No campo artístico esse papel se dá pela curadoria, museus e galerias, com suas exposições e acervos. Entretanto, o grande desafio é não repetir nesta tradução o que vem sendo recorrente na história da arte hegemônica: fazer com que o oprimido se identifique com o opressor, já que aos povos e países colonizados foram-lhe atribuídos essa condição. É necessário fazer com que a tomada de consciência na arte contemporânea combata as amarras coloniais intrínsecas em seus sistemas e que essa tradução leve em consideração a memória da opressão vivida e documentada pela poética dos arquivos destes artistas enquanto resistência latino-americana.

(Re)existir em imagens

A obsessão pelo passado é uma característica desenvolvida na contemporaneidade, não é mero acaso que os arquivos estejam presentes fortemente nos espaços expositivos. E principalmente, em primeiro plano, e no centro da política mundial da memória, estão os traumas históricos, como por exemplo, o tema das ditaduras militares na

América Latina. Essa obsessão pode ser usada, transformada em mercadoria, indiciada ou mesmo esquecida. O uso do passado em suas interligações e conflitos transnacionais e transculturais são oriundos de uma nova política cultural da memória. O arquivo é um fenómeno da memória, mas esta, por sua vez, nunca é neutra. “Toda lembrança está sujeita a interesses e usos funcionais específicos”, como afirma Andreas Huysen (2014, 177). Os usos do seu passado são sempre presentes tardios e as lembranças historicamente esquecidas são sempre uma forma de moldagem retrospectiva. Assim, toda atividade da memória implica um ataque do presente ao passado. Essas imagens de arquivo são sobreviventes de muitas camadas repressivas advindas de uma América Latina subdesenvolvida. A sobrevivência compreendida aqui é da pós-morte: algo que não só morreu, mas que gerou um trauma apocalíptico a partir da sua destruição. Ao trazer esse termo para o campo da imagem, tenciona-se pensar não só na sobrevivência de gestos de um passado, mas em imagens ou lampejos de um passado de crise e nos seus traumas e fraturas. O desejo do/a artista sobrevive em um outro tempo, nas imagens que registou gestos de um mundo que não apresenta mais vestígios, em impressão, rastro, traço visual do tempo que quis tocar (Didi-Hubermann, 2015). As imagens de arquivo são as únicas possíveis referências a práticas artísticas que não podem ser representadas de qualquer outra maneira. Entretanto, é inevitável questionar: como dar conta das camadas poéticas e políticas que constroem essas imagens? É preciso pensar o arquivo como um sintoma, como um traço de exceção, um deslocamento de algo ou uma fratura. Fragmentos esses, passíveis de manipulação, montagens, desmontagens e remontagens, em um jogo instável entre obra, arquivo e imagem, como um campo de guerra. A imagem é testemunha de algo como também é um lugar de memória. Essas imagens são espaços de questionamentos: interrogam-nos, inquietam-nos e olham para nós. Essa articulação faz com que inevitavelmente tomemos uma posição.

Diante de toda sua complexidade, toda imagem nos oferece algo para pensar, um pedaço do real e uma faísca do imaginário. Ao nos olhar, ela nos obriga a ver em um movimento dialético. É o lugar de um processo vivo, pois faz parte de um sistema de pensamento. Leva consigo algo de uma situação passada, o pensamento daquele que a produziu e o pensamento de todos aqueles que puderam incorporá-los, de alguma forma. Um pensamento capaz de renascer em outras formas, em outros tempos. As imagens são compostas de passado, presente, futuro e oferecem revelações, memórias, desejos e conflitos. Toda imagem é um processo que, oriundo do passado, leva consigo um desejo de um provável futuro. O arquivo de uma obra não é o que protege o acontecimento do enunciado e o conserva para memórias futuras. São, efetivamente, janelas em um futuro para acessar a memória de uma obra e de tudo que pode a ela e com ela se conectar. Toda imagem é uma forma pensante, com um tracejar que se inicia no suporte que a moldou, no artista que a constituiu, emergindo na história de um determinado assunto para viver enquanto imagem na troca com espectadores.

Para saber é preciso tomar posição. Gesto nada simples. Tomar posição é situar-se pelo menos duas vezes, em pelo menos duas frentes que toda posição comporta, de afrentar algo; diante disso, todavia, precisamos também contar com tudo aquilo de que nos afastamos, o fora de alcance que existe atrás de nós, que recusamos talvez, mas que, em grande parte, condiciona nosso próprio movimento, logo, nossa posição. Trata-se também de situar-se no tempo. Tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no passado, presente e futuro. Contudo, tudo isso só existe sobre o fundo de uma temporalidade que nos precede, que nos engloba, chamando por nossa memória até em nossas tentativas de esquecimento, de ruptura, de novidade absoluta. (Didi-Huberman 2017,16)

Olhar radicalmente a obra significa pensá-la. Olhar uma imagem-registro pode ser uma ação emancipadora. A aparência de uma imagem é sedutora, por isso é necessário extrair o espectador dessa condição, isto é: *tomar posição*, como sugere o filósofo francês Georges Didi-Huberman. É preciso jogar fora o medo, a submissão, imposta por essa imagem que nos olha e nos questiona, sendo essa a primeira condição da emancipação do espectador. Ele deve escavar para que tudo aquilo que também cabe à imagem possa ser acessado, todas as camadas de processos, “trocar a posição de espectador passivo pela investigação” (Rancière 2010, 11). Nesse sentido, o espectador precisa aceitar sua condição de ignorante, comparando o que descobre com aquilo que já sabe, não é um conjunto de saber, mas sim uma posição tomada. Precisa também saber se aproveitar da inquietude e dos questionamentos que as imagens nos colocam. Desse modo, a distância entre imagem e o olhar é também um “caminho que vai daquilo que ele já sabe àquilo que ainda ignora, mas que pode aprender como aprendeu o resto” (2010, 19). O espectador precisa sair da passividade para emancipar-se, transpondo o abismo que o separa da atividade. A imagem-registro possibilita essa emancipação, pois nos inquieta e nos questiona. A emancipação, porém, só pode ser consolidada pelo processo da experiência do olhar e com isso tomar uma posição é essencial. Para o filósofo Jacques Rancière, isso culminaria dizer que o “olhar é também uma ação” que “confirma ou transforma essa distribuição de posições” (2010, p.22). Essas posições são traçadas pelos espectadores, por meio dos sentidos, não só quando esses se deparam com imagens, mas também na medida em que os espectadores compõem suas próprias poéticas durante o processo de escavação.

Pensando nesse conceito do homem que escava, o filósofo Georges Didi-Huberman, em seu livro *Cascas*, convida-nos a olhar do ponto de vista arqueológico, isto é, a “comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido.” (2017, 70). O registro aprisiona, em imagem, coisas, lugares e pessoas que não estão mais ali, mas, apesar de todo esse vazio orquestrado pelo tempo, a imagem é testemunha de algo como também é um lugar de memória. A destruição de todos os elementos contidos na imagem não significa que eles foram para outro lugar, ou que aquilo não aconteceu. “A casca não é mais verdadeira que o tronco” (2017, 70), segundo

o filósofo a casca, assim como a imagem, é uma “superfície de aparição dotada de vida”, que reage à dor fadada pela morte. Diante da vida de uma imagem, nunca poderemos dizer que não há nada para ver, devemos “olhar como arqueólogos”. É necessário saber olhar como um arqueólogo: cavar, escavar nossos próprios olhos, como o ato de retirar as cascas para chegar ao interior de algo. E é através de tal olhar — de tal interrogação — sobre o que vemos, que as coisas começam a olhar para nós de dentro de seus espaços enterrados e de seus tempos desaparecidos. Contudo, não há um real interesse na origem nem no fim, mas sim no procedimento sem fim, encarando a memória da imagem como um processo e como uma construção.

Considerações Finais

Os arquivos aqui tratados despertam desejo. Esse desejo é fruto da grande curiosidade e questionamentos não só sobre os períodos de crise em que se estabeleciam as práticas artísticas mas também sobre o próprio limite da arte enquanto uma força política. Assim, para revisitar estes arquivos é preciso encarar seu caráter político com complexidade e buscar um afastamento de uma arte panfletária, pois a reaparição dessas imagens não corresponde a simples militância em circuitos expositivos. A documentação de suas práticas artísticas, mesmo que inconsciente, sem ter discernimento da razão da criação destes arquivos, mostram que estes artistas não estavam só residindo a repressão de regimes autoritários, mas também a todas as pressões acumuladas na sua história de pessoas colonizadas. E mais, esses documentos são esperanças de uma tentativa de mudança futura, para que esses traumas sejam vistos, revistos e não mais repetidos. O grande desafio, entretanto, é desenvolver nos espaços em que essas imagens ganham visibilidades discursos sobre o próprio domínio do saber. É preciso buscar uma tradução que não relativize essas práticas e tudo que as envolve. É preciso buscar a complexidade de sua condição precária, periférica, colonizada, para cortar as amarras das exotizações.

As poéticas destes arquivos se constroem em imagens que atuam em um movimento de retomada; sua visibilidade material gera disputas sobre suas narrativas, no presente. Para encarar a poética destes arquivos é preciso ter consciência da complexidade que os envolve, já que essas imagens são espaços de alteridade, em nós mesmos, e exigem um trabalho de criação. “É preciso saber aquilo que vemos, mas é preciso saber ver o que se sabe para tornar esse saber mais preciso, mais encarnado, mais aguçado” (2017, 71). Olhar, apesar de tudo, questionar, realocar e reinterpretar o debate sobre a ação de resistência, levando em conta a memória da obra em desejo de retomada. Olhar para essas imagens é ousar imaginar, e, com elas, tomar posição. Elas convocam-nos a olhar, de novo, para a própria história da América Latina em um movimento de resistência e reexistência para continuar a luta.

Agradecimento/Financiamento

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da Fundação de Ciência e Tecnologia (FCT), no âmbito da Bolsa de Doutoramento com Ref^a: 2022.14383.BD.

A autora agradece também ao Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, que acolhe esta investigação.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. 2004. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo.
- _____. 2009. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos.
- _____. 2015. *Meios sem fins: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica.
- _____. 2015. *Potência do pensamento*. In *A potência do pensamento: ensaios e conferências*, editado por Giorgio Agamben, 243-254. Belo Horizonte: Autêntica.
- Amaral, Aracy A. (2006). *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Ed. 34.
- Belting, Hans. 2011. *A verdadeira imagem*. Porto: Dafne Editora.
- Bergson, Henri. (2010). *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso.
- Bulhões, Maria Amélia. 1993. Arte Latino-Americana: a busca de uma identidade que já existe. In *Coloquio Arte Latinoamericano Actual*, 62-64. Vol.1. Uruguay, Montevideo.
- Camnitzer, Luis. 2007. *Conceptualism in Latin America: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas.
- Derrida, Jacques. 2001. *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Didi-Huberman, Georges. 2010. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- _____. 2013. *Diante da imagem: questões colocadas aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Ed. 34.
- _____. 2013. *A imagem sobrevivente: História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- _____. 2014. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG.
- _____. 2015. *Diante do Tempo. História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- _____. 2016. *Levantes*. São Paulo: Sesc.
- _____. 2017. *Cascas*. São Paulo: Editora 34.
- _____. 2017. *Quando as imagens tomam posição. O olho da história*. 1a ed. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- _____. 2020. *Imagens Apesar de Tudo*. São Paulo: Editora 34.
- Foucault, Michel. 1995. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- _____. 2004. *Naissance de la biopolitique*. Paris : Gallimard.
- Freire, Cristina, e Ana Longoni. org. 2009. *Conceitualismos do Sul/ Sur*. 1a ed. São Paulo: Annablume.
- Giunta, Andrea. 2008. *Vanguardia, Internacionalismo y Política: Arte argentina en los años 60*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____. 2014. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- _____. 2020. *Contra el Canon: el contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Groys, Boris. 2015. *Arte e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Huyssen, Andreas. 2014. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Quijano, Aníbal. 2005. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. Em *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino- americanas*, organizado por Edgardo Lander, 107-130. Buenos Aires: CLACSO.
- Lippard, Lucy R, and John Chandler. 1968. "The Dematerialization of Art." *Art International* 12(2): 31-36. <http://www.sholetteseminars.com/wp-content/uploads/2020/02/lippard-theDematerializationofArt.pdf>
- Mbembe, Achille. 2008. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições.

- _____. 2002. The power of the archive and its limits. In *Refiguring the archive*, edited by Carolyn Hamilton, Verne Harris, Jane Taylor, Michele Pickover, Graeme Reid and Razia Saleh, 19-27. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Mignolo, Walter D. 2005. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*, organizado por Edgardo Lander, 33-49. Buenos Aires: CLACSO.
- _____. 2020. *Histórias Locais/Projetos Globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar*. 1ª ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Morais, Frederico. 1975. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. 1979. *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. 1997. Reescrevendo a história da arte latino-americana. In *Catálogo Geral da I Bienal do MERCOSUL*, 12-20. Porto Alegre: FBAVM.
- Rancière, Jacques. 2009. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 43.
- _____. 2010. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- _____. 2011. *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Ricouer, Paul. 2007. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Ed. da Unicamp.
- Rolnik, Suely . 2006. *Cartografia sentimental — Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Rolnik, Suely . 2009. Desentranhando futuros. In *Conceitualismos do Sul/Sur*, organizado por Cristina Freire e Ana Longoni, 155- 163 . São Paulo: Annablume.
- _____. 2009. “Furor de arquivo.” *Artes & Ensaios* 19(19): 95-105. <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50817>.
- _____. 2011. “Arquivo-mania.” *Subalternidade* 3(5):129-138. <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4552>.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2019. *Construindo as Epistemologias do Sul Para um pensamento alternativo de alternativas*. Vol. I. Buenos Aires: CLASCO.

Nota biográfica

Tainan Barbosa é doutoranda em Estudos Artísticos — Arte e Mediações no Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa. É mestre em Estudos Artísticos, com especialização em Cinema e Fotografia pela mesma instituição universitária, e historiadora e crítica de arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ORCID

[0000-0003-4726-6482](https://orcid.org/0000-0003-4726-6482)

Ciência Vitae ID

[8715-BACD-7308](https://ciencia.vitae.pt/8715-BACD-7308)

Morada institucional

IHA. Avenida de Berna, 26-C; 1069-061 Lisboa.

Recebido Received: 2022-09-30

Aceite Accepted: 2023-03-01

DOI <https://doi.org/10.34619/ds70-nuwv>

Fotografia e teratologia colonial¹

Photography and colonial teratology

SÍLVIO MARCUS DE SOUZA CORREA

Universidade Federal de Santa Catarina

Departamento de História

silvio.correa@ufsc.br

Resumo

Em meados do século XX, o professor e antropólogo português António de Almeida (1900-1984) realizou algumas missões em Angola. Um dos temas tratados durante suas viagens foi a macroninfia em mulheres identificadas como “bosquímanas” pela Missão Antropobiológica de Angola (MAA). A partir de uma série de fotografias da MAA, busca-se analisar a violência do ato fotográfico sobre pessoas em situação colonial, bem como a reprodução de uma teratologia em torno da alteridade africana. Conclui-se que a abordagem antropológica de António de Almeida era um desdobramento da teratologia colonial construída desde os primeiros relatos da literatura de viagem sobre os chamados “hotentotes” e “bosquímanos”. Muito embora a descolonização da visualidade seja o foco deste trabalho, a análise de uma série de “fotografias científicas” ensejou uma nova reflexão sobre a pornografia enquanto cultura visual na teratologia colonial. Fotografia | Angola | colonialismo | teratologia

Palavras-chave

Abstract

In the mid-20th century, Portuguese professor and anthropologist António de Almeida (1900-1984) carried out some missions in Angola. One of the topics discussed during his travels was macronymphy among women identified as “Bushwomen” by the Anthropobiological Mission of Angola (AMA). Based on a series of photographs by AMA,

it seeks to analyse the violence of the photographic act on people in a colonial situation, as well as the reproduction of teratology around African alterity. It is concluded that the anthropological approach of António de Almeida was an offshoot of the colonial teratology built since the first reports in the travel literature about the so-called “Hot-tentots” and “Bushmen”. Although the decolonisation of visibility is the focus of this proposal, analysing a series of “scientific photographs” gave rise to a new reflection on pornography as a visual culture in colonial teratology.

Photography | Angola | colonialism | teratology

Keywords

Introdução

Era uma tarde primaveril de 2019, quando fui recebido nas dependências do Arquivo Histórico Ultramarino em Lisboa pela Catarina Mateus, então bolsista no Instituto de Investigação Científica e Tropical (IICT) e responsável pela conservação e restauro do espólio fotográfico do Instituto. Atendendo à minha solicitação prévia, ela havia deixado sobre a mesa alguns ficheiros de fotografias da Missão Antropobiológica de Angola. Uma série de fotografias de mulheres deitadas ao chão chamou minha atenção. As fichas com as fotografias se encontravam num ficheiro com o marcador “macroninfia”. Conforme alguns dicionários, trata-se de uma “patologia”, da hipertrofia dos pequenos lábios da vulva.

Aquelas fotografias me faziam lembrar de outras imagens de uma iconografia colonial. Séculos separavam aquelas fotografias científicas de gravuras setecentistas e oitocentistas que ilustraram certos relatos de viagem pela então Colônia do Cabo. Aquelas fotografias pouco mostravam a propalada hipertrofia, mas revelavam a ultraviolência do ato fotográfico sobre pessoas em situação colonial.

A imagem daquelas mulheres ao chão informava muito sobre a recolha dos dados pela MAA, da postura do fotógrafo e sobre a preparação daqueles clichês. Aquele conjunto de fotografias era um indício de que a antropologia de António de Almeida derivava, outrossim, de uma teratologia colonial reinventada desde os primeiros relatos da literatura de viagem sobre os chamados “hotentotes” e “bosquímanos”.

¹ Apoio Financeiro da FCT no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio, no âmbito do projeto Photo impulse, PTDC/COM-OUT/29608/2017. Este trabalho beneficiou do uso da infraestrutura PRISC (Portuguese Research Infrastructure of Scientific Collections).

Não obstante a curiosidade prosaica do chefe da Missão Antropobiológica de Angola em torno da suposta macroninfia, o conteúdo de suas publicações sobre o tema e outros correlatos (*descensus testis*, *esteatopigia*, etc.) tinha paralelo ao interesse científico do alemão Eugen Fischer, seja do seu período pré-nazista (Fischer 1913) ou pós-nazista (Fischer 1955).

Eugen Fischer (1913) havia estudado a suposta degeneração racial de um grupo mestiço na África austral. Além da macroninfia e da *esteatopigia* entre as mulheres, Fischer se interessou pelo “*descensus testis*” e pelo “pênis semi-ereto” entre os homens. O estudioso alemão se serviu da fotografia para as suas pesquisas de higiene racial. Em 1913, chegou a mobilizar o seu capital social para solicitar ao governador da África do sudoeste alemão (atual Namíbia) um pênis de “bosquímano” (Gordon 1998, 27). Tal interesse não era excêntrico ou particular do professor alemão. Nos séculos XVIII e XIX, outros europeus descreveram as supostas anomalias dos chamados *hotentotes* e *bosquímanos*, assim como faria também António de Almeida. A literatura de viagem e também a literatura científica fazem parte de uma tradição pornotrópica (McClintock 2010) e, outrossim, da teratologia colonial.

A fotografia surge, então, como um instrumento incontornável para a produção científica da MAA. Acontece que as fotografias científicas da MAA foram realizadas, em sua grande parte, em situação colonial. Muitas delas são documentos de uma violência colonial, sobretudo quando a dignidade e o pudor dos sujeitos fotografados não foram levados em conta. Desse modo, o corpus iconográfico constituído por fotografias da MAA (1951 a 1956) contém provas materiais de uma cultura visual que produz uma dupla desumanização, ou seja, a do outro fotografado em situação colonial e, por conseguinte, de quem fotografou. Ao mesmo tempo, a hipersexualização da alteridade africana pela visualidade colonial concorreu para o espetáculo dos corpos dos outros como será apresentado a seguir.

1. O “avental hotentote” na teratologia colonial

A controversa em torno do chamado “avental hotentote” data dos tempos da colonização holandesa na África austral. Essa suposta característica foi fundamental para marcar uma diferença entre os “cafres” e “hotentotes” nos relatos de viajantes. (Lenni 2003). Na literatura de viagem, encontram-se referências à macroninfia entre mulheres “hotentotes” desde meados do século XVII (Blanchard 1883, 37; Lagercrantz 1937, 145). Apesar de algumas raras testemunhas oculares, as informações recolhidas por viajantes eram, na sua maioria, de “ouvir-dizer” (*hearsay*). Dos relatos de Andersen e Iversen, de Johan Nieuhof e de Peter Kolbe, o “avental hotentote” aparece mais como uma particularidade anatômica, uma excrescência, do que um dado etnográfico.

Representações visuais do século XVIII reproduziram alguns marcadores supostamente “hotentotes” (Smith 1993). Entre outras, destaca-se a gravura de uma mulher “hotentote” (prancha VII) do relato de viagem de François Le Vaillant. O viajante

francês não foi o primeiro e nem o último estrangeiro a procurar averiguar o que chamou de uma “conformação particular” que chegou mesmo a pensar ser uma fábula. Afirmou haver recolhido informações orais sobre esse ponto “muito interessante de história natural” que já tinha sido, igualmente, abordado em vários livros. Ao ser informado de que uma “hotentote” com a “conformação particular” tinha sido encontrada, o viajante francês não hesitou em procurá-la. Segundo Le Vaillant, ela era “uma mulher casada, mãe de muitas crianças e já na força da idade”. Com muitos presentes, ele procurou obter o seu intento. Porém, não se tratava de uma “hotentote” acostumada a satisfazer os estrangeiros e “suas vergonhosas fantasias”. Depois de muita insistência, inclusive com a intermediação de “homens de sua horda”, o curioso estrangeiro logrou o seu objetivo. “Então, confusa, embaraçada, tremendo, e se cobrindo a face de suas duas mãos”, ela deixou o viajante contemplar o seu sexo. Ela fez o “sacrifício de seu pudor pelo progresso de meus estudos”, reconheceu o viajante (Le Vaillant 1790, 344-348).

François Le Vaillant afirma em seu livro não ser o “famoso avental” uma característica natural entre as mulheres “hotentotes”, mas sim “uma moda, uma questão de gosto”, uma “decoração singular”. Segundo o autor, trata-se de um artifício que algumas delas, “apegadas pela tradição a costumes antigos”, praticam de prolongamento dos grandes lábios do sexo feminino (Le Vaillant 1790: 347-349).

Além do livro do naturalista francês foram publicadas duas obras de dois discípulos de Carl Lineu, Anders Sparrman e Carl Peter Thunberg, ainda no final do século XVIII. Ambos estiveram na Colônia do Cabo e trataram dos “hotentotes” em seus relatos de viagem. O primeiro considerou meras fabulações o relato de um padre jesuíta sobre o suposto “aventil hotentote” (Sparrman 1787, 245). O segundo referiu-se a um tapa-sexo em couro, às vezes duplo, que podia ir até a metade das coxas (Thunberg 1796, 229). Já o naturalista francês conde Buffon escreveu sobre os “hotentotes” sem deixar o seu domínio familiar em Montbard. O autor da *História Natural do Homem* fez ainda referência a uma excrescência entre as mulheres “hotentotes” (Buffon 1792, 140).

Cabe lembrar que, desde a colonização do Cabo, havia o boato de que “as mulheres hotentotes apresentavam uma característica fisiológica à qual foi dado o nome de “aventil”, “aventil natural”, ou ainda “aventil dos hotentotes” (Pradier 2013,110). Não tardou para que a macronínia e a esteatopigia fossem “racializadas” como marcadores das mulheres “hotentotes” por alguns naturalistas e das “bosquímanas” por outros. Os relatos de viajantes europeus estavam repletos de especulações em torno de uma “sexualidade monstruosa” em terras distantes. Na tradição pornotrópica dessa literatura, “as mulheres figuravam como a epítome da aberração e do excesso sexuais.” (McClintock 2010, 44-45).

Na literatura colonial, os chamados “hotentotes” e “bosquímanos” foram descritos como os mais primitivos entre os grupos humanos. Alguns os consideravam o elo-perdido da evolução humana, outros os classificavam como grupos intermediários entre os humanos e os primatas antropóides. Um interessante estudo de campo

sobre a macroninfia em mulheres da África austral ocorreu em 1804. Porém, o material recolhido pelos zoólogos franceses François Péron e Charles-Alexandre Lesueur foi organizado e publicado postumamente somente em 1883 pelo diretor do museu do Havre, Gustave Lennier. Para os dois naturalistas, “o avental hotentote é um dos fenômenos dos mais curiosos da fisiologia da espécie humana” (Peron e Lesueur 1883, 15). Pelo intermédio do médico da Colônia do Cabo, François Péron e Charles-Alexandre Lesueur tiveram à disposição dezenas de mulheres “hotentotes” para examinar e satisfazer à curiosidade.

Várias mulheres da mesma espécie que as do dia anterior foram trazidas até nós; depois de despi-las, escolhemos aquela que nos pareceu mais adequada deste género; meu amigo Lesueur começou a fazer desenhos em tamanho natural de todas as partes sexuais, e eu mesmo os descrevi ao mesmo tempo com a mais perfeita exatidão (Péron e Lesueur 1883, 17).²

Mas a curiosidade não era apanágio dos naturalistas franceses, pois como eles mesmos comentaram, “quase todos nossos oficiais lograram em diferentes lugares ter vistas desta espécie de monstruosidade” (Péron e Lesueur 1883, 19). Para os dois naturalistas franceses, a tal excrescência é frequente nas mulheres bosquímanas e não nas hotentotes. Destacaram ainda a esteatopigia nas mulheres bosquímanas cujas “nádegas monstruosas são cheias de gordura” (Péron e Lesueur 1883, 30).

Ainda no início do século XIX, a exibição de uma mulher “hotentote” em Londres e Paris fez aumentar a curiosidade popular e a científica em torno da macroninfia e da esteatopigia, o que acusa uma convivência entre os empresários do *Show-business* e os naturalistas da academia (Fauvelle-Aymar 2002; Blanckaert 2013; Matos *et al.* 2022). Para Anne McClintock (2010, 74), o suposto excesso dos genitais dessa mulher foi superexposto e ainda como uma anomalia diante do olhar disciplinar da ciência médica masculina e do público *voyeur*.

Da corpulência de Saartjie Baartman, o que mais intrigava os cientistas era o chamado “avental hotentote”, pois a macroninfia continuou sendo um tema controverso por todo o século XIX (Blainville 1816; Cuvier 1817; Péron e Lesueur 1883; Topinard 1889). A autópsia do corpo da “Vênus Hotentote”, realizada pelo naturalista francês Georges Cuvier (1817), não deu por fim as controversas (Fausto-Sterling 1995), pois ele discordou do parecer de Péron e Lesueur sobre o famoso avental hotentote e cujos trabalhos e desenhos Cuvier teve em suas mãos, muito embora não tivessem sido publicados (Blanchard 1883, 57). Sua comparação entre humanos e grandes símios e suas

² No original: Plusieurs femmes de la même espèce que celles de la veille nous furent amenées ; après les avoir fait déshabiller, nous choisîmes celle qui nous parut la mieux conformée en ce genre ; mon ami Lesueur se mit à dessiner de grandeur nature toutes les parties sexuelles, et moi-même je les décrivis en même temps avec la plus parfaite exactitude.

considerações sobre a afinidade atávica na aparência anômala do órgão reprodutor da “Vênus Hotentote” deixavam margem para especulações entre os naturalistas poligenistas e monogenistas. Ainda em 1883, Raphaël Blanchard buscou determinar o lugar dos “bosquímanos” na natureza para tratar do “difícil problema” sobre seus vínculos com os outros homens e com os macacos antropoides.

As considerações sobre a morfologia e a anatomia dos órgãos genitais de Saartjie Baartman serviram para balizar estudos posteriores como de William Flower e James Murie em 1867. Da dissecação de uma jovem “bushwoman”, W. Flower e J. Murie (1867, 208) relataram o seguinte:

O notável desenvolvimento dos lábios menores, ou ninfa, que é uma característica tão geral da raça hotentote e bosquímana, foi suficientemente bem marcado para distinguir essas partes de qualquer uma das variedades comuns da espécie humana, embora não tenham atingindo aquela extensão extraordinária que lhes é atribuída pela maioria dos autores.³

Outras “hotentotes” ou “bosquímanas” foram alvo da curiosidade popular e da científica nas décadas seguintes. Imagens de Lisbeth e Esther no Jardim de Aclimação de Paris foram reproduzidas em artigos da *Revista de Antropologia* (Topinard 1889, 197; Deniker 1889, 15).

Nos primeiros anos do século XX, a fantasmagoria em torno da “Vênus Hotentote” concorria ainda com as fantasias em torno da “vagina dentada” e da “mulher fatal”. Essas imagens sexistas e racistas serviram de recurso satírico para caricaturas sobre as mulheres “hotentotes” na imprensa ilustrada alemã. Com a guerra na então colônia alemã do sudoeste africano (atual Namíbia), o revés das fantasias sexuais foi tratado ironicamente pelo caricaturista Olaf Gulbransson quando a imagem de uma “Vênus Hotentote” num cartão postal ilustra a notícia da morte de um soldado alemão.⁴ A mulher “hotentote” ganhou ainda a forma icônica de uma esfinge africana que desafia o soldado alemão com o enigma “decifra-me ou devoro-te”.⁵ Nas duas caricaturas, é acionado o medo da castração, a ansiedade masculina e o desejo de dominação da intratável realidade. Essas imagens satíricas emanam de uma “tradição pornotrópica” que representava as mulheres africanas “como dadas a uma lascívia tão promíscua que beirava o bestial” (McClintock 2010, 45).

³ No original: The remarkable development of the labia minora, or nympe, which is so general a characteristic of the Hottentot and Bushman race, was sufficiently well marked to distinguish these parts at once from those of any of the ordinary varieties of the human species, although they had not attained that extraordinary extent attributed to them by most authors.

⁴ Cf. imagem satírica de Olaf Gulbransson in *Simplicissimus*, München, 15.11.1904, n. 34: 340. <http://www.simplicissimus.info/> (consultado em 25 de setembro de 2022)

⁵ Cf. “Die Kolonialsphinx” in *Kladderadatsch*, Berlin, 24.04.1904, n.17:1 <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kl1904/0193/image,info,thumbs> (consultado em 25 de setembro de 2022).

Na iconografia colonial, além de gravuras e desenhos, a fotografia vem ocupar um lugar de destaque e acaba ganhando a preferência de profissionais e amadores do mundo artístico e científico. Na era da reprodução técnica da imagem, a fotografia foi considerada uma prova material da realidade externa que ela captura. Segundo Antônio Fernando Cascais (2016, 90), “tida como representação fiel e verdadeira da realidade, a imagem fotográfica adquire por isso mesmo um estatuto probatório no seio da racionalidade instrumental da ciência.” Cabe lembrar que desde o aparecimento da fotografia, emerge um contra-poder diante dos supostos poderes da imagem fotográfica (Rocha e Matos, 2018).

Como instrumento científico, a máquina fotográfica se torna imprescindível para o trabalho de campo dos antropólogos, dos geólogos e de tantos outros. Mas o ato fotográfico foi, geralmente, violento sobre pessoas em situação colonial. Muitas fotografias foram realizadas para satisfazer interesses e desejos obscuros. As fotografias da genitália feminina podiam satisfazer um desejo reprimido e inconsciente que os próprios antropólogos não se davam conta ao procurar racializar e hiper-sexualizar os corpos africanos. Cabe lembrar que muitas mulheres africanas foram despidas para posar diante da câmara fotográfica. Elas foram ainda exibidas em exposições coloniais, assim como homens e crianças e cujas imagens foram capturadas pelas lentes de fotógrafos profissionais e amadores. Muito embora essas exposições ocorressem mais nas cidades da Europa, algumas delas foram realizadas na África austral, inclusive com exhibições de “bosquímanos” como na Exposição Agrícola de Windhoek, na Exposição Imperial de Johannesburg e na Cidade do Cabo (Rassool e Hayes 2002, 333). Estudos antropométricos foram realizados com os “bosquímanos” em Johannesburg em 1936. Foram feitas ainda fotografias e mesmo modelos de partes do corpo de /Khanako, inclusive de seus órgãos genitais.

Na África do Sul das primeiras décadas do século XX, a ênfase nos órgãos sexuais dos “bosquímanos” foi constante na antropologia física com desdobramentos na medicina (Drury e Drennan, 1926). A relação entre ciência e espetáculo foi, em grande parte, responsável pela visibilidade dos “bosquímanos” na África do Sul dos anos 30. O racismo científico tinha seus desdobramentos na política. A degeneração dos “bosquímanos” e mesmo a suposta extinção deles foram temas da imprensa sul-africana, mas também da agenda de antropólogos. Raymond Dart, entre outros, esteve empenhado num projeto de construção de reservas na África austral, onde os “bosquímanos” poderiam ser “preservados” (Rassool e Hayes 2002, 330).

Em laboratórios e museus, corpos, esqueletos e modelos de “bosquímanos”, além de dados antropométricos, fotografias e objetos da cultura material, faziam parte de um processo de musealização que era entendido como uma das formas de preservação. Taxidermistas, anatomistas e fotógrafos, entre outros especialistas, tiveram papel importante nesse processo de musealização dos “hotentotes” e “bosquímanos” (Davidson, 1993). Em suma, a teratologia colonial criava os seus próprios monstros e o “avental

hotentote” foi uma dessas invenções que persistiram no imaginário colonial muito embora o relato de François Le Vaillant (1790) já indicasse uma outra abordagem, inclusive autocrítica à curiosidade científica em detrimento do pudor dos outros.

2. Fotografias de uma missão científica

O mito da objetividade fotográfica teve na fotografia científica o seu último refúgio. Já vai longe o tempo de euforia e entusiasmo com o processo fotográfico como uma cópia fidedigna da realidade.⁶ Mesmo sem fotógrafo profissional, as missões antropológicas ao encargo de António de Almeida recorreram à fotografia como um procedimento de recolha de dados para as investigações da equipa das Missões Antropobiológicas a Angola (MAA).

A Missão Antropobiológica de Angola foi constituída por várias campanhas, realizadas em diferentes regiões da colónia. A primeira e a segunda campanhas tiveram lugar em 1951 e 1952, e a terceira e a quarta, em 1955 e 1956. Apesar da designação desta missão, as suas actividades de investigação não se limitaram à área da antropobiologia. Assim, em notícia sobre a campanha de 1955, para além da referência a colheitas de impressões digitais e a tarefas de determinação de grupos sanguíneos entre diferentes populações daquele território, regista-se o levantamento de um conjunto de materiais de cariz etnográfico e etnológico, como sejam a gravação de músicas e de elementos dialetais e gramaticais de línguas locais, a anotação de aspectos da vida familiar e social e o registo do tipo de alimentação encontrados entre as comunidade observadas. Nesta campanha decorreram, também, pesquisas em várias estações pré-históricas e exames de pinturas e gravuras rupestres.⁷

As Missões Antropobiológicas a Angola fizeram parte de um conjunto de missões oficialmente instituídas para as colónias durante o Estado Novo em Portugal. Desde a criação da Junta das Missões Geográficas e de Investigações Coloniais (JMGIC), organismo ligado ao Ministério das Colónias, buscou-se organizar os estudos no âmbito da então denominada “ciência colonial”. Sob os auspícios da JMGIC, as missões antropológicas para as colónias foram dirigidas por Santos Júnior (Moçambique), Amílcar Mateus (Guiné) e António de Almeida (Angola, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Timor). Os três investigadores referidos estavam ligados ao principal mentor de todas elas, o professor catedrático da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, António Augusto Mendes Correia (Matos 2023).

⁶ Sobre a objetividade atribuída à fotografia, ver, por exemplo, o prefácio de Luciano Cordeiro ao álbum fotográfico e descritivo, intitulado *África Ocidental*, de José Augusto da Cunha Moraes. Lisboa: David Corazzi Editor, 1885.

⁷ Cf. Missão Antropobiológica de Angola (Campanha de 1955) Separata da revista *Estudos Ultramarinos*, Lisboa: ISEU, 1956.

Não se deve olvidar que, nas colônias portuguesas, da Guiné ao Timor, a exibição de milhares de indivíduos diante da máquina fotográfica fez parte da recolha de informações para elaboração de índices de robustez e vitalidade e, por conseguinte, para identificar e situar os grupos entre inferiores e superiores (Pereira 2005). Era a antropologia a serviço do desenvolvimento económico das colônias. Afinal, desde o I Congresso Colonial do Porto (1934), a antropologia física se mostrava promissora “quando aplicada nos territórios ultramarinos, ao permitir uma colonização mais racional que indicaria caminhos para a revalorização do trabalho indígena” (Travassos 2021, 84).

Segundo Santos Júnior (1948,15): “A utilização racional e equitativa do fator humano da colônia de Moçambique exige o prévio conhecimento científico das características somato-físico-psicológicas dos seus elementos étnicos.”⁸ Nota-se a antropologia como uma ciência auxiliar do colonialismo.

O chefe da MAM não questionou o utilitarismo do conhecimento científico e dos seus índices artificiais de robustez e vitalidade dos povos para transformá-los em mera força-de-trabalho. A antropologia foi uma disciplina auxiliar da engenharia social para incrementar um projeto colonial nos trópicos. Na verdade, o discípulo de Mendes Correia não estava longe do pensamento de um dos primeiros antropólogos portugueses, Adolfo Coelho, que era assaz otimista em relação à seleção artificial aplicada para a colonização:

Um processo análogo poderia elevar o negro d’África a um nível superior, fazer dele não um equivalente do europeu, mas um homem utilíssimo para a expansão e desenvolvimento da nossa civilização (Coelho 1893, 39).

Ao contrário do que Adolfo Coelho vaticinara, a antropologia colonial promoveu a reificação do outro. O espólio fotográfico das missões antropológicas entre 1936 e 1959 contém várias provas disso. Como, então, encontrar nessas fotografias a subjetividade e a dignidade perdidas? Como ver uma série de fotografias de mulheres ao chão em detrimento do seu pudor e em favor da curiosidade alheia? Como “descolonizar” o registo fotográfico de pessoas em situação colonial?⁹

A reversão de perspetiva permite observar uma fotografia não somente com o foco em quem foi fotografado, mas também em quem a fez. Ao invés de abordar o “indígena” fotografado, aproximar o foco da análise sobre quem fotografa, ou seja, observar quem observa e não apenas quem foi observado, faz com que o estigma de que a fotografia pretende ser um registo visual seja mais um produto da estigmatização, não raro pelo viés da racialização ou etnização do sujeito fotografado. Afinal, na teratologia colonial, quem eram os monstros? Assim como o filme *Freaks* (1932), de Tod Browning,

⁸ Santos Júnior. J.R. Relatório 5ª Campanha (datilografado), Universidade de Lisboa/IICT-MAM, 1948: 15 (Arquivo Histórico Ultramarino).

⁹ Lorena Christina Barros Travassos (2021) sugeriu alguns caminhos para a descolonização da fotografia colonial.

as fotografias de corpos supostamente anômalos nos interpelam e somos levados a perguntar de que lado está a monstruosidade? O espetáculo do mórbido não seria mais um desdobramento da obstinada busca pela normalidade?

Os “bosquímanos” de Angola foram também objetos de estudo e de fantasias. Em meados do século XX, António de Almeida, diretor da Missão Antropobiológica em Angola (MAA), pôde estudar algumas “anomalias” em grupos nômades do sudeste de Angola. Entre as milhares de fotografias do espólio da MAA, encontra-se uma série cujos marcadores são macroninfia e esteatopigia. Dezoito dessas fotografias foram publicadas num artigo de António de Almeida. Conforme o seu testemunho (Almeida [1956] 1994, 82):

Durante as três recentes campanhas da Missão Antropobiológica de Angola, em 1950, 1952 e 1955, sob a nossa direção, nós tivemos a oportunidade de recolher abundantes informações de ordem geral sobre a macroninfia dos indígenas deste território português. Elas ajudarão, segundo nós, a lançar um pouco de luz sobre esta anomalia anatômica tão curiosa quanto discutível.¹⁰

Nota-se que António de Almeida reproduz a ideia de “anomalia anatômica” e, por conseguinte, trata o assunto da macroninfia nos quadros da teratologia colonial. As fotografias que foram publicadas em seu artigo (Almeida [1956] 1994) e outras do espólio fotográfico da MAA serão tratadas a seguir não como evidências para um estudo sobre suposta “anomalia anatômica”, mas como evidências da violência do ato fotográfico sobre pessoas em situação colonial.

3. A violência do ato fotográfico e as negociações preliminares

A violência do ato fotográfico sobre pessoas em situação colonial se inscreve numa tradição pornotrópica de uma cultura visual europeia que já era expressa na observação *in situ* pelos viajantes naturalistas. Para ficar num exemplo, o exame óptico das partes íntimas de mulheres “hotentotes” e “bosquímanas” era um ato violento como assinou François Péron (1883, 31): “as mulheres que nós examinamos, meu amigo Lesueur e eu, relutavam muito a se despir na nossa frente.”

Não parece ter sido fácil para a equipa da MAA obter clichês da hipertrofia dos lábios inferiores da vulva de certas mulheres. Sabe-se que houve muita resistência da parte de mulheres e homens. Algumas mulheres perceberam a exposição de suas partes íntimas como uma agressão. Por outro lado, alguns homens não gostaram de saber da demanda para que suas mulheres, irmãs ou filhas deixassem fotografar as suas partes íntimas.

¹⁰ No original: « Pendant les trois récentes campagnes de la Mission Anthropobiologique de l'Angola, en 1950, 1952 et 1955, sous notre direction, nous avons eu l'opportunité de recueillir d'abondantes informations d'ordre général sur la macronymphie des indigènes de ce territoire portugais. Elles aideront, d'après nous, à jeter un peu de lumière sur cette anomalie anatomique aussi curieuse que discutée. »

As fotografias de mulheres ao chão, de pernas abertas a exhibir os lábios vaginais diante da câmara, podem dar uma ideia da violência durante as sessões fotográficas da MAA.¹¹ Em algumas delas, nota-se um integrante da equipa a manipular os lábios vaginais de mulheres deitadas ao chão.¹² O chefe da MAA informou o seguinte sobre a resistência ao exame (Almeida 1956, 83):

É mesmo muito difícil, senão impossível, obter da parte das mulheres a confissão de ter a macroninfia, com frequência, elas negam sistematicamente o fato e mais difícil é elas permitirem a observação direta. Essas mulheres indígenas são constrangidas e envergonhadas, tanto por lhe perguntarmos sobre isso quanto pelo olhar malicioso dos homens. Não raro, estes procuram mesmo esconder a presença da anomalia entre as mulheres do seu grupo étnico.¹³

António de Almeida (1994 [1956], 83) pôde jamais esquecer “o movimento de recusa e a ameaça de fuga das mulheres de um grupo Cazama da margem direita do rio Cuando, inteiramente apoiadas pelos homens da tribo.”¹⁴ Outras mulheres mostraram-se menos reticentes, segundo o chefe da MAA. “Geralmente, as velhas se prestam, sem grande repugnância, a esta inspeção, assim como as jovens ou adultas quiocas e cambuelas. Algumas vão até mesmo deixar-se fotografar” (Almeida 1994 [1956], 82) No diário de António Marques de Almeida Júnior, tem-se a seguinte nota relativa às atividades do dia 7 de agosto de 1952: “Também foram fotografadas as partes genitais de algumas mulheres quiocas que tinham as ninfas distendidas”.¹⁵ Para fazer o exame dos pequenos lábios vaginais, a equipa da MAA ofereceu alguns “presentes atraentes” como tabaco, sal, contas e vestimentas. Nota-se que a prática de ofertar tabaco para poder ver uma “excrescência notável” entre as mulheres hotentotes já era referida no relato de Peter Kolbe (1741, 92) que afirmou poder ser satisfeita a curiosidade “em troca de um pouco de tabaco ou de alguma bagatela semelhante”.

Porém, as condições de campo dificultavam qualquer observação ou exame das partes externas da genitália feminina. Além da dificuldade em obter o acordo das mulheres à exposição das suas partes íntimas, não havia como fazê-las falar sobre a tal macroninfia. Ao menos, o chefe da MAA reconheceu os limites de sua metodologia de

¹¹ IICT-Photography Collection, Inv. ULISBOA-IICT-MAA, rolo 25/foto 8; rolo 26/foto 6 (1952).

¹² IICT-Photography Collection, Inv. ULISBOA-IICT-MAA, rolo 24, fotos 1 e 12; rolo 25, foto 1 (1952).

¹³ No original: « Il est même souvent difficile, sinon impossible, d'obtenir de la part des femmes l'aveu d'avoir la macronymphie, et plus souvent elles nient systématiquement ce fait, et il devient encore plus difficile qu'elles en permettent l'observation directe. Ces femmes indigènes sont gênées et toutes honteuses, aussi bien quand on leur pose la question que sous le regard malicieux des hommes. Très souvent, ceux-ci cherchent même à cacher la présence de l'anomalie parmi les femmes de leur groupe ethnique. »

¹⁴ No original: « Nous ne pourrions jamais oublier le mouvement de refus et la menace de fuite des femmes d'un groupe Cazama de la rive droite du fleuve Cuando, entièrement appuyées par les hommes de la tribu. »

¹⁵ Diário de viagem de António Marques de Almeida Júnior (1952) Missão Antropobiológica de Angola, Universidade de Lisboa/IICT-MAA.

entrevista, pois as mulheres se recusavam de responder às questões que lhes foram postas pelo intermédio de intérpretes soldados, os quais não eram muito apreciados pelos “indígenas” (Almeida 1994 [1956], 84).

Vinte anos depois da publicação do seu primeiro artigo sobre a macroninfia, António de Almeida (1994 [1977], 342) revisitou o assunto e lembrou que:

[...] se não fora a presença da antropóloga Dr. Maria Emília de Castro e Almeida¹⁶, seria absolutamente impossível verificar a existência da macroninfia entre centenas de bosquímanas — em geral muito mais pudicas do que algumas mulheres bantas (quiocas, canhembas, cambuélas, luenas, por exemplo), que anuíram a ser examinadas e fotografados os seus órgãos genitais externos.

Para António Almeida (1994 [1956], 85), a macroninfia não era hereditária e sim uma característica étnica, uma prática que deveria ser mais de interesse sociológico que biológico. Além da macroninfia, o chefe da MAA estudou a esteatopigia entre as mulheres dos grupos então chamados dos bosquímanos de Angola.¹⁷ Provavelmente, ele não viu partes do corpo da “Vênus Hotentote” expostas no *Musée de l’Homme* em Paris, pois referiu-se ao corpo dela a partir de um artigo de Topinard, de 1885. Fez ainda alusão a outros dois corpos de “hotentotes” que pertenciam ao Instituto de Anatomia de Viena com base num artigo de Pösch de 1952.

Além da macroninfia e da esteatopigia, António de Almeida se interessou por outra particularidade anatômica dos então chamados bosquímanos. Dessa vez, o particular recaía sobre a genitália masculina. Assim como o órgão sexual feminino, o masculino das “nações selvagens” da África austral deram azo a outras fantasias da teratologia colonial.

Relatos de viagem mencionaram a ablação de um testículo entre os então chamados hotentotes. Carl Peter Thunberg (1796, 239) reproduziu em seu relato o que Peter Kolbe (1741, 278) denominou “costume entre os hotentotes de fazer seus meninos semi-eunucos”, ou seja, uma prática de tempos imemoriais da castração do testículo esquerdo em meninos de 8 ou 9 anos de idade a fim de impedir futuramente o nascimento de gêmeos.

No século XVIII, Carl Lineu referiu-se a um monstro de um só testículo. Chegou a classificar os chamados bosquímanos e hotentotes não como *Homo Sapiens*, mas como *Homo Monstrosus Monorchidi*, ou seja, monstros humanos com um testículo (Gordon 1998, 35). O naturalista sueco usou o aparelho reprodutor como base de seu sistema de classificação.

Além da suposta ablação de um testículo, a morfologia do pênis dos “bosquímanos” foi alvo de especulações. Alguns relatos mencionaram uma posição semi-ereta,

¹⁶ Maria Emília de Castro e Almeida (1929-2012) foi investigadora adjunta da MAA e autora de um artigo sobre mutilações étnicas (1959).

¹⁷ Atualmente, o etnônimo para os então chamados bosquímanos é *san* que juntamente com o grupo *khoikhoi* da África austral forma o grupo *khoisan*.

outros registraram o uso de um estojo peniano, o que poderia ter confundido os observadores estrangeiros. A invenção do “bosquímano” tem também a sua história. Desde o século XIX, o conhecimento sobre o “bosquímano” foi sendo reconstruído num contexto histórico, no qual europeus de diferentes nações tiveram um papel decisivo na política de marginalização dos “bosquímanos” na sociedade colonial.

A imagem dos “bosquímanos” variou de uma raça primordial a uma raça degenerada e não faltou quem anteviu a sua extinção. Houve também quem defendesse a criação de reservas para preservá-los. Apesar das diferentes visões, o órgão genital dos “bosquímanos” seguiu sendo um tópico das novas elaborações sobre as supostas particularidades (Gordon, 1992).

A morfologia dos órgãos sexuais dos “hotentotes” e “bosquímanos” foi alvo do interesse científico de Eugen Fischer como demonstrou o antropólogo Robert Gordon (1998). O seu estudo sobre o aparelho genital dos primatas teve consequência na sua classificação das raças, inclusive daquelas por ele classificadas como “degeneradas” (Fischer, 1913). O professor da Universidade de Freiburg foi o autor de um estudo sobre os chamados “bastardos de Rehoboth” na então colônia alemã do sudoeste africano (atual Namíbia). Ele percebia a miscigenação como degeneração racial. Mas o seu interesse pela genitália de certos grupos humanos da África austral parece ter um vínculo direto com a sua tese de doutorado sobre o aparelho genital primitivo a partir de um estudo sobre o aparelho reprodutor de um orangotango fêmea (Gordon 1998, 41). Desde o século XIX, os estudos de anatomia comparada indicavam uma série de semelhanças entre certos grupos humanos e os grandes símios.

António de Almeida, por seu turno, viu na miscigenação em Angola um problema para uma política colonial baseada no paradigma de uma taxonomia racial em construção pela antropologia portuguesa. Nesse ponto e em muitos outros, o chefe da MAA seguiu alinhado ao seu mestre Mendes Correia. O autor de *Raças do Império* (1943) não via com bons olhos a miscigenação (Matos 2014, 60).

Na Alemanha do III Reich, Eugen Fischer foi um dos responsáveis pelo programa de esterilização dos “bastardos da Renânia” no Instituto Kaiser-Wilhelm de Antropologia, Hereditariedade Humana e Eugenismo. Desde a sua pesquisa no sudoeste africano, Eugen Fischer estava convencido que o cruzamento de europeus com africanos levava irremediavelmente à deterioração dos primeiros (Zaborowski 1910, 188). Em plena II Guerra Mundial, ele foi o autor de um ensaio sobre o problema da raça na Alemanha (Fischer, 1942). Em 1955, Eugen Fischer publicaria ainda um último artigo sobre a morfologia dos órgãos genitais dos grupos Khoisan, no qual comparou a morfologia da genitália feminina e masculina dos “bosquímanos” com a dos grandes símios.

Como Fischer, António de Almeida publicou o seu estudo sobre uma particularidade anatômica dos “bosquímanos” mais de vinte anos depois da recolha dos dados,

inclusive dos registos fotográficos.¹⁸ Ao contrário dos artigos ilustrados sobre a macroninfia e a esteatopigia, o artigo sobre o órgão sexual masculino foi publicado sem nenhuma fotografia. No entanto, o espólio fotográfico da MAA contém dezenas de fotografias do sexo de meninos, jovens e adultos “bosquímanos”. Na maioria das fotografias, a posição é de perfil com as mãos à nuca.¹⁹ Como logrou-se o consentimento daqueles meninos, jovens e adultos? António de Almeida (1994 [1958], 342) deu alguma pista:

Em regra, o exagerado pudor natural dos povos menos evoluídos perante os civilizados não me consentiu observar essa particularidade anatómica nas restantes centenas de bosquímanos com quem contatei, tanto mais que foram examinados frequentemente em pleno mato, sem instalações apropriadas que permitissem atenuar a vergonha dos adolescentes e adultos e a timidez das crianças.

O chefe da MAA percebeu que deveria negociar com os “bosquímanos” para obter algum resultado. “E se me esforçasse por obrigá-los, provocaria a fuga deles para a floresta, em virtude de tomarem a minha atitude como sinal de intenções menos sérias, não compreendendo os meus propósitos.” Para António de Almeida era difícil para os “bosquímanos” entenderem o interesse científico em observar a sua genitália e ainda fotografá-la. Havia o receio de que “a verdade, distorcida por vezes”, fosse facilmente difundida entre os demais. Uma experiência anterior fora o suficiente para evitar procedimentos que pudessem comprometer com “o êxito da laboriosa tarefa de investigação antropológica” (Almeida, 1994 [1958] 342).

[...] evidenciou-se uma vez, entre os Cazamas — as mulheres de certa concentração, feita em pleno mato, fugiram com as respetivas fichas antropológicas, após os Bantos, entre quem viviam, haverem propagado a notícia de que os “Branços” desejavam ver os seus órgãos sexuais com fins desonestos!

Até mesmo a posição do coito foi objeto de curiosidade do chefe da MAA.²⁰ Uma fotografia tem a seguinte observação: “exemplificação do ato sexual feita por dois *Kassekele* (Bosquímanos)”.²¹ Nenhuma informação adicional permite saber como foi a negociação para que os dois homens consentissem em encenar um ato sexual. Para

¹⁸ Curiosamente, o artigo de Eugen Fischer (1955) não aparece na bibliografia do estudo de Almeida (1977), embora constasse na bibliografia do artigo sobre a “macroninfia das mulheres indígenas de Angola”, publicado em 1956. No estudo de Almeida (1977), vários autores foram referidos com base no trabalho de Raymond A. Dart (1935). Todos os títulos em alemão na bibliografia de Almeida (1977) apresentam erros, o que indica cópia sem suficiente conhecimento da língua alemã e, por conseguinte, do conteúdo dos artigos.

¹⁹ IICT-Photography Collection, Inv. ULISBOA-IICT-MAA, rolo 10/fotos 8, 9 e 10; rolo 11/fotos 11 e 12; rolo 12/foto 10; rolo 18/foto 9; rolo 18/fotos 10 e 11; rolo 19/foto 4 (1952).

²⁰ Já Bronislaw Malinowski (1929), entre outros antropólogos, se tinha interessado pelo tema. O autor agradece a arbitragem pela informação.

²¹ IICT-Photography Collection, Inv. ULISBOA-IICT-MAA, rolo 54/foto 11 (1952).

António de Almeida, talvez, as particularidades anatómicas dos “bosquímanos” determinavam aquela posição singular durante o ato sexual. Conservada no espólio fotográfico da MAA, essa fotografia é mais um vestígio das fantasias dos homens de ciência do que da realidade etnográfica.

Em meados do século XX, a fotografia científica evidenciava ainda o estigma ou a anomalia anatómica para confirmar uma degeneração ou um atavismo. Porém, a fotografia do estigma monstruoso integra o próprio processo de estigmatização (Cascais 2016, 114). É verdade que António de Almeida não reconheceu a macronínia como característica rácica e, por conseguinte, o “avental hotentote” não seria uma excrescência anômica, assim como o “bosquímano” não seria um monstro de um único testículo. Porém, o seu trabalho investigativo orbitava em torno dessa teratologia colonial²².

4. Pornografia e teratologia colonial

As fotografias da genitália masculina e feminina dos “bosquímanos” realizadas pela MAA davam visualidade a um conhecimento confuso entre antropologia e sexologia que, não raro, desumanizava os corpos. Segundo Jean-Marie Pradier (2013, 104-105),

“A alteridade assim fabricada pelo olhar deu origem a coleções de imagens onde o Homem pré-histórico, os “selvagens” e os monstros híbridos estão próximos do animal. [...] O olhar do observador, ou do espectador, é tanto mais enganado por si mesmo quanto mais o corpo percebido vem de longe, ou é estrangeiro a nosso universo sensorial habitual. A atribuição ao outro de uma característica de estranheza abstrata, despersonalizada, é um traço que parece resistir ao tempo.”

As supostas “anomalias anômicas” entre certos grupos humanos podiam indicar raças degeneradas segundo uma taxonomia racial que, em meados do século XX, ainda era defendida por certos adeptos da eugenia. Contudo, a eugenia em Portugal não teve grande adesão entre os acólitos de Mendes Correia. Mesmo António de Almeida que parecia admirar as teses de Eugen Fischer não defendeu medidas radicais como o higienista alemão fez em relação à esterilização dos bastardos. Como bem resumiu Ana Leonor Pereira (1999, 588):

Em Portugal, apenas Egas Moniz, futuro Prémio Nobel de Medicina e Fisiologia em 1949, ousou propor a esterilização para eliminar a hereditariedade mórbida, embora restringisse essa medida eugénica a um número limitado de casos clínicos. Como muitos outros médicos, Egas Moniz defendeu a proibição do casamento aos indivíduos atingidos por

²² Embora António de Almeida não tenha se desprendido de seus preconceitos coloniais, ele foi testemunha de uma virada que ocorreu no terceiro quartel do século XX, quando a Antropologia Física foi substituída pela Etnologia Colonial em Portugal (Pereira, 2005: 234).

doenças graves contagiosas (tuberculose, sífilis, etc.), mas foi ainda original ao introduzir o argumento eugénico como fundamento do instituto do divórcio.

António de Almeida e sua equipa recolheram muitos dados (fotografias, medidas antropométricas, testes sorológicos etc.) durante as suas expedições científicas em Angola. No entanto, deve-se relativizar o alcance da antropologia física como ciência instrumental do império português. As suas teorias raciais e os seus dados empíricos para medir a robustez das raças renderam pouco auxílio para a questão laboral da economia colonial. A discrepância entre a copiosa documentação dessas missões científicas e os poucos resultados e impactos na política “indigenista” permitem inferir que a pretensão de alguns antropólogos extrapolou os limites do Estado colonial português. Por outro lado, as observações de António de Almeida sobre a macroninfia e a esteatopigia dizem mais sobre si e o seu imaginário colonial do que sobre as alteridades africanas observadas por ele. Ao mesmo tempo, elas se inscrevem na “tradição pornotrópica” segundo os termos de McClinkton (2010) e cujas fotografias fazem parte do arquivo colonial.

Em seu livro *A Invenção do Hotentote*, François-Xavier Fauvelle-Aymar (2002) referiu-se às primeiras crônicas portuguesas sobre as populações nativas da África austral. Provavelmente, o historiador e arqueólogo francês desconhecia a persistência das fantasias em torno dos órgãos genitais dos “bosquímanos” de Angola até as últimas décadas do colonialismo português. Em termos culturais, ressalta-se a patologia do colonialismo que faz sofrer distintamente o colonizado pela violência simbólica do complexo de inferioridade e o colonizador pela pretensa síndrome de superioridade (Fanon 1952). É nessa relação doentia que o ato fotográfico é muitas vezes realizado sem que o fotógrafo perceba que ele próprio já se encontra embrutecido ao desumanizar o outro diante da máquina fotográfica.

Da autopsia da “Vênus Hotentote” às fotografias que foram publicadas nos artigos de Eugen Fischer (1955) e António de Almeida (1956), pode-se identificar um *continuum* acerca da curiosidade científica em torno de supostas anomalias, muito embora essa curiosidade e a violência que a sua satisfação enseja já fossem criticadas em meados do século XX (Kirby 1949, 1952, 1953, 1954).

As fotografias de um artigo de Fischer (1955) e outro de Almeida (1956) sobre a macroninfia remetem a um olhar pornográfico na medida em que elas revelam a imagem da coisificação e da deserotização do corpo do outro. Cabe ressaltar a distinção feita por Roland Barthes (2015, 53) entre a fotografia erótica e a pornográfica: a primeira “não faz do sexo um objeto central; ela pode muito bem não mostrá-lo; ela leva o espectador para fora do seu enquadramento.” Já a segunda leva o espectador para o seu objeto central, geralmente, exibido de forma aproximada e apartada do corpo inteiro.

No caso do corpus iconográfico construído a partir das fotografias da MAA, o enquadramento da fotografia nas partes genitais e o foco na vagina ou no pênis são características dessa pornografia que tem interface com a teratologia colonial, uma vez que

essas fotografias serviram de registo para o estudo de supostas anomalias anatômicas.

Por outro lado, as fotografias da MAA sobre as mulheres do sul de Angola podem indicar ainda um outro sentido, ou seja, das mulheres como “marcadoras das fronteiras do império” que, segundo McClintock (2010, 48-49), pode traduzir uma ansiedade masculina diante das bordas ou das margens. Afinal, o limiar é uma linha tênue entre o conhecido e o desconhecido, um lugar de transição que pode ser perigoso ainda mais quando se imagina os confins do império como um valhacouto de monstros.²³

Considerações finais

Em várias fotografias encontradas nos arquivos coloniais, percebe-se que, diante da objetiva, somem os indivíduos, aparecem as raças. O corpo fotografado perde a sua subjetividade. Em geral, a fotografia produziu uma imagem reificada, sexualizada e racializada do outro (Morris-Reich, 2016). Como decorrência do aperfeiçoamento das técnicas de reprodução da imagem e com o fito de obter maior “objetividade”, a fotografia acabou por predominar nas publicações científicas, concorrendo assim com o desenho e a gravura dos relatos de viagem no imaginário colonial. O suposto registo objetivo da fotografia deu azo aos interesses científicos de “homens da ciência” como Eugen Fischer e António de Almeida; por outro lado, ele serviu paradoxalmente para ensinar a fantasia desses mesmos homens.

A fotografia científica sobre a macroninfia, a esteatopigia e outras supostas excrescências dos corpos africanos contribuiu para a reprodução da teratologia colonial. Muitas fotografias de “hotentotes” e “bosquímanos” se encontram nas coleções iconográficas de museus de história natural e de etnologia. Como as fotografias da MAA, essas imagens informam mais sobre quem fotografa do que sobre o sujeito fotografado.

As teorias raciais desenvolvidas entre 1850 e 1950 favoreceram fantasias em torno de figuras consideradas monstruosas. A fronteira artificial entre o humano e o animal e a rígida hierarquia racial do colonialismo demarcaram o campo de uma teratologia colonial que produziu seus monstros. Estes foram situados num entre-lugar. Para a antropologia que predominou durante os impérios coloniais, “hotentotes” e “bosquímanos” pertenciam a um outro tempo (Fabian 2013).

Apesar da hegemonia das teorias raciais nas ciências (médica, jurídica, antropológica) à época dos impérios coloniais, o meio científico produziu outras teorias que superaram os cânones de uma chamada “ciência colonial”. Os trabalhos de Melville Herskovits, Paul Rivet et Claude Lévi-Strauss para ficar em três exemplos, já indicavam novos rumos para a antropologia cultural.²⁴

²³ Ao mesmo tempo, as colônias representaram para uma masculinidade supostamente reprimida na metrópole um teatro para uma certa desforra sexual como se pode inferir da acurada análise de Filipa Lowndes Vicente (2017).

²⁴ Em seu livro *Race et Histoire* (1952), Lévi-Strauss sugeria a substituição do conceito de raça pelo de cultura para os estudos em antropologia.

Como afirmou Robert Gordon (1998, 31) a relação entre nacionalismo europeu, antropologia e sexologia é complexa. Em meados do século XX, a abordagem teórica e metodológica da Missão Antropobiológica de Angola se encontrava em defasagem com as mais recentes teorias das ciências humanas, notadamente no campo da antropologia, o que correspondia, grosso modo, com a posição periférica do Estado Novo português na Europa e do salazarismo em termos de orientação ideológica para o período do pós-guerra.

Se no último quartel do século XVIII, Edward Long (1774, 382-383) percebia a África como matriz “de tudo o que era monstruoso na natureza”, no século seguinte a ideia que a África era o continente “da aberração e da anomalia sexual” (McClintock 2010, 44) já tinha sido cristalizada no imaginário colonial. Os artigos de António de Almeida sobre os “bosquímanos” de Angola se inscrevem nessa tradição pornotrópica da qual faz parte a teratologia colonial.

Agradecimentos

Este trabalho foi realizado no âmbito das atividades de investigação do projeto “Photo Impulse” (PTDC/COM-OUT/29608/2017) do ICNOVA e beneficiou do uso da infraestrutura PRISC (Portuguese Research Infrastructure of Scientific Collections). Contou também com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Brasil (CNPq, proc. 303543/2020-5). O autor agradece ainda a arbitragem do sistema *double blind peer review* pelas suas sugestões e pelos seus comentários.

Bibliografia

- António de Almeida. 1994. La macronymphie chez les femmes indigènes de l'Angola. Extrait des Comptes Rendus de l'Association des Anatomistes, XLIII Réunion: 131-150, Lisbonne, 1956. In *Os Bosquímanos de Angola*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.
- Almeida, António de. 1958. Sobre a esteatopigia dos Bosquímanos e Hotentotes de Angola. [Comunicação apresentada à classe de Ciências da Academia das Ciências de Lisboa, em sessão de 20 de março de 1958]. In *Os Bosquímanos de Angola*. 1994. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical: 118-130.
- Almeida, António de. 1994. "Algumas particularidades anatómicas dos Bosquímanos de Angola. Memórias da Academia das Ciências de Lisboa." In *Os Bosquímanos de Angola*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.
- Barthes, Roland. 2015. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Blanckaert, Claude ed. 2013. *La Vénus hotentote: entre Barnum et Museum*. Paris: Musée national d'histoire naturelle.
- Blanville, Henri Ducrotay de. 1816. "Sur une femme de la race hottentote." *Bulletin des Sciences par la Société Philomatique*: 183-190.
- Buffon, Georges-Louis Leclerc de. 1792. *Histoire naturelle de l'homme*. Paris: Plassan.
- Cascais, António Fernando. 2016. "A inquietante estranheza da microcefalia. modelo da fotografia psiquiátrica em Portugal." *Revista de Comunicação e Linguagens* (45): 97-120.
- Cascais, António Fernando. 2016. A Cultura Visual da Medicina e os prodígios da fotografia. In *Atas do Congresso Internacional de Comunicação e Luz*, 87-96. Braga: CECS — Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho.
- Coelho, Adolpho. 1893. Os povos extraeuropeus e em especial os negros da África ante a civilização europeia. Conferências feitas na Sociedade de Geografia de Lisboa (13 de maio de 1893). Lisboa: Typ. da Companhia Nacional Editora.
- Correia, Mendes António. 1943. *Raças do Império*. Porto: Portucalense Editora.
- Cuvier, Georges. 1817. "Extrait d'observations faites sur le cadavre d'une femme connue à Paris et à Londres sous le nom de Vénus Hottentotte." *Mémoires de Muséum d'Histoire Naturelle*, Tomo III : 259-274.
- Davidson, Patricia. 1993. "Human Subjects as Museum Objects: A Project to Make Life-Casts of "Bushmen" and "Hottentots", 1907-1924." *Annals of the South African Museum* 102: 187-193.
- Deniker, Joseph. 1889. "Les Hottentots au Jardin d'Acclimatation." *Revue d'anthropologie*, 3^e série, t. IV: 1-27.
- Drury, James, and Matthew Drennan. 1926. "The Pudental Parts of the South African Bush Race." *Medical Journal of South Africa* 22:113-117.
- Fabian, Johannes. 2013. *Tempo e o outro: Como a antropologia estabelece seu objeto*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Fanon, Frantz. 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil.
- Fausto-Sterling, Anne. 1995. "Gender, Race and Nation: The Comparative Anatomy of 'Hottentot' Women in Europe, 1815-1817". In *Deviant Bodies. Critical Perspectives on Difference in Science and Popular Culture*, edited by Jennifer Terry and Jacqueline L. Urla, 19-48. Bloomington: Indiana University Press.
- Fauvelle-Aymar, François-Xavier. 2002. *L'Invention du Hottentot, histoire du regard occidental sur les Khoisan (15^e -19^e siècles)*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- Fischer, Eugen. 1913. *Die Rehobother Bastards und das Bastardierungs-problem beim Menschen*. Jena: Verlag von Gustav Fischer.
- Fischer, Eugen. 1942. Problème de la race et la législation raciale en Allemagne, Paris : *Cahiers de l'Institut allemand*, coll. « État et santé » : 84-109.

- Fischer, Eugen. 1955. Über die sogenannte Hottentottenschürze nebst Bemerkungen über den descensus testicularum. *Zeitschrift für Morphologie und Anthropologie* 47(1): 58-66. <https://www.jstor.org/stable/25753316>.
- Flower, William H., and James Murie. 1867. "An account of the dissection of a Bushwoman." *Journal of Anatomy and Physiology* 1 (2): 189-208. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1318546/>.
- Gordon, Robert. 1992. "The Making of the "Bushmen." *Anthropologica* 34(2): 183-202. <https://doi.org/10.2307/25605656>.
- Gordon, Robert 1998. "The rise of the Bushman penis: Germans, genitalia and genocide." *African Studies* 57(1): 27-54. <https://doi.org/10.1080/00020189808707884>.
- Kirby, Percival R. 1949. "The Hottentot Venus." *Africana Notes and News* VI: 55-62.
- Kirby, Percival R. 1952. "La Vénus Hottentote." *AEsculape* XXXIII : 14-21.
- Kirby, Percival R. 1953. "More about the Hottentot Venus." *Africana Notes and News* (1952-53), 124-34.
- Kirby, Percival R. 1954. "The 'Hottentot Venus' of the Musée de l'Homme." *South African Journal of Science* (10): 319-322. https://journals.co.za/doi/pdf/10.10520/AJA00382353_3302.
- Kolbe, Peter. 1741. *Description du Cap de Bonne-Espérance*. Tome 1. Amsterdam: Chez Jean Catuffe.
- Lagercrantz, Sture. 1937. "Ethnographical reflections on 'Hottentot aprons'." *Ethnos* 2(4): 145-174. <https://doi.org/10.1080/00141844.1937.9980505>.
- Lenni, Dominique. 2003. *Fureur et barbarie: récits de voyageurs chez les Cafres et les Hottentots (1665-1705)*. Paris: Cosmopole.
- Le Vaillant, François. 1790. *Voyage de monsieur Le Vaillant dans l'intérieur de l'Afrique, par le Cap de Bonne-Espérance, dans les années 1780, 81, 82, 83, 84 & 85*. Paris : Chez Leroy.
- Matos, Patrícia Ferreira. 2014. A fotografia na obra de Mendes Correia (1888-1960): modos de representar, diferenciar e classificar da "Antropologia colonial." In *O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*, organizado por Filipa Lowndes Vicente, 45-66. Lisboa: Edições 70.
- McClintock, Anne. 2010. *Couro Imperial. Raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Morris-Reich, Amos. 2016. *Race and Photography. Racial Photography as Scientific Evidence, 1876-1980*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Passarge, Siegfried. 1907. *Die Buschmaenner der Kalahari*. Berlin: Kessinger Verlag.
- Pereira, Rui Mateus. 2005. "Raça, Sangue e Robustez. Os paradigmas da Antropologia Física colonial portuguesa." *Cadernos de Estudos Africanos* (7/8): 209-241. <https://doi.org/10.4000/cea.1363>.
- Peron, François, et Charles-Alexandre Lesueur. 1883. *Observations sur le tablier des femmes hottentotes avec une note sur l'expédition française aux terres australes par Gustav Lennier (directeur du Musée du Havre) et une étude critique sur la stéatopygie et le tablier des femmes boschimanés par le Dr. Raphaël Blanchard*. Meulan: Imprimerie de la société zoologique de France.
- Pradier, Jean-Marie. 2014. "Etnocenologia: as encarnações do imaginário. Unidade da espécie. Diversidade dos olhares." *Revista de Antropologia* 56 (2): 99-136. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2013.82462>.
- Rassol, Ciraj, e Patricia Hayes. 2002. "Do trabalho de campo à exposição do império: a viagem da bosquímana /Khanako pela África do Sul, 1936-1937." In *Raça como retórica. A construção da diferença*, editado por Yvonne Maggie e Claudia B. Rezende, 311-350. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Smith, Andrew. 1993. *The Khoikhoi at the Cape of Good Hope: seventeenth-century drawings in the South African Library*. Cape Town: South African Library.
- Sparrman, Anders. 1787. *Voyage au Cap de Bonne-Espérance, au cercle polaire austral et autour du monde, ainsi que dans les pays des Hottentots et des Cafres*. Paris: Chez Buisson.
- Thunberg, Carl Peter. 1796. *Voyages de C.P. Thunberg au Japon par le Cap de Bonne-Espérance, les Isles de la Sonde, & c*. Paris: Chez Benoît Dandré et al.

Topinard, Paul. 1889. “La stéatopygie des Hottentotes du Jardin d’Acclimatation.” *Revue d’Anthropologie* IV: 194-199.

Travassos, Lorena. 2021. “Missões Antropológicas de São Tomé (1954) e Angola (1955): caminhos para a descolonização da fotografia colonial.” *Estudos históricos* 34 (72): 81-106. <https://doi.org/10.1590/S2178-149420210105>.

Zaborowski, Paul. 1910. “Le peuple de Bâtards de Rheoboth dans la colonie allemande du Sudouest de l’Afrique.” *Bulletins et Mémoires de la Société d’anthropologie de Paris*, VI^e Série, tome I : 186-188.

Nota biográfica

Sílvia Marcus de Souza Correa é professor do departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil), investigador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e membro da equipa de investigação do projeto Photo Impulse (PTDC/COM-OUT/29608/2017). Seu interesse científico é pela história dos impérios coloniais (séculos XIX e XX), com publicações na área da história visual do colonialismo em África, com ênfase nas relações entre ciências e impérios coloniais.

ORCID

[0000-0002-0364-6590](https://orcid.org/0000-0002-0364-6590)

Morada institucional

Universidade Federal de Santa Catarina
(Campus Florianópolis)

Centro de Filosofia e Ciências Humanas | CFH

Departamento de História

R. Eng. Agrônomo Andrei Cristian Ferreira, s/n
Trindade, Florianópolis — SC, 88040-900.

Recebido Received: 2022-09-27

Aceite Accepted: 2023-02-15

DOI <https://doi.org/10.34619/nfh3-7yda>

A degenerescência na fotografia da antropobiologia colonial portuguesa

Degeneration in the Portuguese colonial anthropobiological photography

MARIANA GOMES DA COSTA

ICNOVA — Instituto de Comunicação da NOVA
Universidade NOVA de Lisboa. Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas
a59014@campus.fcsh.unl.pt

— Resumo

Pressupondo a existência de uma agenda comum às missões antropológicas na África portuguesa em meados do século XX, este texto aborda o espólio iconográfico inédito da Missão Antropobiológica de Angola (1948, 1950, 1952, 1955). É meu intuito apontar não só os principais objetivos da utilização do dispositivo fotográfico pela antropologia colonial portuguesa como a sua matriz epistemopolítica, irmanando as ciências humanas da antropologia, nas suas vertentes física e criminal, e da psiquiatria. Tomarei como base a degenerescência — a ideia de uma falha biológica ou de um atraso evolutivo afetando determinados indivíduos — como noção-chave, ainda operativa, no estudo das populações sob a administração colonial, argumentando que a antropologia colonial, tecnocientificamente suportada pela fotografia dos estigmas — as marcas físicas e/ou psíquicas da degenerescência visíveis ao longo da superfície corporal —, atendeu tanto ou menos à racionalização da exploração do trabalho colonial, no que seria uma agenda primordialmente económica, do que à construção da ideia de uma *Nação*

pluricontinental e multirracial que não deixou nunca, porém, de afirmar a inferioridade física dos corpos colonizados como forma de justificar a tutela portuguesa. Sem esquecer o relativo atraso geral de Portugal, aquilo que se verifica é que, de modo a fazer face ao movimento anticolonial do pós-II Guerra Mundial, a mesma degenerescência que perdera força nalguns terrenos epistemológicos — caso da psiquiatria, cuja viragem de paradigma se deve muito ao *apport* da psicanálise freudiana — surge ainda como grelha conceptual de leitura dos corpos colonizados, mostrando-se cooptada por uma agenda política de contornos eugénicos. A tarefa do *medium* fotográfico será aqui de crucial importância: do mesmo modo que presidira à construção visual do doente mental, a fotografia presidirá à construção visual do Outro racial.

Antropobiologia | fotografia | corpos colonizados | degenerescência estigmas

Palavras-chave

Abstract

Assuming a common agenda linking the Portuguese anthropological missions in Africa of the mid-20th century, this paper analyses the unpublished iconographic spoil of Angola's Anthropological Mission (1948, 1950, 1952, 1955). I aim to point out both the main goals of the Portuguese colonial anthropology use of the photographic apparatus and its epistemopolitical matrix, gathering the human sciences of anthropology (physical/criminal) and psychiatry. I take the concept of degeneration — the idea of a biological defect or evolutionary delay affecting some people — as being still operational in studying those populations under colonial administration. I argue that colonial anthropology, tecnocientifically supported by the photographic image production of stigmata — physical/psychical marks of degeneration, which are visible on the body surface — has attended so much or less to the rationalisation of the colonial labour exploitation (in what would be a primary economic agenda) than to the construction of the idea of a *multicontinental and multi-racial Nation*, which, nevertheless, has never ceased to affirm the physical inferiority of the colonised bodies as a way to justify the Portuguese colonisation. Bearing in mind Portugal's general delay and the political necessity

of facing the anticolonial movement of the post-II World War, I conclude that the same degeneration that had lost its force in some epistemological domains — e.g. psychiatry, which paradigm transition has mainly to do with to psychoanalysis' *apport* —, still appears as the conceptual guideline of the approach to the colonised bodies, proving itself co-opted by a eugenic political agenda. The photographic medium task is crucial here: having presided over the visual construction of the mentally ill, photography presides over the optical construction of the racial Other. Anthropobiology | photography | colonised bodies | degeneration | stigmata

— Keywords

As disciplinas gémeas e o eixo fundamental da degenerescência

Durante muito tempo, antropologia e psiquiatria caminharam juntas. Inseridas no conjunto das ciências humanas consolidadas durante o século XIX, as duas foram justamente consideradas *disciplinas gémeas*, importando os métodos antropométrico e comparativo, de inspiração estatística, tentando ao mesmo tempo aproximar-se da ciência experimental (Agra 2012, 452). Não esqueçamos, sobretudo, que as ciências humanas surgem imersas num clima de positivismo científico, afirmação do evolucionismo, do darwinismo social e das teorias degeneracionistas, dando forma ao filão eugenista que acompanhará a cultura ocidental pelo menos até meados do século XX, culminando no Holocausto. Por isso, mais do que contaminação de uns saberes por outros, o que parece haver nesta altura é essa mescla ou indistinção epistemológica que tem na degeneração e na questão da defesa social os seus polos axiais¹.

No caso da antropologia, é preciso ter ainda em conta que, como nota João Leal, “aquilo que hoje designamos como antropologia e que, na altura, era classificado de muitas outras maneiras. — Etnografia, folclore, etnologia, demótica, demologia, mitologia, mitografia, tradições populares, eram, de facto, as expressões mais ou menos equivalentes utilizadas para designar este novo campo de saberes que possuía, simultaneamente, fronteiras relativamente porosas com disciplinas como a filologia, a

¹ Apontando para isso mesmo, António Maria de Sena, o pioneiro da psiquiatria portuguesa, ia mais longe, afirmando-a como um ramo da antropologia: “Assim considerada, [a alienação mental] faz parte da história natural do homem, e é, por isso, um capítulo importante da antropologia” (Sena 2003, 72); “O seu estudo [do homem degenerado] é, como acima fica dito, um capítulo importante da antropologia; e, quando cultivado e trabalhado com o fim superior de *curar*, entra no corpo das ciências médicas, e toma o nome de — *medicina psíquica*, ou *psiquiatria*” (*ibid.*, 76).

linguística, a história literária, a arqueologia ou a antropologia física.” (Leal 2000, 30)². Não obstante, a vertente física da antropologia dominou, *ab initio*, todas as outras práticas antropológicas, cifrando-se a antropologia portuguesa numa *antropobiologia*.

Nascida sob a égide de uma ciência da *raça*, a antropologia estava fundamentalmente preocupada em classificar a diversidade humana de acordo com uma escala hierárquica determinada pela inferioridade das raças não-ocidentais, *grosso modo*, e pela superioridade das raças ocidentais, o que era atestado a partir de índices físicos, em especial a medição craniana (Gould 2004; Stocking 1988). A cultura ocidental funcionou como um padrão a partir do qual culturas ditas *primitivas*³ foram julgadas e consideradas inferiores — mais do que um juízo ativo, esta era uma assumpção inquestionada. Só na década de 1920 viria a ser rejeitada a classificação racial como princípio estruturante da pesquisa antropológica, em prol de processos sociais, culturais e materiais. Muito significativamente e não por acaso, do mesmo passo teria lugar o abandono da fotografia e da antropometria. (Green 1984, 34).

Este texto assume como axial a noção da *degenerescência*, que durante mais de meio século norteou o olhar científico, afirmando o carácter organicamente defeituoso de certos indivíduos ou grupos sociais. A sua formulação é da autoria do médico alienista Bénédict Morel (1809-1873), que em 1857 a propôs como chave de leitura organicista para o fenómeno da alienação mental. Ao mesmo tempo que se apropriava da noção mais antiga de degeneração da história natural (Buffon, Lamarck) e da própria medicina (Bichat; cf. Foucault 1963), i.e., a ideia de um desvio no curso natural da vida, Morel conferia já à degenerescência uma tónica estatística, ao formular a noção de *tipo primitivo*, uma espécie de norma cujo afastamento significava um movimento de *queda* progressivo. A transmissão hereditária da degenerescência acarretava perigos gravíssimos, ameaçando a espécie humana. Os degenerados eram, pois, *aleijões humanos* (Freire 1889, 30), a sua condição sendo patente num conjunto de marcas físicas e psíquicas: os *stigmata*.

Depois de Morel, outro alienista, Cesare Lombroso (1835-1909) — o pai da antropologia criminal —, alargou a lista dos estigmas aos comportamentos e outras marcas socioculturais: alcoolismo, prostituição, homossexualidade, tatuagens, cicatrizes, modos de falar, modos de olhar... Recorrendo tanto à antropometria como ao método da

² O uso fluido dos termos etnologia e etnografia deve-se a Paul Broca (1824-1880), pai da antropologia francesa, que definiu a etnologia como o estudo das raças, ou seja, uma sub-área da antropologia física, numa definição que perdurou, pelo menos em Portugal, até à década de 1940 (Pereira 2005, 215-216).

³ Aquilo que vários autores designam como o filão analítico do primitivismo acompanhou a antropologia até ao final do século XX. De inspiração biológica darwinista, postulava a existência de modos de vida mais simples ou elementares, considerados por isso anteriores à civilização moderna, ao mesmo tempo que podia permitir aceder ao passado de uma determinada cultura, atingindo “uma universalidade a-histórica” (Viegas e Pina-Cabral 2014, 314). No plano colonial, ele foi usado com o objetivo de demonstrar o carácter civilizacionalmente atrasado — selvagem, bárbaro — dos povos indígenas, a despeito de uma retórica política perversa em que, como afirmam Viegas e Pina-Cabral: “Conjugavam-se assim as duas formas de primitividade numa interpretação fantasmagórica em que as duas reivindicações de autoctonia (rural e indígena) eram apresentadas como constitutivas da nação imperial transcontinental” (*ibid.* 318-319).

fotografia compósita, inventado por Francis Galton — nome maior da antropologia física inglesa —, Lombroso pôde fixar o *criminoso-nato*, um tipo patológico caracterizado pelo seu atavismo, i.e., um atraso evolutivo ou um carácter selvagem, bárbaro⁴. A sua perigosidade impunha medidas de defesa social oscilando entre o confinamento perpétuo e a eliminação.

Se a teoria da degenerescência não pode dispensar a noção de estigma como prova do diagnóstico, este não pode dispensar a fotografia como o seu *medium* de revelação. O estigma é a *contrapartida à lesão orgânica* que comandava já a prática da medicina experimental, segundo o postulado de Claude Bernard de que a cada patologia deve corresponder uma lesão localizável no organismo (Cascais 2016, 113-114). A fotografia, por seu turno, afigurava-se como um *medium* capaz de ver mais ou de ver melhor do que o olho humano, acreditando-se na sua capacidade de aceder a um *inconsciente óptico* (Benjamin 2008). Na sua omnisciência, a fotografia surgia, assim, como a materialidade que a antropologia, tal como a psiquiatria, não conseguiam oferecer de outro modo como *prova* da doença mental ou da inferioridade biológica de certas raças.

Justamente, como explica Cândido da Agra, para o corte epistemológico entre antropologia e psiquiatria, nas primeiras décadas do século XX, foi decisivo o abandono da teoria da degenerescência, permitindo pensar o crime e a loucura fora de um esquema biologista e determinista. Durkheim e Freud seriam, segundo Agra, os representantes desse novo paradigma antropológico e psiquiátrico (Agra 2012, 453). Decerto, o filão sociológico da antropologia criminal terá em Durkheim o seu *apport* decisivo, abrindo-se aos factores sociais na base do desvio. No caso da antropologia física, as coisas talvez sejam diferentes: na conjuntura eugenista que é a da primeira metade do século XX, em que se discutem os perigos da miscigenação, a degenerescência surge como a consequência do cruzamento entre raças (Santos 2002, xx), dando força aos projetos de higiene racial, tanto internos, dizendo respeito à população doméstica, como externos, relativos aos territórios ultramarinos das potências coloniais.

⁴ Em Portugal, a doutrina de Lombroso suscitou muitos adeptos, mas também críticos, alguns deles internos — recorde-se como Basílio da Costa Freire reputa as noções de *tipo* e *raça* como *fantasias* (Freire 1889, 191), ou o modo como desautoriza o tipo antropológico criminal por falta de uma pesquisa consistente (*ibid.* 189 ss.). Destaque-se a dissertação de Manuel José d'Oliveira, intitulada *O problema de Lombroso* (1904), que opõe com nitidez degenerescência e atavismo, a primeira considerada um estado patológico, o segundo um estado biológico. Sucede também que o atavismo não é já entendido como regressão mas como hereditariedade de caracteres latentes, o que, sendo um fenómeno excepcional, aparenta ser mais frequente no cruzamento de raças afastadas, leia-se, na miscigenação (Oliveira 1904, 17-18).

A depuração biológica da degenerescência e a sua prevalência no campo antropológico

A psiquiatria foi a primeira a abrir mão da degenerescência. Tal aconteceu por dois motivos principais: desde logo, ocorreu uma espécie de falência interna do próprio conceito: a degenerescência tornara-se um guarda-chuva demasiado amplo, capaz de abrigar todos os diagnósticos, revelando a sua inconsistência *latitudinária* (Quintais 2008, 366). Por outro lado, a entrada da psicanálise no campo psiquiátrico foi um verdadeiro *breakthrough*, conduzindo a um novo paradigma que tem em conta a subjetividade do doente e, para o que aqui importa, fundado na escuta (no diálogo) e não já na observação ou na representação visual do sujeito doente. Sem prejuízo de a fotografia dos estigmas ter continuado a ser usada para efeitos de descrição morfológica dos indivíduos, ela foi progressivamente abandonada. A degenerescência deixava assim de fazer parte do discurso psiquiátrico e da sua prática clínica. Este era também o final do chamado episódio neuropsiquiátrico: psiquiatria e neurologia autonomizavam-se como ramos médicos.

Em Portugal, o responsável por esta viragem foi o psiquiatra José Sobral Cid (1877-1941). Em 1924, já Cid declarava a degenerescência “inaceitável”:

Poder-se-á estranhar que houvéssemos desperdiçado tanto tempo na exposição e na crítica destas classificações que já passaram à história da psiquiatria. Ambas porém tiveram entre nós a sua época e a sua aura. As ideias de Magnan, tradicionalmente partilhadas pelo corpo clínico do Manicómio do Conde Ferreira, onde se contam os nomes dos Profs. Sena, Júlio de Matos e do nosso ilustre colega Magalhães de Lemos, tiveram o seu solar nesse centro de estudos psiquiátricos e daí largamente influenciaram a mentalidade médica do país. As doutrinas de Kraft-Ebing, introduzidas e divulgadas entre nós pelos Profs. Sena e Miguel Bombarda, foram as que durante muito tempo orientaram a actividade clínica deste Manicómio, tendo também contribuído para a formação psiquiátrica de muitas gerações médicas. Embora estas classificações não vigorem já nem nas nossas escolas nem nos nossos asilos, ainda hoje se encontram no nosso corpo clínico muitos médicos práticos que se exprimem na sua linguagem. (Cid 1924, 88)

Isso mesmo era corroborado pelo grande protagonista da antropologia portuguesa novecentista e mentor das missões em África, António Augusto Mendes Correia (1888-1960). Em 1940, na conferência proferida no Congresso de Ciências da População, intitulada “Factores degenerativos na população portuguesa e seu combate”, Mendes Correia afirmava:

Seglas e muitos outros tinham sido pela restrição, na verdade hoje predominante, a ponto de Genil-Perrin dizer que a degenerescência na psiquiatria pertence à história. Afrânio Peixoto reconheceu que não era fácil limitar ou circunscrever a degeneração, que

— escreve — é o *débarras* da psiquiatria: “O que não cabe em outras rubricas de diagnóstico, vai ter aí”. Como Gilbert Ballet, Lévy-Valensi entende que o termo degenerescência deve ser banido da linguagem corrente da psiquiatria. A razão está em ser dada ao termo uma significação metafísica.” (Correia 1944, 168)

Mais do que o desaparecimento, está em causa a mutação de um conceito: a degenerescência perde o cunho patológico que detinha enquanto anexa à doutrina psiquiátrica para se firmar num plano puramente biológico. Aplicando-a à esfera propriamente racial, Mendes Correia declarava na mesma conferência: “O que [a degenerescência] pode ser é um processo celular, individual ou racial, segundo a sua extensão. [...] Pode afectar células, tecidos, órgãos, indivíduos, raças” (Correia 1944, 165). Contrariando a ideia do *degenerado superior* — o homem de génio, que escapava à norma pela positiva —, o antropólogo não hesitava:

Um degenerado, como *degenerado*, é sempre inferior, é sempre um decadente evolutivo, em relação ao tipo específico normal. Conviria assim banir aquela expressão [degenerado superior] que conduz à errónea suposição vulgar de que a degenerescência pode possuir aspectos autenticamente brilhantes, quando é certo que tal brilho não lhe pertence, não é a sua consequência. (Correia 1944, 165-166)

É, portanto, com esta tónica da inferioridade, aliada à perigosidade e à transmissão hereditária dos caracteres, que a degenerescência se mantém operativa, vindo a revelar-se particularmente útil na caracterização dos corpos colonizados. Diga-se que a inferioridade dos povos colonizados era já um dado não só adquirido como juridicamente fixado. Antes mesmo do Ato Colonial de 1930, um outro decreto, o “Estatuto político, civil e criminal dos indígenas” (1929), declarava os habitantes das colónias portuguesas, os chamados *indígenas*, como carentes de um legado civilizacional que cabia aos portugueses transmitir, referindo-se-lhes nos seguintes termos:

Mantemos para eles uma ordem jurídica própria do estado das suas faculdades, da sua mentalidade de primitivos, dos seus sentimentos, da sua vida, sem prescindirmos de os ir chamando por todas as formas convenientes à elevação, cada vez maior, do seu nível de existência. (*Diário do Governo* n.º 30/1929, 386)

Continuando a constituir o critério diferenciador do normal/anormal, a degenerescência faz também a separação primitivo/civilizado. Alargando-se porém a uma escala cultural, a sua grelha de avaliação mantém-se biológica, tanto mais que a antropologia física determina os estudos: “Os estudos de antropologia física estão em primeiro lugar”, escreve Mendes Correia num plano técnico de estudos antropológicos coloniais que elabora em 1941, “pois por eles se procuram estabelecer as características

somáticas e as possibilidades psicofísicas dos diferentes povos e tribos coloniais” (Matos 2014, 234). Destaca ainda a urgência de se estudar os angolanos bosquímanos, “uma raça em via de extinção pelas suas condições de inferioridade”; e declara que “a etnografia surgirá como auxiliar útil destes estudos, como fonte preciosa de informações” (*Ibid.*, 234-235).

A agenda política da antropobiologia portuguesa

Nesta altura, as campanhas missionárias estão já em curso desde 1936, na sequência da criação da Junta das Missões Geográficas e de Investigações Coloniais (JMGIC) e da Missão Antropológica de Moçambique (MAM), liderada por Joaquim dos Santos Júnior, discípulo de Mendes Correia. No decreto da sua criação (26.842/1936), declara-se que a MAM tem como propósito o “conhecimento dos grupos étnicos de cada um dos nossos domínios ultramarinos, ou seja, a elaboração das respectivas cartas etnológicas” (Correa 2021, 2). A despeito da convocação da etnologia, a verdadeira missão destes homens, como corrobora Santos Júnior no relatório da 5.^a campanha em Moçambique (1948), é a descoberta da natureza étnica dos povos ultramarinos a partir do estabelecimento das suas afinidades somáticas (*Ibid.*). Nesta preocupação em isolar as etnias em tipologias (tipos étnicos) se anuncia sem pudor o antropobiologismo estrito das missões, antropobiologismo que obsta à etnologia propriamente dita (Pereira, 1987)⁵. A par da tipologização étnica, os antropólogos deveriam estudar a vitalidade e robustez das populações africanas, realizando também testes psicotécnicos com vista a avaliar as suas capacidades profissionais, disso dependendo o desenvolvimento de uma economia colonial assente na agricultura intensiva e na indústria (Pereira 2005, 220; Correa 2021, 3).

Assim, correndo o risco de uma redução do tema da antropobiologia à ergografia, enquanto aferição da capacidade de trabalho indígena, vários investigadores parecem apontar para a tese de que a investigação científica nas colónias teve uma agenda económica privilegiada (Pereira 2005; Matos 2012; Correa 2021). Pelo contrário, ao elevar a antropobiologia tanto sobre a ergografia como sobre a etnologia, pretendo destacar a agenda propriamente ideológica das missões: *grosso modo*, a antropologia colonial portuguesa tem como tarefa primária provar a inferioridade cultural do negro a partir da avaliação dos seus caracteres físicos e psicológicos, legitimando a colonização. Sem descurar aquele factor económico — decerto, a antropobiologia não se preocupou apenas em provar a inferioridade racial a partir da medição antropométrica dos corpos,

⁵ Só depois de meados da década de 1950, na sequência da criação do Centro de Estudos de Etnologia do Ultramar (1954), será empreendido, pela equipa de Jorge Dias em Moçambique, o estudo de aspectos históricos e económicos, visando apreender a cultura material das populações das colónias. Aparentando operar uma ruptura no panorama antropológico, estes não deixavam de ser estudos preventivos: conhecer as motivações, as práticas e as aspirações dos *indígenas* era preservá-los do *desassossego* que subjaz à insurreição (Pereira, 1987, 98). Onde, de um modo sumamente evidente, esta não era ainda uma disciplina imune à instrumentalização política e, portanto, autónoma.

mas também com uma medição ergográfica para aproveitamento de mão-de-obra, com a avaliação da sua assimilabilidade, com a detecção de patologias eventualmente comprometedoras ou transmissíveis aos colonos... —, esta é uma tese que ajuda a explicar a mais que prolífica produção fotográfica das missões, onde a fotografia detém um papel de registo, mas parece ser sobretudo tomada na sua dimensão *indicial*, leia-se, como vestígio ou prova, o que não seria indispensável em termos ergográficos. Falo, portanto, de um desfazamento: a antropologia colonial portuguesa parece continuar a seguir a mesma grelha conceptual que a psiquiatria e a criminologia haviam seguido, mas que abandonaram. Como explicar, então, a operatividade persistente da noção de degenerescência e sobretudo como explicar a sua aplicação por parte da antropobiologia colonial portuguesa? *Para quê* ou *a quem* serviu tudo isto?

Se a antropologia portuguesa não ocupou sempre uma posição marginal no contexto internacional, é pelo menos óbvio o seu anacronismo tanto teórico como metodológico. Os trabalhos feitos em plena década de 1950, numa altura em que é evidente o descrédito da ciência racial, correspondem aos que as grandes potências coloniais como França e Inglaterra levavam a cabo nas primeiras décadas do século. Os indivíduos continuam a ser classificados segundo tipos que remetem para disposições orgânicas de base, a antropometria servindo como reminiscência do que foram as origens da antropologia criminal e da psiquiatria, como forma de provar a intrínseca degenerescência desses corpos. Se em tal operação estava em causa legitimar o domínio do homem europeu civilizado, no caso português tratou-se de uma questão identitária *vital*: salvar o Império significava salvar a Nação⁶.

De resto, a circunstância desta «relação fusional», chamando-lhe assim, entre a nação portuguesa e o seu império havia já dado azo a um projeto de *ocupação científica* nas colónias no final do século anterior, no contexto da chamada “corrida a África”⁷. É que, como notam Ana Cristina Roque e Vítor Rosado Marques, “Mais do que a experiência secular em terras africanas reclamada como direito histórico, o seu conhecimento científico constituía o factor decisivo para a legitimação da posse dos territórios disputados pelos europeus” (Roque e Marques 2010, 73). A esta *África dos viajantes* sucederia

⁶ Esta distinção remete para a divisão feita por George Stocking (1982) entre uma disciplina antropológica orientada para a construção do Império (*Empire-building anthropology*) ou para a construção da Nação (*Nation-building anthropology*), distinguindo as grandes potências coloniais dos países periféricos. O caso português constitui-se como excepcional, porquanto, sendo uma potência colonial, a sua condição foi também sempre periférica. Mais do que uma prevalência, o que se denota no contexto português é a concomitância ou interdependência destas duas linhas, o império servindo, pelo menos a partir do final do século XIX, o desiderato de afirmar a nação, numa tendência agudizada no pós-II Guerra Mundial.

⁷ Sob a égide da Sociedade de Geografia de Lisboa (1875) e da Comissão de Cartografia (1883), foram empreendidas uma série de expedições, com o objetivo fundamental de marcar a presença portuguesa. Os exploradores deveriam atender à extensão territorial (sobretudo zonas não conhecidas), à hidrografia, mas também à zoologia, botânica e geologia. Refiram-se, as duas expedições realizadas por Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens, a segunda das quais tendo o fito de ligar Angola e Moçambique, empreendimento relatado na obra *De Angola à contracosta* (1886). Apesar de nessa altura haver já a indicação da exploração da fauna para efeitos de uma ocupação humana dos territórios, essa é uma vertente pouco sistematizada nas primeiras viagens. O estudo bio-étnico das populações só se tornou prioritário a partir de 1945.

a *África dos cientistas* (Santos 2002), assinalando uma nova fase da exploração científica colonial, marcada por um investimento estatal até aí inexistente — ausência ou lacuna atestada pelo Ato Colonial, espelhando a política de estrangulamento do desenvolvimento das colónias que o Estado Novo manteve até ao pós-II Guerra Mundial.

Depois de 1945, com o intuito de salvaguardar as colónias do irromper dos movimentos independentistas africanos e da pressão internacional nesse sentido, tem início uma nova fase na política colonial salazarista, *démarche* empenhada em criar uma unidade entre metrópole e colónias, a nação e o império — em suma, construir a ideia de uma *Nação pluricontinental e multirracial*. Era dessa grande *unidade espiritual* nacional consubstanciada no império que Mendes Correia começara a falar na década de 1940, quando publicou a sua *opus magnum*, *Raças do Império* (1943), mapeando as várias raças do império português:

Diferença só na cor de pele, como já escrevi sobre aquelas quadras, nas *Raças do Império*. O mesmo sangue vermelho. Todos feitos de barro, todos filhos de Adão. Um mesmo Divino Julgador para todos. — Se para o antropologista as diferenças raciais não são destituídas de qualquer significado, as mais das vezes é estéril a preocupação da cor. Os povos são como os indivíduos. Não valem pela cor ou pela ascendência. Valem pela dignidade, pelos sentimentos, pelas capacidades, pelos ideais, pelas realizações. (Correia 1950, 22)

Nesta altura, a miscigenação, cujo combate fora a grande «cruzada» da antropologia física até então, já se desproblematizara no plano doutrinário e político (Cascais e Costa 2019, 117) e a antropologia portuguesa aderira ao filão lusotropicalista iniciado pelo brasileiro Gilberto Freyre. Recebido com resistência durante a década de 1930-40 para ser depois plenamente integrado na retórica antropológico-salazarista, como forma de justificar um *modelo colonial iluminado* (Cleminson 2014, 228-229), o lusotropicalismo sugeria que vários séculos de colonização produziram uma fusão genética entre colonizados e colonizadores, unindo-os ao mesmo tempo que se justificava o carácter excepcional e benévolo da colonização portuguesa:

Não resisto a evocar neste instante os fortes laços de fraternidade que nos unem a todas as populações do Império. Pergunto se entre os coloniais presentes, muitos com bastantes anos de vida no ultramar, algum houve que não tivesse sentido um dia em pleno mato a solidariedade, o carinho, a devoção, a fidelidade, dos seus companheiros indígenas. Gilberto Freire diz com autoridade que depois de Cristo ninguém trabalhou mais pela fraternidade das raças do que Portugal: não fazemos mais do que retribuir dedicações, lealdades, cooperação, e dar satisfação a impulsos profundos e sinceros de alma. Somos todos irmãos. (Correia 1950, 21-22)

O robustecimento de algo como uma ciência antropológica colonial portuguesa tem dois momentos-chave que, na década de 1930, mais precisamente em 1934, trazem para a frente a Escola Antropológica da Universidade do Porto, encabeçada por Mendes Correia. O primeiro é a I Exposição Colonial Portuguesa, realizada no Porto, para onde são trazidas das colónias e estudadas, pela primeira vez, cerca de 300 pessoas negras, igualmente expostas como animais de feira ou — o que é o mesmo — inseridas em cenários reconstitutivos do chamado modo de vida indígena; o segundo, acoplado a este evento, é o Congresso de Antropologia Colonial, que *inventa*, na expressão de Ricardo Roque, um campo antropológico colonial coeso (Roque 2006, 800-801).

A partir desse momento, estabelece-se uma aliança entre os antropólogos e o Estado que explica tanto o investimento nas missões quanto uma indiscernibilidade ideológica entre ambos, perfazendo a articulação perfeita entre saber e poder conforme desenvolvida pela arqueo-genealogia de Michel Foucault (*e.g.* 2018a). Mais, a partir desse momento, os estudos eugénicos que a primeira antropologia encetara — e que constituem, aliás, a antecâmara ou ensaio dos estudos coloniais (Santos 2012, S35) — vão sofrer uma inflexão num sentido colonialista⁸. Entre a “matéria de interesse especial, quanto às populações do nosso Ultramar” selecionada por Mendes Correia (1951), a antropologia física figurará com os estudos demográficos à cabeça, “abrangendo a somatologia racial, a avaliação da robustez e vitalidade, a dermo-papiloscopia, a anatomia das partes não ósseas, a hematologia étnica, a endocrinologia, mestiçamento, aclimação e outras questões de biologia humana” (Correia 1951, 22).

As fotografias da Missão Antropobiológica de Angola

Em função da dominância dos estudos de antropologia física, com o seu enfoque naturalista e hierarquizante, aliada à prevalência, embora discursivamente oculta, da noção de degenerescência — com a importância aí assumida tanto pelo estigma como pela fotografia —, ao analisar o espólio fotográfico referente à Missão Antropobiológica de Angola (MAA), chefiada por António de Almeida e tendo como assistente da missão

⁸ Desde a fundação, em 1885, da cadeira de Antropologia na Universidade de Coimbra, esta primeira escola antropológica não deixou de investir nos estudos de pureza racial, empreendidos pelo seu líder, Eusébio Tamagnini, por Luís Duarte Santos ou Eduardo Serra (Cleminson, 2014). O próprio Mendes Correia passa as décadas anteriores a 1940 a tentar isolar o *sangue* português — a despeito das críticas dos países nórdicos à mistura genética existente nos latinos, classificados como *mestiços* —, lamentando-se por não obter resultados consistentes. Em todo o caso, e ainda que se denote este «assomo» de uma linha mais genética (que em 1934 chegou a dar azo à criação da Sociedade Portuguesa de Estudos Eugénicos, por ação de Tamagnini), a antropologia física portuguesa nunca se aproximou da *Rassenkunde* hitleriana, permanecendo próxima da linha antropométrica francesa e, a partir da década de 1930, da antropometria alemã inspirada por Rudolph Martin (Roque 2006, 797). Entre os factores inibidores de um eugenismo português avultam o salazarismo e o catolicismo tanto do regime como do País em geral, a que se junta a escassez de meios, leia-se, a pobreza nacional (Cleminson 2014), ditando a urgência de uma profilaxia muito mais preventiva do que propriamente interventiva. Aqui se enquadra o projeto de Higiene Social e Mental defendido pelo psiquiatra Henrique Barahona Fernandes — o mesmo que defende uma abordagem clínica psiquiátrica profundamente humanista (uma *antropopsiquiatria*) —, fazendo dele a figura maior da teoria e prática eugenista em Portugal (juntamente com o médico português José Novaes Basto), sempre com uma concepção de eugenia preventiva e voluntária (Cascais 2014, 178).

António Marques d'Almeida Júnior⁹, será lícito dizer que a produção fotográfica das missões se refere, primordialmente, a fotografia dos estigmas.

A missão angolana teve início em 1948, prolongando-se por quatro campanhas até 1955 (1948, 1950, 1952, 1955), em cujo decurso os antropólogos portugueses puderam estudar um conjunto variado de etnias das mais diversas regiões daquele país. No que diz respeito ao continente africano, na mesma altura decorriam campanhas em Moçambique e na Guiné¹⁰. Decerto, como nota Rui M. Pereira, as missões portuguesas limitavam-se, na maior parte dos casos, dadas as dificuldades do trabalho de campo, a aplicar o método antropométrico, seguindo um *modismo europeu* já desatualizado nesta altura (Pereira 1987, 94).

O sistema antropométrico, também chamado *bertillonage*, deve o nome ao funcionário da polícia de Paris Alphonse Bertillon, que o patentearia na década de 1890 como o método mais fiável para efeitos de identificação judiciária: a medição do corpo era complementada pela fotografia de frente e de perfil, devendo o rosto permanecer o mais inexpressivo possível (no que chegou até nós como a *mugshot*)¹¹. Não só a antropologia como a psiquiatria importarão o *bertillonage* no seu estudo dos corpos racializados e/ou doentes (Imagens 1-4), algo que, desde logo irmanando os campos da criminologia e da antropologia física, da psiquiatria e da exploração colonial numa mesma matriz originária, dá também a perceber que

Tudo o anterior, encontrado em criminosos, prostitutas, homossexuais, doentes mentais, alcoólicos e toxicodependentes, etc., era de igual modo detectável no plano racial e era isso que, justamente, permitia diferenciar com rigor, e naturalmente hierarquizar, as diferenças entre raças segundo uma escala de aproximação (o grau de melanodermia, a coloração escura da pele) *versus* afastamento (as características “atávicas”, “simiescas”) do arquétipo racial. (Cascais e Costa 2019, 118)

⁹ A Marques d'Almeida Júnior, ajudante da MAA, antropólogo e dificilmente fotógrafo profissional, se devem tanto as fotografias tiradas como a sua organização — mantida até hoje, tal como lhe acedemos no Arquivo Histórico Ultramarino — em rubricas e em caixas próprias. É importante ter em conta o que diz Ferraz de Matos: “Quando [Mendes Correia] apresentava propostas de pesquisa, contemplava sempre a solicitação de financiamento para aquisição de máquinas fotográficas e filmes de revelação. Porém, muitas vezes não existe nas propostas um fotógrafo oficial contratado, ou seja, quem estava encarregue das restantes recolhas deveria também tratar das fotografias, mediante directrizes que lhe eram transmitidas” (Matos 2014, 48-49).

¹⁰ Apesar de a autorização governamental para o início das missões antropológicas ter sido concedida em 1935 e de a JMGIC ter sido criada em 1936, a sua atividade teria um *boost* decisivo a partir de 1945, pelas razões conhecidas (Castelo 2012).

¹¹ Tratando-se de uma clara tentativa de regulamentação da pose fotográfica, a pretensão científica do sistema de Bertillon distinguiu-o de outras tentativas semelhantes, desde logo no plano da antropologia física: Paul Broca, pai da antropologia francesa, terá sido o primeiro a advogar a utilização da fotografia, prescrevendo a captura fotográfica do busto de frente e de perfil, com os braços estendidos, o que, como bem assinala Ferraz de Matos, resultava numa postura rígida e inexpressiva; no final da década de 1860, o biólogo inglês Thomas H. Huxley, visando mapear as raças do império britânico, sugeriu que os corpos fossem fotografados nus e que além da fotografia frente/perfil fosse acrescentada uma escala de medida (antropométrica), a câmara sendo colocada a uma distância fixa (Matos 2014, 46-47; cf. também Edwards 2001, 131 ss.; Green 1984).

MISSÃO ANTROPOBIOLÓGICA DE ANGOLA
Campanha de 19.50

1	2
 26	 28
 27	 29

Rolo... 21 N.º 31-24/m CLICHÉ Rolo... 21 N.º 31-24/m

OBSERVAÇÕES

1 N.º 26: - Mulher Kalandula, de Camabatela

N.º 27: - A mesma mulher, de perfil

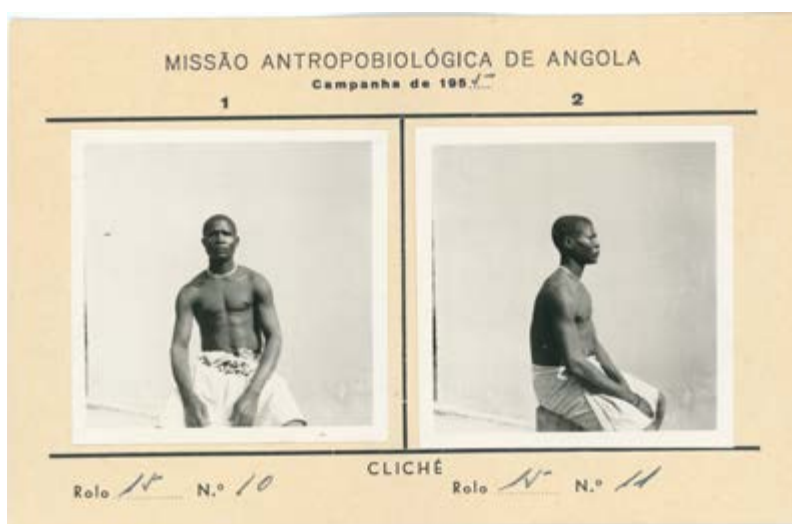
2 N.º 28: - Homem Kalandula, de Camabatela

N.º 29: - O mesmo homem, de perfil

Imagens 1-2

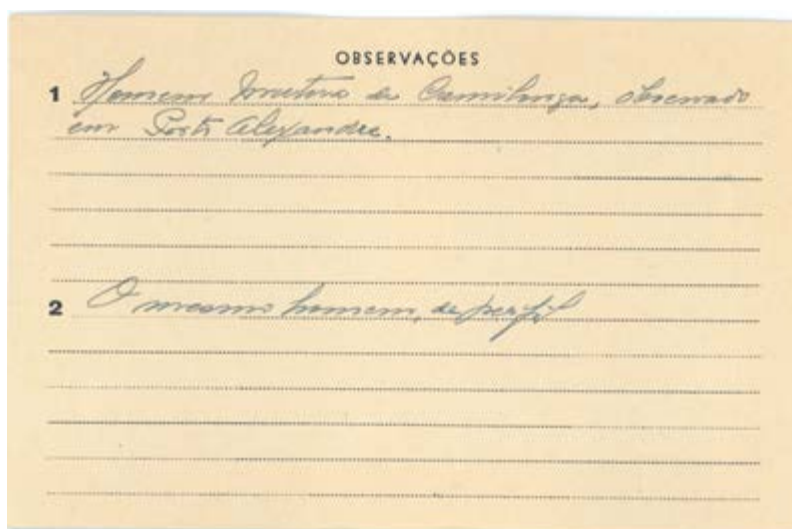
Frente e verso de ficha da MAA, campanha de 1950, ilustrando a fotografia antropométrica. Imagens cedidas por ULisboa/IICT (UL-IICT-ColFOTO-MAA_34127A-B).

E, no entanto, essa condição desviante nem sempre é atestada pela imagem, como deveria ser. A Imagem 3 é um desses casos: nela, um homem negro é fotografado em tronco nu com um fundo neutro de cor branca (parede ou tela, não é claro). De frente e de perfil, sem sorrir e com os braços ao longo do corpo, ele obedece aos requisitos do *bertillonage*. A sua atitude, porém, consegue inspirar muito mais leveza e descontração — liberdade — do que o contrário.



Imagens 3-4

Frente e verso de ficha da MAA, campanha de 1955, ilustrando a fotografia antropométrica. Imagens cedidas por ULisboa/IICT (UL-IICT-ColFOTO-MAA_34704A-B).



De qualquer forma, a construção visual do Outro racial que por este espólio se esboça terá na fotografia o seu instrumento privilegiado, sendo indispensável para se poder avaliar o que foi a cultura visual da antropologia colonial portuguesa. De resto, como foi já assinalado por alguns autores, caso de Ferraz de Matos, a história deste *medium* corre paralela à da antropologia (Matos 2014, 46; cf. também Pinney 2011,

11). Apropriada pela classe científica logo após o seu surgimento, na França de 1839, a fotografia era entendida como uma ferramenta de tipo geometrizar ou matemático, muito útil à estatística (Sekula 1986, 17). Ela revelava-se especialmente indicada para o estudo do vivo, permitindo a descrição de caracteres, a medição de partes do corpo, o preenchimento de fichas antropométricas, bem como a determinação de coeficientes como a robustez física, a cor dos olhos ou do cabelo (Matos 2014, 49), todos traços *epi-dermicamente* visíveis.

Justamente, como frisa Roque (2006), a ascensão da antropologia colonial está estreitamente ligada ao estudo do corpo vivo, para o que o evento da I Exposição Colonial Portuguesa foi determinante, como enunciei atrás, ao proporcionar pela primeira vez condições laboratoriais de estudo, com base numa amostra populacional considerável, uma «matéria-prima» a baixo custo de investigação, apta a fornecer dados suficientes para produzir dados estatísticos (Madureira 2003, 286). Os “corpos indígenas” reuniam-se assim aos criminosos e doentes mentais, no espaço da prisão e do asilo. Quanto à antropologia colonial, o controlo prévio dos indivíduos contava com a colaboração das estruturas de poder existentes nas colónias — os régulos e as autoridades administrativas, que procediam à arregimentação forçada das populações (Matos 2014, 51)¹².

No movimento articulado entre o confinamento moderno de certas faixas populacionais e o seu conhecimento científico, a fotografia afigura-se como um dispositivo ao serviço do saber-poder: ao mesmo tempo que reforça o controlo sobre os indivíduos nessa situação, ela auxilia a produção de conhecimento sobre eles. Confinados em espaços delimitados, esses sujeitos são observados e *fixados* por meio da fotografia, que assim aprofunda de maneira simbólica a imobilização física ou efetiva dos corpos.

Talvez possa dizer-se que a fotografia, que é tanto uma técnica de trabalho de campo como instrumento analítico de laboratório, produz ela própria o conhecimento laboratorial. Decerto, no contexto da antropologia portuguesa desta altura, ela permite colmatar a ausência do laboratório no terreno. Obedecendo a normas pré-definidas, conduzida por um olhar pré-condicionado, a produção de imagens fotográficas dos corpos colonizados feita *in loco* contém em si os resultados que poderiam ser obtidos mais tarde em laboratório, de tal maneira que, de África aos gabinetes de estudo da metrópole, aquilo que viaja transcontinentalmente com as imagens produzidas é já a prova que se pretende obter: os corpos colonizados são corpos civilizacionalmente atrasados, biologicamente inferiores, conforme patenteado no conjunto de estigmas que a sua representação visual fotográfica revela.

¹² A propósito da MAM, Sílvia Correa relata: “A chegada da equipa da MAM numa circunscrição era informada com antecedência ‘de modo a que as autoridades administrativas possam concentrar nos locais convenientes duas ou três centenas de indígenas adultos de ambos os sexos e, se possível, de idades entre os 25 e os 40 anos’ (Santos Júnior, 1948, p. 22). Algumas vezes, o número de pessoas era inferior ao esperado ou as pessoas recrutadas não correspondiam à faixa etária para as amostras. Houve lugares onde a concentração de pessoas foi além da expectativa.” (Correa 2021, 4).

Os estigmas

Eram, pois, os estigmas visíveis à superfície do corpo aquilo que os antropólogos procuravam captar através do registo fotográfico. Seguindo a taxonomia lombrosiana, esses estigmas podiam ser de ordem física e/ou anímica, contendo-se aqui traços comportamentais e até etnográficos:

Entre os estigmas físicos, contavam-se a protuberância occipital, as órbitas volumosas, a testa fugidia, as arcadas supraciliares e zigomáticas salientes, as orelhas grandes e afastadas, o nariz tortuoso, os lábios grossos, o prognatismo mandibular, as arcadas dentárias deformadas, os braços excessivamente longos, as mãos grandes, as anomalias dos órgãos sexuais e a polidactilia. No que respeita aos estigmas anímicos, avultavam a insensibilidade à dor, a ausência de senso moral, a crueldade, o cinismo, a vaidade, o carácter impulsivo, a preguiça excessiva e a tendência para as tatuagens. (Santos 2010, 142)

Tal como são vistas hoje, no seu estado original, as fotografias das missões antropológicas eram coladas em fichas de cartão contendo em regra duas imagens (segundo a norma dupla antropométrica). No verso, em letra manuscrita, ofereciam-se indicações parcas e padronizadas, a saber, o mais das vezes: o sexo do indivíduo (mulher/homem) e a sua etnia; no caso dos estigmas somáticos patológicos, a sua designação; raras vezes, curiosidades (*e.g.*, a tradução de um termo em português para a língua nativa). Os sujeitos retratados não são jamais nomeados.

Na campanha de 1950, as imagens referentes ao pigmismo trazem inevitavelmente à memória outras histórias: a do congolês Ota Benga (1883-1916), por exemplo, exposto várias vezes nos EUA (na Exposição Universal de 1904 ou no Zoológico do Bronx, em 1906) como uma atração de feira a par dos macacos — quando não fotografado com um símio ao colo. Surge aqui, em todo o seu esplendor, a teratologia colonial, que tratou de animalizar os sujeitos racializados com o objetivo de os dar a ver na sua condição não-humana ou, quanto muito, de ser humano inferior¹³.

¹³ O pigmismo, em particular, era fortemente relevado na tipologia antropológica. Num artigo sem data, mas provavelmente escrito na década de 1930, o antropólogo francês Lucien Mayet divide as raças humanas em negros, amarelos (asiáticos) e brancos; nos negros, à cabeça, os pigmeus, indício de atavismo: “*Ils représentent la mutation actuelle d’un rameau certainement d’origine très lointaine*” (Mayet s/d, 176). Daí, duas interpretações são avançadas: os pigmeus podem ser como recessos de uma humanidade primitiva, ou representantes de uma linhagem de mamíferos anões não exclusivamente africana.



OBSERVAÇÕES

1 *C. Marques d'Almeida com um "pigmeu" Muimbe, em Buro-Zau.*

2 *O mesmo "pigmeu" Muimbe, em Buro-Zau.*

Imagens 5-6

Frente e verso de ficha da MAA, campanha de 1950, ilustrando um caso de pigmismo, classificado à época como um estigma somático patológico característico de certas etnias africanas. Imagens cedidas por ULisboa/IICT (UL-IICT-ColFOTO-MAA_34024A-B).

Numa das fotografias (Imagem 5), o assistente da missão surge ao lado de um suposto pigmeu de etnia miombe. Inúmeras são as fotografias do arquivo colonial em que colonizadores se fazem fotografar junto de colonizados. No caso específico desta fotografia, e sem pretender abraçar aqui teses mais benévolas em que prevalece a tónica afetiva do chamado *encontro colonial* (Correa 2021; Edwards 2015; Roque 2022), questiono se o objetivo dessa presença conjunta não seria, à falta de uma escala inserida na própria imagem, o de confrontar normal *versus* anormal a partir do desfazamento na altura dos dois homens. De resto, o estudo dos indivíduos colonizados teve sempre como termo privilegiado de comparação — a sua medida-padrão — a população portuguesa, europeia ou norte-americana¹⁴.

Outro estigma físico celebrizado pela antropologia colonial internacional é a esteatopigia, hipertrofia das nádegas causada pelo acúmulo de gordura nessa zona, que encontramos numa fotografia da campanha de 1955, com a indicação no verso da ficha (Imagens 7-8). Por ser uma condição comum na etnia sul-africana designada por hotentote, as suas detentoras, insistentemente expostas e visualmente reproduzidas, ficaram conhecidas como Vénus hotentote, a mais famosa — a primeira, estudada por Cuvier numa época prévia à fotografia — tendo sido Saartjie Baartman (1789-1815).

De um modo muito claro, as imagens dos estigmas somáticos considerados patológicos perfazem uma teratologia colonial que se articula com a tradição dos zoos humanos, da qual a nossa I Exposição Colonial foi ao encontro, assim revelando o exibicionismo e etnocentrismo do ambiente positivista (Samain 2001, 111 ss.). Além disso, *per se*, a visualidade espetacular do *medium* fotográfico adequa-se a certas doenças ou estigmas físicos. A espetacularidade, i.e., aquilo que mais facilmente se dá à visão e mais efeitos de surpresa, choque e espanto produz no espectador, parece realmente ser o critério maior destas como de outras fotografias similares (Flores 2013, 21).

¹⁴ Esta circunstância aplica-se ao caso da avaliação da “robustez indígena”. Contrariando o mito de que a robustez era um índice de uma força física anormal existente nos negros, revelando tanto o seu atavismo como a sua perigosidade, os estudos dinamométricos realizados por Mendes Correia provavam, afinal, que os indígenas possuíam menos força e destreza física do que os europeus e norte-americanos. No estudo *Dinamometria nos indígenas das colónias portuguesas*, apresentado em 1942 e publicado em 1944, os “indígenas” são comparados tanto com delinquentes quanto com “Portugueses normais” (com *p* maiúsculo, por contraste aos portugueses delinquentes), concluindo-se, em qualquer caso, pela sua inferioridade em termos de força e destreza manual. O mesmo é deduzido do estudo *Fôrça muscular e patologia racial*, de 1942, sumarização do anterior, no qual Mendes Correia escreve: “Em relação aos Portugueses normais, tôdas as séries de indivíduos coloniais estão em inferioridade dinamométrica. O mesmo sucede em relação àqueles, com os portugueses delinquentes.” (Mendes Correia 1942, 4).

MISSÃO ANTROPÔBIOLÓGICA DE ANGOLA
Campanha de 1955

1	2
	
Rolo <u>29</u> N.º <u>J</u>	CLICHÉ Rolo..... N.º

OBSERVAÇÕES

1 *Mulher mundaíba, em Baubila*
(Esteatopigia)

2

Imagens 7-8

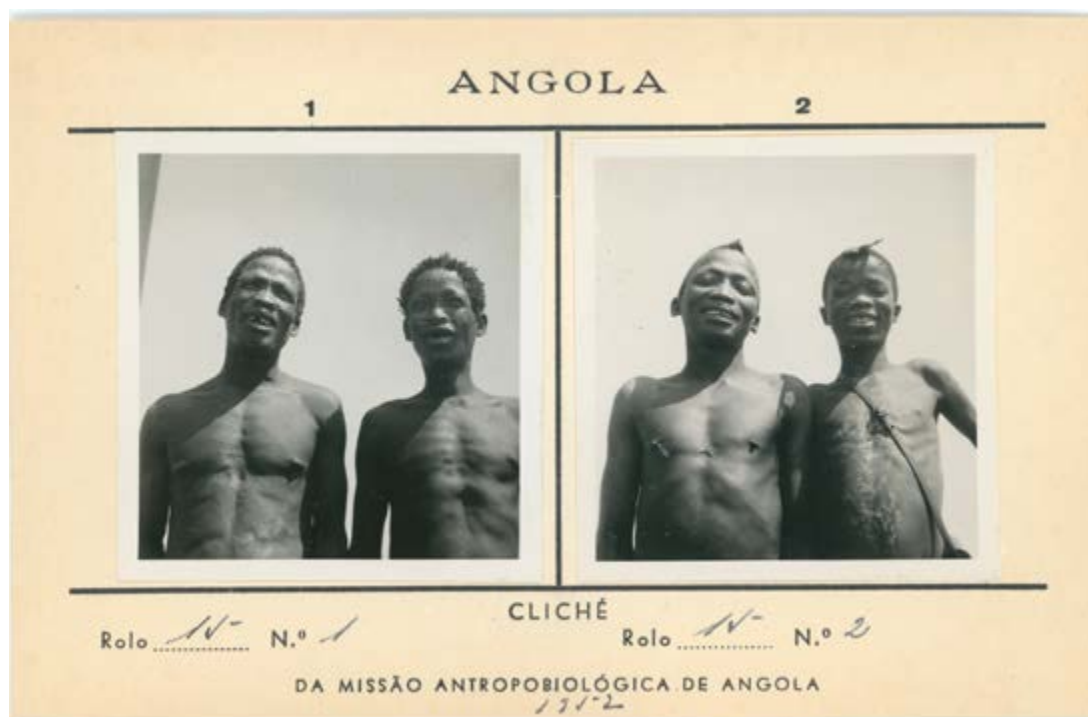
Frente e verso de ficha da MAA, campanha de 1955, ilustrando um caso de esteatopigia, classificada à época como um estigma somático patológico. Imagens cedidas por ULisboa/IICT (UL-IICT-ColFOTO-MAA_35592A-B).

Das imagens relativas aos estigmas somáticos, aquelas que sem dúvida mais impressionam nas fotografias da Missão analisada é a dezena de fichas ginecológicas pelas quais se retrata a “hipertrofia dos pequenos lábios”. Imagens de um teor obsceno, elas ilustram o modo como as mulheres foram sujeitas à violência ginecológica da mais variada espécie com o objetivo de provar uma sexualidade patológica ou hipersexualidade, plasmada no tamanho anormal da sua vulva, ditando a sua perigosidade ou a necessidade da sua «domesticação». Por elas tomamos também consciência da ligação que nunca deixou de existir entre antropologia e medicina — esta última sendo, de resto, a formação-base dos cientistas das missões —, aliás consubstanciada na relação estreita que se provou já ter existido entre a classe biomédica e o regime nazi, no sentido de uma eugenia tanto positiva como negativa, no jogo estabelecido entre uma biopolítica e uma tanatopolítica (Cascais 2014, 159).

A par dos estigmas físicos, o que este espólio (e não só este mas o das missões como um todo) tem para oferecer em abundância são fotografias de um cariz tomado por etnográfico, que aqui proponho reconduzir à sua verdadeira dimensão física. Refiro-me às fotografias dizendo respeito às chamadas mutilações étnicas, que os antropólogos vinham estudando sob um ponto de vista que, longe de singularizar a cultura de um povo, antes a estigmatizava, acabando por engrossar a lista dos estigmas¹⁵. Assim, podemos enumerar dezenas de fotografias relacionadas com perfurações do septo e asas do nariz (Imagens 9-10), aguçamento, limagem ou avulsão dentária (Imagens 11-12), escarificações (Imagens 13-14) ou mesmo penteados (Imagens 15-16), que integram de direito aquela lista, subsumindo o plano cultural ao físico: não tomando os traços culturais *per se*, como a antropologia cultural estrangeira fazia há décadas — e dando aí uma prova acrescida do seu anacronismo teórico¹⁶ —, a antropobiologia colonial portuguesa, tal como a antropologia colonial desta época de um modo geral, mandatada por uma agenda estatal, parece tomá-los antes como mais um indicador do carácter degenerado ou inferior destas populações.

¹⁵ Em 1937, António de Almeida publicara *Sobre as mutilações étnicas dos aborígenes de Angola*, onde oferecia a lista do que a antropologia identificava como tal, a saber: perfurações das orelhas; mutilações dentárias (aguçamento, limagem ou avulsão dos dentes, com desenhos ilustrativos); tatuagens; mutilações dos órgãos genitais (inclui fotografias do ritual de circuncisão bimbundo [na época ainda conotada como ritual religioso étnico]); outras mutilações étnicas incluíam ainda: deformações cranianas; perfurações do septo e asas do nariz, bem como dos lábios; ablação das falanges dos dedos dos pés; por fim, encontram-se ainda referências ao vestuário e aos ritos pubertários. A curiosidade do antropólogo não consegue evitar a estranheza que tais *usos e costumes* de natureza *exótica, bizarra*, lhe suscitam. Nada mudou desde a etnografia do princípio do século, quando Eusébio Tamagnini, por exemplo, apresentou o seu *Esboço dum estudo etnográfico: A colónia indígena da Ilha de S. Tomé* (1902) onde de um modo claríssimo, os indicadores materiais estudados — linguagem, alimentação, família, religião, indústria — eram reconduzidos à tese da inferioridade natural das populações, *a inferioridade material limitando-se a atestar a sua inferioridade natural* (Santos 2002, 115).

¹⁶ Falando de Mendes Correia, Patrícia Ferraz de Matos aponta “um certo anacronismo relativamente às correntes teóricas que já circulavam na antropologia social britânica e na antropologia cultural norte-americana, bem como em outros países. Ao contrário de Franz Boas, por exemplo, o professor da FCUP não encontrou um equilíbrio entre os estudos de âmbito físico e os estudos de âmbito cultural, acabando a ideia de raça por ter uma presença constante e fundamental na sua obra. Tal poderá estar relacionado com as convicções do autor, mas também com o facto de que um trabalho como este poderia ter um papel importante no âmbito do investimento e política de administração colonial. Como acréscimo, observa-se uma vontade de vincular aspectos biológicos e hereditários de cada grupo humano a comportamentos psicossociais.” (Matos 2014, 61-62).



OBSERVAÇÕES

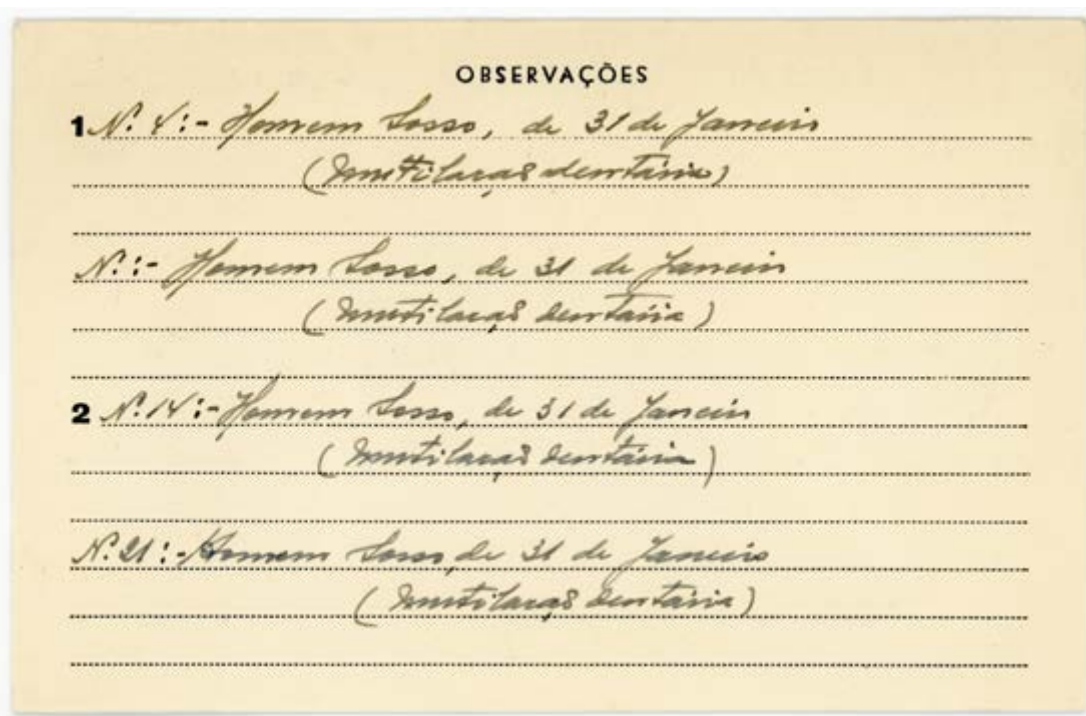
1 *Homens Kaschile (Boquimam) de Marinha com o nariz furado.*

2 *Homens Kaschile (Boquimam) de Marinha com o nariz furado.*

Imagens 9-10

Frente e verso de ficha da MAA, campanha de 1952, ilustrando a prática da perfuração nasal, classificada à época como uma forma de mutilação étnica.

Imagens cedidas por ULisboa/IICT (UL-IICT-ColFOTO-MAA_35236A-B).



Imagens 11-12

Frente e verso de ficha da MAA, campanha de 1950, ilustrando a prática de intervenção dentária, classificada à época como uma forma de mutilação étnica. Imagens cedidas por ULisboa/IICT (UL-IICT-ColFOTO-MAA_35404A-B).

MISSÃO ANTROPOBIOLÓGICA DE ANGOLA
Campanha de 1952

1	2
	
Rolo 37 N.º 8	CLICHÉ Rolo 44 N.º 1

OBSERVAÇÕES

1 *Saturagem numa mulher Warbengue de Katala*

2 *Saturagem numa mulher Warbengue do Imunosi*

Imagens 13-14

Frente e verso de ficha da MAA, campanha de 1952, ilustrando a prática da escarificação, classificada à época como uma forma de mutilação étnica. Imagens cedidas por ULisboa/IICT (UL-IICT-ColFOTO-MAA_35466A-B).



OBSERVAÇÕES

1 *Penteado numa mulher primitiva de Camilanga*
observado em São Alexandre

2 *Penteado numa mulher primitiva - Ntchizim*

Imagens 15-16

Frente e verso de ficha da MAA,
campanha de 1955, ilustrando penteados,
incluídos na lista das chamadas mutilações
étnicas, classificação hoje desacreditada.
Imagens cedidas por ULisboa/IICT
(UL-IICT-ColFOTO-MAA_35708A-B).

Por estas imagens se percebe que aquilo que na fotografia científica determina ou regulamenta a pose é menos o critério antropométrico do que o estigma, cuja localização determina o enfoque da lente: as negras e negros fotografados surgem com a cabeça baixa para mostrar o penteado, de costas para dar a ver a tatuagem aí gravada, de boca aberta para mostrar os dentes mutilados, de lado para revelar o tamanho anormal das nádegas... E no caso das imagens ginecológicas, o grande plano da vulva pode perfeitamente dispensar o rosto de quem assim é fotografada.

Que o *estigma determina a pose* é, porém, uma circunstância que pode afetar a pretendida objetividade científica da produção fotográfica das missões. Algumas imagens das chamadas mutilações dentárias (Imagens 11-12) são um ótimo exemplo: nelas, a ordem para mostrar os dentes, a que os fotografados obedecem, tem como resultado abertos sorrisos que claramente distraem da condição pretensamente estigmática dos sujeitos em questão.

“Vida na missão”

Uma das respostas possíveis ao argumento atual de que mostrar estas e outras imagens representa uma reedição das formas de domínio exercido sobre as populações africanas é mostrar *o outro lado*: o lado de quem perpetrou a dita violência. Como corrobora Ferraz de Matos, “a fotografia colonial poderá ser uma fonte útil, não tanto para analisar os fotografados, mas sobretudo para analisar os que fotografaram ou os que promoveram a sua realização” (Matos 2014, 63). O espólio iconográfico das missões permite essoutra perspectiva, já que a fotografia foi também largamente usada pelos antropólogos como meio de registo diarístico, complementando os diários escritos. Mais uma vez, contudo, o que pretendo apontar nas imagens é não só o carácter violento e forçado da empresa científica colonial como, sobretudo, a diferença de tratamento existente entre a captura fotográfica dos corpos racializados e as fotografias de elementos da equipa (sem desprimor de que estes amiúde se fizessem fotografar com os fotografados), cujo único denominador comum é o suporte físico das fichas de cartão e os apontamentos descritivos manuscritos no verso.

O que mais chama a atenção é aquilo a que rudimentarmente chamarei o lado pseudoartístico das fotografias dos elementos da missão, contidas na rubrica arquivística “Vida na missão”. Sem chegar a abranger aqui o riquíssimo tema do cruzamento entre a fotografia comercial e a científica, ou o modo como esta, sendo posterior, se confunde ainda com aquela nos seus primórdios (cf. *e.g.* Pultz 1995, I), aponto apenas o modo como quem fotografa com um intuito científico se fotografa a si próprio de um modo diferente, com outro olhar.

Nesta prática vernacular da fotografia, feita por amadores ou não profissionais da fotografia e buscando retratar o quotidiano, o que mais se destaca nas imagens é a enenação desse mesmo quotidiano. A dimensão cénica que me parece ecoar nestas outras imagens denuncia-se não apenas em fatores que não atendem aos ditames formais da

fotografia científica — *e.g.*, a distância a que é colocada a câmara —, como sobretudo nas poses adoptadas: geralmente no exterior, muitas vezes em cenários de beleza natural, por vezes junto a meios de transporte utilizados nas viagens da equipa — caso da carrinha Land-Rover (Imagem 19) e não, seguramente, da carroça que a antecede na mesma imagem, como que estabelecendo, também aqui, a diferença entre primitivos e civilizados no plano da mobilidade, numa espécie de “antes e depois” da civilização.



Imagens 17-18

Frente e verso de ficha da MAA, campanha de 1952, retratando alguns membros da Missão. Imagens cedidas por ULisboa/IICT (UL-IICT-ColFOTO-MAA_35483A-B).

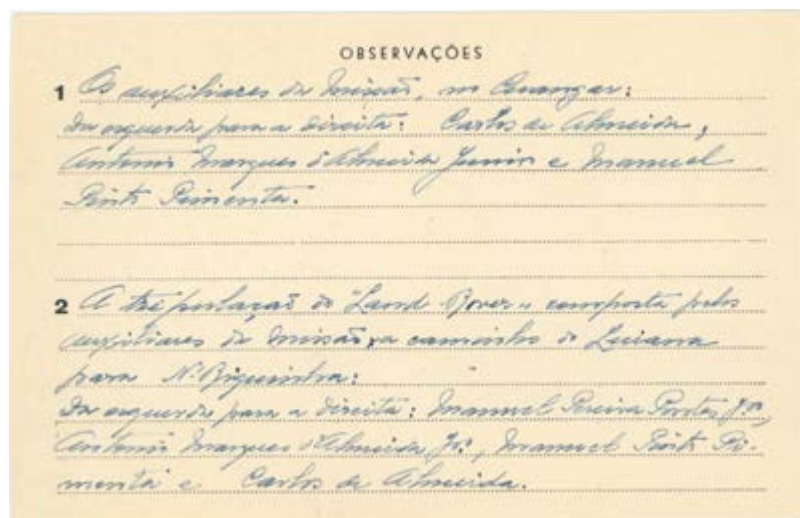
OBSERVAÇÕES

1 *Os auxiliares da missão, em Benguela:*
Da esquerda para a direita: Manuel Pinto Pereira,
António Brazuca d'Almeida, J. J. J. e Paulo de Al-
meida.

2 *Idem:*
Da esquerda para a direita: José Bernardino de Andrade
Francis, António Brazuca d'Almeida, J. J. J. e Pau-
lo de Almeida.

Imagens 19-20

Frente e verso de ficha da MAA, campanha de 1952, retratando alguns membros da Missão junto a meios de transporte. Imagens cedidas por ULisboa/IICT (UL-IICT-ColFOTO-MAA_35476A-B).



De todas essas fotografias, aquela que gostaria de destacar é a série de fotografias feita com a auxiliar da missão Maria Emília de Almeida (filha do chefe da Missão, António de Almeida), no acampamento de Tepa, algures durante a campanha de 1952 (Imagens 21-22). A antropóloga é retratada no terreno, manuseando aquilo que parece ser uma espingarda. Elegantemente vestida, usando calças e envergando um chapéu de caça, é fotografada de pé. Nunca encarando a câmara, surge primeiro olhando para baixo, na direção da arma — um claro sinal de poder —, e depois, já com ela ao ombro, numa pose a três quartos, com um semblante tão plácido quanto contemplativo. O seu à vontade em face da câmara é evidente. No verso da ficha, lê-se: “A auxiliar Sra. D.^a Maria Emília de Almeida”; e na legenda à segunda fotografia, é reforçado que a imagem retrata “a mesma senhora”. Não já uma mulher, não já uma etnia, não já uma patologia: uma *senhora*. Por escrever ficou: branca, europeia.



OBSERVAÇÕES

1 *A auxiliar Di.ª Maria Emília de Almeida.*
em acampamento de Tupa.

2 *A mesma senhora*

Imagens 21-22

Frente e verso de ficha da MAA, campanha de 1952, retratando Maria Emília de Almeida, auxiliar da Missão. Imagens cedidas por ULisboa/IICT (UL-IICT-ColFOTO-MAA_35477A-B).

No curso *Os anormais*, lecionado no ano letivo de 1974-1975 no Collège de France, Michel Foucault aponta as duas tecnologias ativadas pela psiquiatria no final do século XIX para lidar com o problema do *instinto* — leia-se, o inconsciente, os automatismos observados no comportamento humano, a degenerescência enquanto sua carga hereditária: por um lado, a psicanálise, “grande tecnologia da correção e da normalização da economia dos instintos”; por outro, o eugenismo, “correção do sistema instintivo dos homens por uma depuração da raça” (Foucault 2018, 114). Este foi também, como procurei afirmar, o grande cavalo de batalha da antropobiologia portuguesa, que a ciência colonial prolongou no tempo em função da conjuntura política. Quero com isto concluir que os caminhos de psiquiatria e antropologia podem, afinal, só se apartar à superfície. A um nível mais profundo, os seus pressupostos e os seus objetivos continuam a ser os mesmos: em qualquer caso, se prosseguiu a agenda da normalização dos comportamentos ou do sancionamento de tudo quanto escape à norma.

Este texto encontra na produção fotográfica das missões antropológicas na África portuguesa, em especial da MAA, uma demonstração do enviesamento do olhar científico sobre os corpos colonizados. Em contrapartida, procurou apontar o modo como algumas dessas imagens se constituem como elementos disruptivos do próprio estatuto científico da fotografia antropobiológica: decerto, a força estética de muitas delas afeta a neutralidade almejada; por vezes, é a expressão fisionómica assumida pelo(a) retratado(a); outras vezes, a sua postura corporal... Seja o que for, em cada uma dessas fotografias e por todas elas se anuncia algo como a *descolonização das imagens*.

Financiamento

Este trabalho teve o apoio financeiro da FCT (III Quadro Comunitário de Apoio) no âmbito do projeto Photo Impulse (PTDC/COM-OUT/29608/2017) e de uma bolsa de investigação doutoral (SFRH/BD/138843/2018). Beneficiou ainda do uso da infraestrutura PRISC (Portuguese Research Infrastructure of Scientific Collections).

Bibliografia

- Agra, Cândido da. 2012. “Como nascem as disciplinas gêmeas? Acerca da matriz epistémica da criminologia e da psiquiatria.” In *A criminologia: Um arquipélago interdisciplinar*, editado por Cândido da Agra, 431-458. Porto: U. Porto Editorial.
- Benjamin, Walter. 2008. *Sobre la fotografia*. Traduzido por José Muñoz Millanes. Valência: Editorial Pre-textos.
- Cascais, António Fernando. 2014. “A receção da eugenia alemã em Portugal 1933-1945.” In *A Angústia da Influência: Política, Cultura e Ciência nas relações da Alemanha com a Europa do Sul, 1933-1945*, editado por Fernando Clara e Cláudia Ninhos, 157-196. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang Edition.
- _____. 2016. “A inquietante estranheza da microcefalia, modelo da fotografia psiquiátrica em Portugal.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (45): 97-120.
- Cascais, António Fernando, e Mariana Gomes da Costa. 2019. “Corpos colonizados: Recursos com paisagem em fundo. Uma agenda de pesquisa.” *Vista* (5): 101-126. <https://doi.org/10.21814/vista.3042>.
- Castelo, Cláudia. 2012. “Ciência, Estado e desenvolvimento no colonialismo português tardio.” In *O império colonial em questão (s. XIX-XX): Poderes, saberes e instituições*, organizado por Miguel Bandeira Jerónimo e Diogo Ramada Curto, 349-387. Lisboa: Edições 70.
- Cid, José Sobral. 1924. “Classificação e sistemática geral das psicoses.” In *Obras*, 73-102. Vol. I. Lisboa: FCG.
- Clemison, Richard. 2014. *Catholicism, Race and Empire: Eugenics in Portugal, 1900-1950*. Budapest / New York: Central European University Press.
- Correa, Sílvia Marcus de Souza. 2021. “Fotografias de uma anomalia: Alteridade e os limites da comunicação intercultural em situação colonial.” *Vista* (7): e021006. <https://doi.org/10.21814/vista.3404>.
- Edwards, Elizabeth. 2001. *Raw histories*. Oxford-Nova Iorque: Berg.
- _____. 2015. “Anthropology and photography: a long history of knowledge and affect.” *Photographies* 8(3): 235-252. <https://doi.org/10.1080/17540763.2015.1103088>.
- Flores, Teresa. 2013. “A fotografia médica dos corpos ‘indígenas’: A documentação fotográfica dos Serviços de Saúde da Diamang.” In *Olhares sobre a cultura visual da medicina em Portugal*, editado por António Fernando Cascais, 395-453. Lisboa: Leya.
- Foucault, Michel. 1963. *Naissance de la clinique: Une archéologie du regard médical*. Paris: PUF.
- _____. 2018a. *Os anormais. Curso no Collège de France (1974-1975)*. Traduzido por Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 2018b. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Traduzido por Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70.
- Freire, Basílio. 1889. *Estudos de anthropologia pathologica: Os criminosos*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Gould, Stephen Jay. 2004. *A falsa medida do homem*. Traduzido por Ana Luísa Coelho. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- Green, David. 1984. “Classified subjects. Photography and anthropology: The technology of power.” *Ten/8: Photographic Journal* (14): 30-37.
- Leal, João. 2000. *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Lombroso, Cesare. 1877. *L’homme criminel: Étude anthropologique et médico-légale*. Paris: Alcan.
- Madureira, Nuno Luís. 2003. “A estatística do corpo: Antropologia física e antropometria na alvorada do século XX.” *Etnográfica* 7(2): 283-303. <https://doi.org/10.4000/etnografica.2899>.
- Matos, Patrícia Ferraz de. 2006. *As côres do Império: Representações raciais no império colonial português*. Lisboa. Imprensa de Ciências Sociais.

- _____. 2012. “Mendes Correia e a Escola de Antropologia do Porto: Contribuição para o estudo das relações entre antropologia, nacionalismo e colonialismo (de finais de século XIX aos finais da década de 50 do século XX).” Tese de Doutoramento, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/7831>.
- _____. 2014. “A fotografia na obra de Mendes Correia (1888-1960): Modos de representar, diferenciar e classificar da ‘antropologia colonial’.” In *O império da visão: A fotografia em contexto colonial*, organizado por Filipa Lowndes Vicente: 45-66. Lisboa: Edições 70.
- Mayet, Lucien. s/d. “Races humaines préhistoriques et actuelles. Dans *Hérédité et races*, organisé par Groupe Lyonnais d’Études Médicales Philosophiques et Biologiques: 162-187. Juvisy (Seine-et-Oise): Les Éditions du Cerf.
- Mendes Correia, António Augusto. 1942. “Força muscular e patologia racial.” Sep. *Jornal do Médico*, n.º 49, 1 Dezembro 1942. Porto.
- _____. 1944a. “Factores degenerativos na população portuguesa e seu combate.” In *Gérmens e cultura*, 61-173. Porto: Instituto de Antropologia da Universidade do Porto.
- _____. 1944b. “Dinamometria nos indígenas das colónias portuguesas.” Porto: Imprensa Portuguesa.
- _____. 1950. “O apoio humano e económico da África à Europa Ocidental”. Sep. do Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa, 67ª série, n.º 7-8, Julho-Agosto 1949.
- _____. 1951. *Investigação científica no Ultramar*. Porto: Imprensa Portuguesa.
- Morel, Bénédict. 1857. *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l’espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés malades*. Paris: J. B. Baillière.
- Oliveira Manuel José d’. 1904. *O problema de Lombroso: Estudo critico de bio-sociologia sobre a theoria atávica do crime*. Porto: Typ. A. F. Vasconcelos.
- Pereira, Rui M. 1987. “O desenvolvimento da ciência antropológica na empresa colonial do Estado Novo.” In *O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, vol. II: 89-106. Lisboa: Fragmentos.
- _____. 2005. “Raça, sangue e robustez: Os paradigmas da antropologia física portuguesa.” *Caderno de Estudos Africanos* (7/8): 209-241. <https://doi.org/10.4000/cea.1363>.
- Pultz, John. 1995. *The body and the lens: Photography 1839 to the present*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc..
- Quintais, Luís. 2008. “Torrente de loucos: A linguagem da degeneração na psiquiatria portuguesa da transição do século XIX.” *História, Ciências, Saúde – Manguinhos* 15(2): 353-369. <https://doi.org/10.1590/S0104-59702008000200007>.
- Roque, Cristina, e Vítor Rosado Marques. 2010. “A missão antropológica de Timor no contexto das missões científicas portuguesas.” In *Viagens e missões científicas nos trópicos (1883-2010)*: 73-77. Catálogo de exposição. Lisboa: IICT.
- Roque, Ricardo. 2006. “A antropologia colonial portuguesa (c. 1911-1950).” In *Estudos de Sociologia da Leitura em Portugal no Século XX*, editado por Diogo Ramada Curto: 789-822. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. 2022. “Equivocal Connections: Fonseca Cardoso and the Origins of Portuguese Colonial Anthropology.” In *Bérose: Encyclopédie internationale des histoires de l’anthropologie*, art. 2534. Paris. <https://www.berose.fr/article2534.html?lang=fr>
- Samain, Étienne. 2001. “Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: O jornal *La Lumière* (1851-1860).” *Revista de Antropologia* 44(2): 89-126. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012001000200003>.
- Santos, Joaquim António Fernandes dos. 2002. “Do império da raça à ‘raça do império’ (etnicidade e colonialismo, 1870-1914).” Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. http://promemoria.ceis20.uc.pt/biblioteca/index.php?target=detalheLivro&id_livro=1001.

- Santos, Jorge Costa. 2010. “Corpo desviante: Um olhar médico-legal.” In *Corpo: Estado, medicina e sociedade no tempo da I República*, editado por AA. VV.: 139-149. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Santos, Gonçalo Duro dos. 2012. “The Birth of Physical Anthropology in Late Imperial Portugal.” *Current Anthropology* 53(S5): S33-S45. <https://doi.org/10.1086/662329>.
- Sekula, Alan. 1986. “The body and the archive.” *October* 39: 3-64. <https://www.jstor.org/stable/778312>.
- Sena, António Maria de. 2003. *Os alienados em Portugal*. Lisboa: Ulmeiro.
- Stocking Jr., George W. 1982. “Afterword: A view from the center.” *Ethnos* 47(1-2): 172-186. <https://doi.org/10.1080/00141844.1982.9981237>.
- _____. (org.) 1988. *Bones, bodies, behaviour*. Madison: University of Wisconsin.
- Viegas, Susana, e João de Pina-Cabral. 2014. “Na encruzilhada portuguesa: A antropologia contemporânea e a sua história.” *Etnográfica* 18(2): 311-332. <https://doi.org/10.4000/etnografica.3694>.
- “Ato colonial”. 1930. *Diário do Governo*, n.º 156/1930, Série I de 1930-07-08.
- “Estatuto político, civil e criminal dos indígenas”. 1929. *Diário do Governo*, n.º 30/1929, Série I de 1929-02-06.

— Nota biográfica

Investigadora do ICNOVA no grupo Cultura, Mediação & Artes. Bolseira de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia no departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com um projeto que cruza as áreas das Ciências da Comunicação e da Filosofia para estudar a cultura visual da psiquiatria portuguesa. Membro do projeto *Photo-Impulse. 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). Licenciada em Comunicação Social pela Universidade Católica

Portuguesa (2005) e em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2010), concluiu aí em 2018 um mestrado sobre a obra de Michel Foucault. Nos últimos anos, conciliou o trabalho de *freelancer* na área da Imprensa escrita com a colaboração com os centros de investigação CEFi-UCP e CLEPUL-FLUL, desempenhando tarefas de revisão e tradução, fixação de texto antigo e comunicação institucional.

— ORCID

[0000-0002-0222-8573](https://orcid.org/0000-0002-0222-8573)

— Morada institucional

ICNOVA — Instituto de Comunicação da Nova Av. de Berna, 26C, 1069-061, Lisboa, Portugal.

—
Recebido Received: 2022-10-12

Aceite Accepted: 2023-02-28

—
DOI <https://doi.org/10.34619/vv1b-kghm>

Imagens pensantes do indígena brasileiro no filme *Rituais e Festas Bororo*, de Luiz Thomaz Reis (1917)

Thinking-images of the Brazilian Indigenous in the Film Rituais e Festas Bororo, by Luiz Thomaz Reis (1917)

BEATRIZ AVILA VASCONCELOS

Universidade Estadual do Paraná, Brasil

beatriz.vasconcelos@unespar.edu.br

Resumo

Este artigo parte de dois fotogramas contidos em um plano do filme *Rituais e Festas Bororo* (1917), um dos primeiros filmes etnográficos do mundo, realizado por Luiz Thomaz Reis (1879-1940), cinegrafista da Comissão Rondon, projeto expedicionário científico e colonizador brasileiro liderado por Marechal Cândido Rondon nas primeiras décadas do século XX. Os fotogramas servem de ponto de partida para um exercício de cruzamento de imagens (Samain 2012) pelo qual busco acessar uma atividade pensante das próprias imagens, a partir de sua intericonicidade (Courtine 2013), isto é, de suas redes de memórias em uma cultura visual, acessando imagens sob imagens, em um movimento de documentação por montagem. O objetivo é dar a ver as imagens do filme como “memória de memórias, um grande jardim de arquivos vivos, mais do que isso: uma ‘sobrevivência’, uma ‘super-vivência’” (Samain 2012, 22), capaz de revelar, “em termos sintomais e fantasmais” (Didi-Huberman 2013, 55) a ressurgência de traços de um regime imagético do indígena brasileiro.

Palavras-chave

Pensatividade das imagens | intericonidade | representações de indígenas brasileiros | Filme etnográfico | Rituais e Festas Bororo

Abstract

This article is based on two frames of a shot of the film *Rituais e Festas Bororo* (1917), one of the first ethnographic films in the world, directed and photographed by Major Luiz Thomaz Reis (1879-1940), a cameraman for the Rondon Commission, a scientific and colonising expeditionary Project led by Marechal Cândido Rondon in the first decades of the 20th century. The frames serve as a starting point for an exercise in crossing images (Samain 2012) through which we seek to access a thinking activity of the images themselves, from their inter-iconicity (Courtine 2013), that is, from their networks of memories in visual culture, accessing images under images, in a gesture of documentation by montage. The goal is to understand the pictures of the film as a “memory of memories, a large Garden of living archives, more than that, a ‘survival’, a ‘supervival’” (Samain 2012, 22), capable of revealing “in terms of symptomatic and phantasmatic” (Didi-Huberman 2013, 55) the resurgence of traces of an imagery regime of the Brazilian indigenous.

Keywords

Thinking-images | inter-iconicity | representations of Brazilian indigenous people | Ethnographic film | Rituais e Festas Bororo

Introdução

Considerado, por alguns estudiosos, o primeiro filme etnográfico do mundo, *Rituais e Festas Bororo* foi realizado entre 1916 e 1917 pelo militar brasileiro Luiz Thomaz Reis, cinegrafista e chefe do Serviço de Fotografia e Cinematografia da Comissão Rondon, movimento expedicionário científico e colonizador brasileiro capitaneado por Marechal Cândido Rondon nas primeiras décadas do século XX¹. Este filme servirá aqui como um lugar de partida para provocar uma reflexão sobre os modos de retratar os corpos indígenas dentro das artes e tecnologias que se puseram a serviço do olhar do colonizador para o indígena brasileiro no século XIX e início do século XX, buscando evidenciar memórias e modos de ver da colonização que subjazem às imagens do filme. Tendo como material de base dois fotogramas de um plano do filme, utilizo-me do dispositivo do cruzamento de imagens, proposto por Etienne Samain (2012), o qual se apoia no legado warburgiano do pensamento por montagem para afirmar, juntando-se a Georges Didi-Huberman, a pensatividade intrínseca das imagens. “Toda imagem é uma forma que pensa”, diz Samain (2012, 23), e para que elas revelem seus pensamentos é preciso coloca-las em relação, em cruzamento: “A imagem teria ‘vida própria’ e um verdadeiro ‘poder de ideação’ (isto é, um potencial intrínseco de suscitar pensamento e ‘ideias’) ao se associar a outras imagens” (*id. Ibid.*).

Ao provocar, por meio da aproximação, do atrito, do choque, relações entre imagens de *Rituais e Festas Bororo* com outras imagens, busco compreender as imagens do filme como “memória de memórias, um grande jardim de arquivos vivos, mais do que isso: uma ‘sobrevivência’, uma ‘supervivência’” (Samain 2012, 22), capaz de revelar, “em termos sintomais e fantasmais” (Didi-Huberman, 2013, 55) a ressurgência de traços de um *pathos* imagético do indígena brasileiro. Este *pathos* se forma e se fortalece em uma rede discursiva de imagens, isto é, em uma intericonicidade (Courtine 2013), que subjaz às imagens visíveis. Assim, paradoxalmente, este dispositivo do cruzamento de imagens, ao mesmo tempo em que desmonta a narrativa de superfície que o filme sustenta, tem o poder de re-montar a história subjacente e silente das formas, dos modos de ver e das relações de captura — fotográfica e cultural — que as imagens revelam.

Como que um *punctum*

Rituais e Festas Bororo busca documentar as atividades contidas no complexo ritual funerário dos Bororo, que durava em torno de um mês, às vezes mais (Novaes, Cunha e Henley 2017, 106), incluindo atividades distintas, desde uma pesca ritual,

¹ Para mais informações sobre as condições de produção do filme, seus aspectos formais e inovadores em termos de linguagem cinematográfica documental, bem como para um panorama do contexto cultural dos Bororo na época das filmagens e do ritual funerário em particular, conferir o artigo de referência de Sylvia Caiuby Novaes, Edgar Teodoro e Paul Henley (2017), “The First Ethnographic Documentary? Luiz Thomas Reis, The Rondon Commission and the Making of *Rituais e Festas Bororo* (1917).”

danças e o funeral propriamente dito². Uma vasta produção textual e visual sobre este ritual se deu historicamente a partir da análise detalhada feita por Chritopher Crocker, em 1895 (*id. Ibid.*). O filme é bastante rico no que diz respeito à apresentação das festas relacionadas ao ritual funerário, incluindo cartelas explicativas bastante detalhadas. Porém, seguindo a proposição de Didi-Huberman 2012, 61), que defende que para uma crítica das imagens é preciso restringir o ponto de vista (formalmente) e abri-lo (antropologicamente), não irei me estender em todos os desdobramentos do filme, mas irei me deter em apenas dois fotogramas retirados de um dos planos, que são os seguintes:



Imagens 1-2

Fotogramas de *Rituais e Festas Bororo*, de Luiz Thomaz Reis (1917).

Acervo: Filмотeca da Comissão Rondon. Museu do Índio/FUNAI, Rio de Janeiro, Brasil. | © Domínio Público.

Estes fotogramas, e o plano inteiro do qual fazem parte, produzem uma quebra no fluxo do movimento do filme, quebra esta causada por uma espécie de intromissão de um outro regime de captura fotográfica que parece exógeno ao cinematográfico. Nos quase seis primeiros minutos, até o aparecimento do plano em que estas imagens surgem, vemos uma câmera documental observadora que se coloca, a uma certa distância, geralmente em planos gerais, diante de corpos de indígenas que parecem se movimentar livremente, ocupados em suas atividades preparatórias para o ritual funerário de uma mulher e de uma criança da tribo. Assim, a primeira cartela do filme diz: “Depois das grandes cheias dos rios, toda a tribo celebra o JURE, festa da alegria, começando por frequentes pescarias” (0:53-1:00). A isto seguem-se vários planos da pescaria, intercalados com cartelas explicativas, informando-nos que as pescarias duram vários dias e também dando-nos detalhes das técnicas utilizadas pelos indígenas. Seguem-se mais

² Como observa Leila Souza (2014), “o povo Bororo tem a sua visão cosmológica de mundo, cultua a parte espiritual do ser humano, visto que o ápice de sua manifestação cultural está centrado no Funeral.”

alguns planos desta pescaria, nos quais vemos também uma enorme cobra sucuri ser flechada por um indígena.

Um segundo momento do filme é anunciado com uma cartela intitulada “A JURE” pela qual se anuncia os preparativos do local do ritual: “As festas Jure começam ao pôr do sol e tem lugar ao lado do seu templo ou BAHYTO, em um ‘stadium’ cercado de véspersas com palha.” (4:19-4:26). A isto seguem-se nova cartela com uma explicação da função destas cercas de palha (separar as danças dos homens das vistas das mulheres, que permanecem ocultas em casa) (4:27-4:42). Segue-se então uma cena em que vemos homens e alguns meninos construindo uma cerca de palha (4:43-5:18). Em certo momento alguns deles parecem parar o trabalho para olhar brevemente para a câmera, para logoem seguida retornarem à atividade. Neste instante, há um corte para um novo plano: a câmera em *plongée* enquadra um homem agachado no chão, com cocar³ à cabeça, olhando para a câmera (5:19-5:24). Ao fundo, uma cerca de gravetos. Em seguida um novo plano enquadra, em plano médio, um homem de pé, falando e gesticulando para a câmera (5:25-5:36). Ao fundo, a mesma cerca de gravetos.



Imagens 3-4

Fotogramas de *Rituais e Festas Bororo*, de Luiz Thomaz Reis (1917).

Acervo: Filмотeca da Comissão Rondon. Museu do Índio/FUNAI, Rio de Janeiro, Brasil. | © Domínio Público.

³ Cocar é um ornamento de cabeça, geralmente feito de penas de aves, utilizado por várias etnias indígenas no Brasil, tendo significados diversos, conforme a cultura. Geralmente os cocares são usados pelos homens (menos por mulheres) em situações rituais especiais, como é o caso do ritual funerário dos Bororo apresentado por Reis no filme.

Por fim, chegamos aos planos que me fizeram deter como diante de um *punctum*⁴ no curso geral do filme, no sentido definido por Roland Barthes, em *A Câmera Clara*:

Um detalhe conquista toda a minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de alguma coisa a foto não é mais qualquer. Essa alguma coisa deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*, a passagem de um vazio (pouco importa que o referente seja irrisório). (Barthes 1984, 77)

Este detalhe que “conquistou toda a minha leitura” foi o seguinte: tendo o mesmo pano de fundo — a cerca de gravetos — vemos um homem de pé, enquadrado em um meio primeiro plano, da cintura para cima, um grande cocar à cabeça. Em seguida, este homem se vira, um tanto quanto desconsertadamente, e fica de perfil, fazendo logo depois um leve giro, olhando para a câmera, como que a ajustar a posição no sentido de suavizar o perfil, para ficar mais na diagonal em relação à câmera (5:37-5:49). Um novo plano repete quase a mesma mise-en-scène com um outro homem que se posta diante da câmera de perfil para a esquerda e depois se vira em perfil para a direita, para, por fim, postar-se de frente para a câmera (5:50-5:57). A mesma cerca de gravetos ao fundo, fecha a visão do contexto e abstrai essas figuras humanas de seu ambiente.

Estes planos parecem inserir — no fluxo de um regime cinematográfico de imagens, isto é, em um regime de observação focado no movimento cotidiano dos corpos, na captura de gestos da “vida” que se desdobra em um ambiente — uma espécie de parada para uma sessão de retratos. A cerca de gravetos ao fundo assegura a separação do corpo de sua ambiência natural, inserindo-o em uma espécie de estúdio fotográfico, em que o olhar do espectador é convidado a mirar os indígenas enquadrados como puras formas corporais, apartadas de seu ambiente natural e de seu convívio grupal. Somos então convidados a ver, nestes planos, o indígena enquadrado como um “exemplar” a ser observado em minúcias: agachado, de pé, de frente, de perfil à esquerda, de perfil à direita ofertando-se ao olhar do espectador em posições que permitem um escrutínio das formas corporais. O desajeitamento dos movimentos e a troca titubeante de olhares dos indígenas com a câmera, nestes planos, denuncia claramente a ação de uma direção de cena desconfortável para os indivíduos, indicando-lhes o que fazer, como se portar diante da câmera, enfim, como oferecer seus corpos à necessidade de um olhar externo e à construção de um tipo racial, ao mesmo tempo em que deixa escapar, à revelia, gestos e olhares plenos de subjetividade destes indivíduo.

⁴ Tomo a liberdade de tomar emprestado o conceito barthesiano de *punctum* para utilizá-lo aqui não no sentido preciso da teoria de Barthes, isto é, como um ponto específico, um detalhe em uma fotografia para o qual converge a leitura, mas num sentido antes metafórico (“como que um *punctum*”), para nomear um ponto (imagens de um plano) no curso amplo de toda a estrutura do filme que fez com que meu olhar se detivesse de modo especial, provocando-me aquele “pequeno abalo” de que fala Barthes, operando assim como que um *punctum*.



Imagens 5-9

Fotogramas de *Rituais e Festas Bororo*, de Luiz Thomaz Reis (1917).

Acervo: Filмотeca da Comissão Rondon. Museu do Índio/FUNAI, Rio de Janeiro, Brasil. | © Domínio Público.

Proporciona-se ao espectador, neste breve momento do filme, a oportunidade de “esquadrinhar” os corpos, reconhecer a espécie, numa mise-en-scène que fez com que estas imagens se cruzassem internamente com imagens endógenas, para recuperar o termo de Hans Belting (2005, 2006)⁵, as imagens que carrego em minha memória, em meus sonhos, em meu inconsciente e que são imagens de uma cultura mostratória, que remete à tradição do retrato etnográfico e à fotometria, ao esquadrinhamento positivista, ao modo espetacularizado de olhar que foi educado culturalmente no regime imagético das Exposições Universais, dos Zoológicos humanos e de seus derivados, olhar pelo qual transformou-se o corpo do Outro em um objeto de uma curiosidade colonizadora. A mudança deste regime de imagens no filme, que passa repentinamente de uma cinematografia documental de observação, filmada em sua maior parte em planos gerais, para uma “sessão de retratos” de estilo antropométrico, foi observada também por Sylvia Caiuby Novaes, Edgar Teodoro da Cunha e Paul Henley:

⁵ “Propus recentemente uma abordagem antropológica, antropologia aqui entendida no sentido europeu como algo diverso da etnologia. Nesta abordagem, representações internas e externas, ou imagens mentais e físicas, devem ser consideradas como dois lados de uma mesma moeda. A ambivalência das imagens endógenas e imagens exógenas, que interagem em vários níveis diferentes, é inerente à prática da imagem da humanidade. Sonhos e Ícones, como Marc Augé os chama em seu livro *La Guerre des rêves*, são dependentes um do outro. A interação das imagens mentais e imagens físicas é um campo ainda amplamente inexplorado, que inclusive concerne à política das imagens ao nível do que os franceses chamam de *imaginaire* de uma dada sociedade”. (Belting 2005, 35)

A cinematografia do filme é amplamente observacional no sentido em que a câmera, na maior parte das vezes, simplesmente segue a ação. Há algumas exceções: por exemplo, quando os principais protagonistas masculinos são apresentados nos primeiros dez minutos do filme, depois de um retrato frontal, eles são claramente instruídos a virarem-se de lado, de modo a poderem ser vistos de perfil, um dispositivo sugestivo das ideias vigentes no século XIX sobre como mídias visuais deveriam ser usadas para propósitos antropométricos. (Novaes, Cunha e Henley 2017, 111, tradução minha)⁶

A partir deste estranhamento “punctual”, detive-me nestes planos, extraindo deles os dois fotogramas que exibi no início deste texto, a fim de deixar que uma fantasmagoria imagética dançasse, e, olhando para esta sua dança pudesse eu reconhecer uma história escovada a contrapelo, como queria Walter Benjamin em suas *Teses Sobre o Conceito de História*, um sentido revelado não pela, mas sob a linguagem⁷.

Para que pense, a imagem precisa ser documentada. Documentar a imagem significa historicizá-la (o que não pode se confundir com o a sua inserção em uma cronologia histórica, em uma narração, mas antes em uma dialética). Trata-se de antes de colocar as imagens em relação; cruzar as imagens para fazê-las pensar, despertar o seu próprio poder de ideação (Samain 2012). Penso na imagem como uma relva verdejante, onde jaz uma história silenciada. E em minha memória surge um plano de Shoah, de Claude Lanzmann (1985), com a visão do campo de Auschwitz coberto pela relva verde.

Que imagens estão sob esta relva verdejante de um antigo campo de concentração? Que imagens estão sob película de uma fotografia, de um filme? “Para saber é preciso imaginar” (Didi-Huberman 2012, 113). Como documentar uma imagem a partir da imaginação? Imaginar: gerar imagens a partir da imagem.

Em 1916, o Marechal Cândido Rondon, chefe da “Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas”, conhecida como Comissão Rondon, incumbiu o chefe do Serviço de Fotografia e Cinematografia da Comissão, o Major Luiz Thomaz Reis (1879-1940), de filmar os cerca de 350 “índios” Bororo que viviam em uma aldeia às margens do rio São Lourenço, a 100 quilômetros de Cuiabá, em Mato Grosso⁸. As filmagens ocorreram de julho a outubro de 1916, e incluem cenas das várias etapas do

6 “The cinematography of the film is largely observational, in the sense that mostly the camera simply follows the action. There are some exceptions: for example, when the principal male protagonists are introduced in the first ten minutes of the film, after a face-on portrait, they are clearly being instructed to turn to one side so that they may be viewed in profile, a device suggestive of 19th-century ideas about how visual media should be used for anthropometric purposes”.

7 “Nunca houve um documento da cultura que não fosse também um documento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível o materialista histórico se afasta se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo” (Benjamin 1985, 225).

8 Sobre a cultura Bororo, cf. os diversos estudos seminais de Sylvia Caiuby Novaes, em especial aqui o já mencionado “The First Ethnographic Documentary? Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the Making of *Rituais e Festas Bororo* (1917)”, com Edgar Teodoro da Cunha e Paul Henley (2017), e sua tese de livre docência, intitulada *Etnografia Visual* (2006), com vários textos sobre os Bororo.

ritual fúnebre de uma criança e de uma mulher. Sabidamente a Comissão Rondon cedeu identificou na fotografia e no cinema uma forma de documentar e ao mesmo tempo defender sua missão colonizadora diante das autoridades e elites brasileiras. Assim, a imagética da Comissão Rondon é vastíssima, incluindo um rico acervo de imagens, em movimento e estáticas, de indígenas, entre elas estando as do filme *Rituais e Festas Bororo*⁹.

O filme foi concluído e projetado pela primeira vez no Brasil em 1917, para membros das elites urbanas, e teve algumas de suas cenas exibidas em um evento no Carnegie Hall, em Nova York, durante uma viagem de Reis aos Estados Unidos, em 1918, em uma sessão chamada significativamente de *Wilderness*, dentro da programação de uma palestra proferida por Theodor Roosevelt, que estivera no Brasil anos antes, em expedição guiada por Cândido Rondon. Na exibição, além das imagens dos Bororo, estavam tomadas de paisagens naturais pitorescas, com cenas do Pantanal, caçadas de onça e as quedas do Iguaçu (Tacca 2002, 200). Este filme, considerado um dos primeiros filmes etnográficos do mundo, e que ficou por muito tempo soterrado no esquecimento da história, passou a ser redescoberto a partir dos anos 90, quando foi apresentado na mostra “*Premier contact, premier regard*”, organizado por Pierre Jordan em Marselha, em 1992, junto a filmes etnográficos europeus e norte-americanos do início do século, integrando, assim, o repertório do primeiro cinema etnográfico.

As expedições da Comissão Rondon contavam com diversos cientistas (naturalistas, geógrafos, topógrafos, engenheiros) e com uma equipe de fotógrafos e cinegrafistas, todos eles a serviço de um estudo e reconhecimento do “Brasil desconhecido” e que precisava ser integrado ao projeto civilizatório da República Brasileira. Da Comissão Rondon surgiu o primeiro órgão de política indígena do governo brasileiro, o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), criado em 1910 sob a direção do Marechal Cândido Rondon. O órgão visava a integração dessas populações à sociedade brasileira e ao seu processo produtivo. Rondon ressaltou a ênfase “humanitária” do SPI, propugnando por uma aproximação pacífica, expressada muitas vezes em seus relatórios, e sintetizada em sua máxima: “morrer, se preciso for, matar nunca” (*apud* Ribeiro 1996, 7)¹⁰. Esse humanitarismo estava de qualquer modo a serviço de uma clara “incorporação do Índio à Civilização” (Rondon 1946, 42) e ao projeto colonizador do sertão brasileiro. É neste contexto que *Rituais e Festas Bororo* é realizado.

Sobre a imagem do indígena no filme resalto o que Souza Lima sublinhou em sua obra *Um grande cerco de paz* (1992): o sujeito indígena que surge neste filme é o do “índio genérico”, imagem produzida pelo olhar exógeno e tutelar que agrupa diferentes etnias

⁹ Sobre a imagética da Comissão Rondon, cf o livro de Fernando de Tacca, *A imagética da Comissão Rondon*, 2001. E para um estudo específico do filme *Rituais e Festas Bororo*, cf. Tacca 2002.

¹⁰ “O primeiro princípio de Rondon, ‘morrer, se preciso for, matar, nunca’, foi formulado no começo deste século, quando, devassando os sertões impenetrados de Mato Grosso, ia ao encontro de tribos mais aguerridas, com palavras e gestos de paz, negando-se a revidar seus ataques, por entender que ele e sua tropa eram os invasores e, como tal, seriam criminosos se desse contato resultasse a morte de um índio.” (Ribeiro 1996, 7)

e culturas¹¹. Já Fernando de Tacca (2002) ressalta a imagem-conceito do indígena que sobressai no filme: a do “bom selvagem”, que mesmo em seu estado primitivo (“como nos tempos do Descobrimento”, a cartela final do filme) mostra-se pacificado¹², permissível ao contato pacífico com os brancos, que, aliás, é a tônica de toda a imagética indígena da Comissão Rondon, como está bem observado nos estudos de Tacca (2001; 2002).

As imagens são arquivos vivos

Até aqui fez-se a moldura histórica do filme, mas a historicização das imagens requer um trabalho imaginativo, isto é, gerador de imagens. Parto da premissa de que as imagens são arquivos, elas carregam consigo uma memória de outras imagens que com ela dialogam na história coletiva e individual. Como diz Samain (2012, 33), a imagem pertence “a um tempo muito profundo” e é este mesmo o seu fundamento como ente pensante: A imagem é uma forma que pensa na medida em que as ideias por ela veiculadas são ideias que se tornaram possíveis porque a imagem participa de histórias/ de memórias (Samain 2012, 33).

Esta natureza memorial das imagens nos remete ao conceito de intericonicidade, desenvolvido por Jean-Jacques Courtine, para quem há sempre imagens sob as imagens: “toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e essa cultura visual supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda imagem tem um eco. Existe um ‘sempre já’ da imagem” (Courtine 2013, 43). A noção de intericonicidade coloca em jogo a relação entre imagens que são internas e igualmente externas ao sujeito, como explica Courtine:

um permanente diálogo entre as imagens que inventariamos individualmente e as imagens que nos são oferecidas pela cultura visual. A intericonicidade supõe, portanto, relacionar conexões de imagens: imagens exteriores ao sujeito, como quando uma imagem pode ser inscrita numa série de imagens, uma arqueologia, à maneira do enunciado numa rede de formulações junto à Foucault; mas também imagens internas, que supõem a consideração de todo o catálogo memorial da imagem junto ao indivíduo, e talvez também os sonhos, as imagens vistas, esquecidas, ressurgidas ou até fantasiadas, que assombram o imaginário (Courtine 2013, 44)

¹¹ De qualquer forma, compunha-se um acervo a retratar o índio genérico, numa unificação do heterogêneo produzida pelo olhar exógeno, pela ação do poder tutelar que os agrupa. Conquanto declarados os povos, com abundância de retratos específicos (como se a intenção fôra fotografar tipos humanos somaticamente distintos), *as fotos demonstram sobretudo as ações do Serviço*, servindo para enaltecê-lo, tal como podem servir para estudá-lo. (Souza Lima, 1992: 113, grifos do autor)

¹² A ação oficial que Souza Lima identifica como a de *retratar o índio genérico*, no nosso caso, trata-se da construção genérica de uma imagem-conceito do índio. “...as seqüências fotográficas e cinematográficas procuram também mostrar um índio genérico, permissível ao contato com os brancos, autodenominados “civilizados” (Tacca 2002, 193)

Assim, ver uma imagem implica abrir este diálogo entre muitas outras imagens que nela subjazem: imagens internas e externas, imagens da cultura, dos sonhos, imagens imaginadas. Do mesmo modo, nesta natureza intericônica das imagens, historicizá-las exige o trabalho de inventariar as imagens que subjazem, ou “subvivem”, às imagens que vemos, de recuperar a memória visual que ela carrega ou deflagra ao se chocar com nossos arquivos imagéticos internos.

Para sermos capazes de surpreender esta memória visual das imagens, Etienne Samain (2012), inspirado nas pranchas de Aby Warburg, propõe o dispositivo do cruzamento de imagens. O cruzamento de imagens, na perspectiva de Samain, serve assim para acessarmos as memórias que as imagens guardam, seus pensamentos. Colocadas, de forma anacrônica como fez Warburg, umas junto às outras, as imagens saem de sua mudez e passam-nos a falar, a expressar pensamentos. Trata-se não de um *logos* ordenado, mas ainda assim de uma fala, na medida em que estabelecem uma atividade dialógica. Deste modo, a compreensão e diálogo com os pensamentos de imagens demandam esta perspectiva arqueológica. Abrir a imagem é como abrir uma urna funerária ou abrir um sítio arqueológico: é preciso contextualizar os restos, para que façam parte do sistema de uma cultura e nos contem sobre ela. “Não é possível”, diz Samain (2012, 34), “pensar a imagem se não a situarmos no sistema ao qual está conectada”. Sem este esforço, as imagens não serão nada além de ossos ou cacos sem sentido, não serão capazes de nos revelar seus “pensamentos” e não serão capazes de serem historicizadas.

Levando essas reflexões em conta, a seguir, realizo um breve exercício de cruzamento de imagens com o intuito de conectar a um sistema de imagens os dois fotogramas que extraí do plano que me atingiu como que um *punctum* na estrutura do filme *Rituais e Festas Bororo*. Não se trata de inserir estes fotogramas em um sistema articulado por filiações e pertencimentos cronológicos e estéticos, mas em dar livre vôo a imagens externas (participantes de uma arqueologia) e internas (participantes de uma fantasmagoria) que, diante destes fotogramas, parecem-me participar de uma mesma memória e de uma mesma imaginação. Trata-se de um gesto um tanto anárquico, tomando as imagens como arquivos sem aprisioná-las em uma catalogação de natureza positivista, mas liberando-as para se movimentarem como “densos nós de pulsões, de tensões, de paixões” (Samain 2012, 59). Ressalto, por fim, que por imagens não entendo apenas aquelas geradas por suportes visuais, mas igualmente por suportes textuais, na medida em que a palavra escrita se apoia em uma intensa atividade imagética para produzir seus sentidos. Espero, com este exercício, poder dar a ver uma atividade pensante destes fotogramas em diálogo com outras imagens, revelando-as como arquivos vivos, plenos de memória.

Cruzando imagens

O que vem a seguir é um exercício livre de cruzamento de imagens, em quatro movimentos. De modo anacrônico e sem encadeamentos lógicos aparentes, trarei imagens para dialogarem entre si. Parto da premissa, estabelecida por Hans Belting (2006), de que

nossos corpos são mídias vivas de imagens¹³ e procuro agora dar a ver o modo como os dois fotogramas do filme *Rituais e Festas Bororo* que escolhi para esta dialogia encontram outras imagens em meu próprio corpo, em minha memória imagética. De certo modo, tento assim compreender por que estes dois fotogramas e todo o plano do qual derivam viriam a tornar-se para mim como que um *punctum*, isto é, este “acaso que me punge (mas também me mortifica, me fere)” (Barthes 1984, 46). Retomo os fotogramas:



Imagens 10-11

Fotogramas de *Rituais e Festas Bororo*, de Luiz Thomaz Reis (1917).

Acervo: Filмотeca da Comissão Rondon. Museu do Índio/FUNAI, Rio de Janeiro, Brasil. | © Domínio Público.

O primeiro eco destas imagens em mim foi o de sua proximidade ao gesto antropométrico. A câmera de Reis, que anteriormente no filme parecia buscar o regime documental cinematográfico, pondo-se diante do movimento do “real”¹⁴, assume nestes planos claramente um outro gesto, um gesto cientificista, que separa o seu objeto de seu meio para mensurá-lo, escrutina-lo, classifica-lo, dando continuidade, na imagem em movimento, ao modelo etnográfico positivista já exercido anteriormente pela fotografia antropológica estática. A partir daí posso ouvir outros ecos de outras imagens.

¹³ “Sabemos que todos temos ou que possuímos imagens, que elas vivem em nossos corpos ou em nossos sonhos e esperam para serem convocadas por nossos corpos a aparecer. [...] ao mesmo tempo possuímos e produzimos imagens. Em cada caso, corpos (isto é, cérebro) servem como uma mídia viva que nos faz perceber, projetar ou lembrar imagens, o que também permite a nossa imaginação censurá-las ou transformá-las (BELTING, 2006, referência eletrônica, sem página).

¹⁴ O que não exclui o gesto de encenação. Aparentemente, no filme de Reis, a presença de uma direção de cena e de atores parece ser evidente em muitos momentos.

1º Movimento

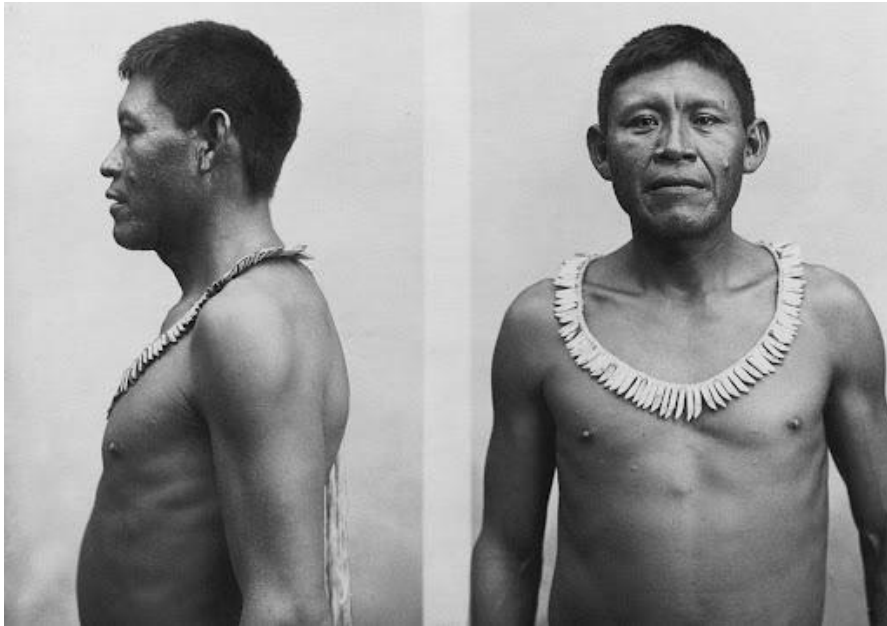


Imagem 12
Chefe Macuxi
de Rio Branco, 1907.
Fotografia de Georg
Huebner (in Schoepf
2005), | © Domínio
Público.

Em 1885, aos 23 anos, o fotógrafo, botânico e naturalista alemão Georg August Eduard Huebner (1862, Dresden -1935, Manaus) realiza sua primeira viagem à América do Sul, interessado em coletar dados e imagens sobre os povos nativos da região para sociedades científicas européias, com as quais já mantinha contato, e também visando o promissor mercado de exploração da borracha na selva amazônica¹⁵. Huebner estabeleceu-se em Belém em 1847, apresentando-se como membro correspondente da Sociedade Geográfica de Dresden. No mesmo ano abre um ateliê fotográfico em Manaus, a Photographia Allemã.

São célebres seus retratos antropométricos de indígenas, como o deste chefe Macuxi acima. As imagens de indígenas feitas por Huebner atendem a uma demanda, crescente em sua época, de imagens antropológicas, as quais, juntamente com fotos de espécies exóticas de plantas e animais, compunham material de estudo de sociedades científicas na Europa, com as quais Huebner estava em contato.

Temos aqui nestas imagens a captura de uma espécie a ser estudada, escrutinada por um olhar que quer medir, comparar e atestar a sua raça, dentro de um pensamento antropológico que buscava a descrição e a especificação dos tipos físicos, abstraindo-lhes

¹⁵ Sobre a fotografia de Huebner, vide o artigo de Andreas Valentin, O índio na fotografia de George Huebner (2007), que mostra que, em sua produção fotográfica Huebner transitava entre a arte e a ciência. Eram também célebres suas fotos de estúdio com indígenas encenando caçadas e outros gestos, emoldurados por um fundo *trompe d'oeil* retratando paisagens naturais idílicas.

a vida, os elos comunitários, a inserção em um espaço e tempo. Nas mãos de Huebner estas imagens eram ainda comércio, meio de enriquecimento, mercadorias aptas a gerar rendimentos àquele que as tinha produzido. Seu interesse no promissor mercado da borracha na Amazônia e na fotografia antropológica parecem ter a mesma motivação.

2º Movimento



Imagem 1.3
Indígenas Botocudo, atual etnia
Krenak, Daguerreótipos, 1844.
Foto: E.Thiesson / Acervo
Musée du Quai Branly, Paris.
Reproduzidos apud Morel 2001
| © Domínio Público.

Em 1808, numa carta régia de 13 de maio, D. João VI, determina uma guerra sem fim contra os “índios Botocudos”, conhecidos por sua ferocidade. Diz o monarca:

[...] Sendo-me presente as graves queixas que da Capitania de Minas Geraes têm subido à minha real presença, sobre as invasões que diariamente estão praticando os índios Botocudos, antropophagos, em diversas e muito distantes partes da mesma Capitania [...] sou servido por estes e outros justos motivos que ora fazem suspender os efeitos de humanidade que com elles tinha mandado praticar, ordenar-vos, em primeiro lugar: Que desde o momento, em que receberdes esta minha Carta Régia, *deveis considerar como principiada contra estes Índios antropophagos uma guerra offensiva que continuareis sempre em todos os annos nas estações seccas e que não terá fim*¹⁶. (grifos meus)

Esta guerra sem fim contra os Botocudos exerceu-se para além do ataque ofensivo. Oito décadas depois, em 1882, indígenas Botocudos são exibidos como principal atração da Exposição Antropológica Brasileira, no Rio de Janeiro, atraindo o público por sua lendária ferocidade (Vieira 2019). Também em 1843, dois indígenas botocudos foram levados a Paris por um certo Marcus Porte. Sobre seus corpos foi produzida uma serie de daguerreótipos pelo fotógrafo Eugène Thiesson. Tratam-se dos primeiros registros de indígenas brasileiros pela fotografia (imagem 13). Como observa Marcos Morel (2001, 1042), que se deteve aprofundadamente sobre estas imagens, as placas impressionaram o público europeu da época por sua qualidade técnica: “...nada se fez de mais puro, mais límpido, mais franco”, exclamava, entusiasmado, um certo Conduché, crítico da arte fotográfica da época (Morel 2001, 1042), em um puro, límpido e franco desinteresse pelas pessoas que foram retratadas, que nem sequer eram vistos exatamente como pessoas.

Os indivíduos retratados são da etnia dos Nacnenucks (conhecidos como “Botocudos”), indígenas nômades das regiões dos rios Doce, Jequitinhonha e Mucuri (abran- gendo os estados do Espírito Santo, Bahia e Minas Gerais), muito temidos por sua forte ação de resistência contra bandeirantes, fazendeiros e militares e por intensas investidas contra eles pelo mundo dito civilizado, incluindo a escravização. No começo do século XIX, como observa Marcos Morel (2019, 88), ocorreu uma “avalanche iconográfica” sobre estes grupos de indígenas, sendo eles objeto de registro por artistas como Rugendas, Debret, dentre outros. E já no final do século vemos a fotografia também se apropriar deste “objeto figurativo”, como mostra a série de Daguerreótipos de E. Thies- son e a fotografia feita em 1875, por Marc Ferrez abaixo.

¹⁶ Carta Régia nº 0 de 13/05/1808 / BC — Brasil Colônia (D.O.U. 13/05/1808). Disponível em <https://www.diariodasleis.com.br/legislacao/federal/201284-manda-fazer-guerra-aos-indios-botocudos.html>.



Imagem 14
Botocudos, 1835, Johan
Moritz Rugendas, Litografia.
Enciclopédia Itaú Cultural
de Arte e Cultura Brasileira.
São Paulo: Itaú Cultural, 2021.
| © Domínio Público.

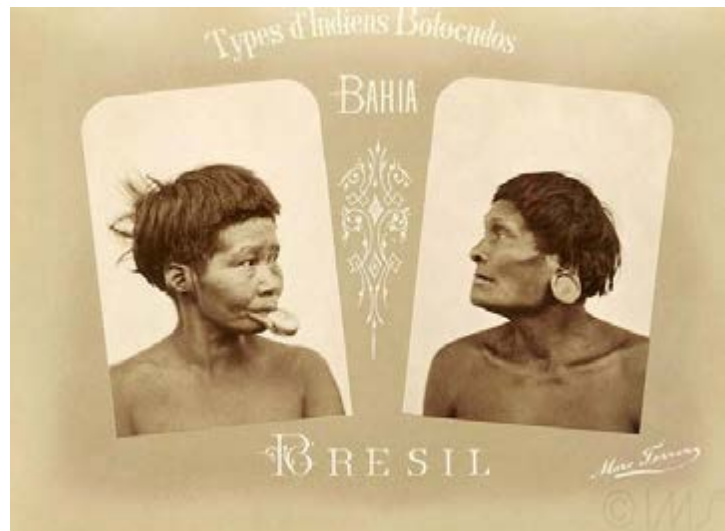


Imagem 15
Types d'Indiens Botocudos,
c.1875 Bahia. Foto: Marc Ferrez.
Acervo Instituto Moreira Salles
| © Domínio Público.

As imagens de E. Thiesson também serviram ao relatório apresentado pelo naturalista francês Étienne-Renaud-Augustin Serres (1786-1868), à Academie des Sciences de Paris, em 1845¹⁷. A principal preocupação do cientista diante dos indígenas foi realizar cuidadosas medidas antropométricas destes, verificando a altura, a dimensão das partes do corpo, a cor da pele: os dois indígenas foram escurupulosamente esquadri-
nhados (Morel 2001, 1041). Partindo de uma crítica ao modelo de casamento dos Botocudos e acrescentando a estas observações análises físico-raciais, Serres propunha que os Botocudo fossem estudados dentro da zoologia. Isto é, negava-lhes a condição humana. Como observa Marco Morel (2001, 1046), “aprendemos muito sobre aspectos lingüísticos, históricos, geográficos e culturais destes dois índios, mas nunca soubemos sequer seus nomes”.

¹⁷ Étude de la race américaine. M. Serres présente les portraits photographiques 1845-46 de deux indigènes du Brésil appartenant à la tribu des botocudos. Fotos de M. Thiesson. Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des Sciences, Paris, tomo 21, juil.-dec. 1843, pp. 5-11, apud Morel 2001.

Nestas imagens a fotografia se instaura como mecanismo de controle dos corpos (Morel 2019, 89), instrumento técnico para justificar a desumanização sob critérios racistas, dentro de um projeto colonialista que buscava conhecer (ou criar) a imagem do Outro para inferiorizá-lo e afirmar a superioridade europeia. A fotografia põe-se, assim, a serviço da captura destes corpos exóticos, continuando, sob outras estratégias, a “guerra sem fim” declarada por D. João VI no início do século XIX aos Botocudos.

3º Movimento



Imagens 16-18

Páginas do livro *De Humana Physiognomonia libri IIII*, de Giovan Battista Della Porta, 1586¹⁸ | © Domínio Público.

Em 1586, Giovanni Baptista Della Porta, autor de um tratado sobre a fisiognomonia humana, escreve:

A fisiognomonia, ciência quase divina [...] Pelos signos externos que vemos no corpo do homem, ela descobre seus modos, sua natureza e seus objetivos, ela penetra nos esconderijos mais escondidos da alma e nos lugares mais íntimos do coração. (Della Porta, 1586, apud Courtine e Haroche 2016, 41).

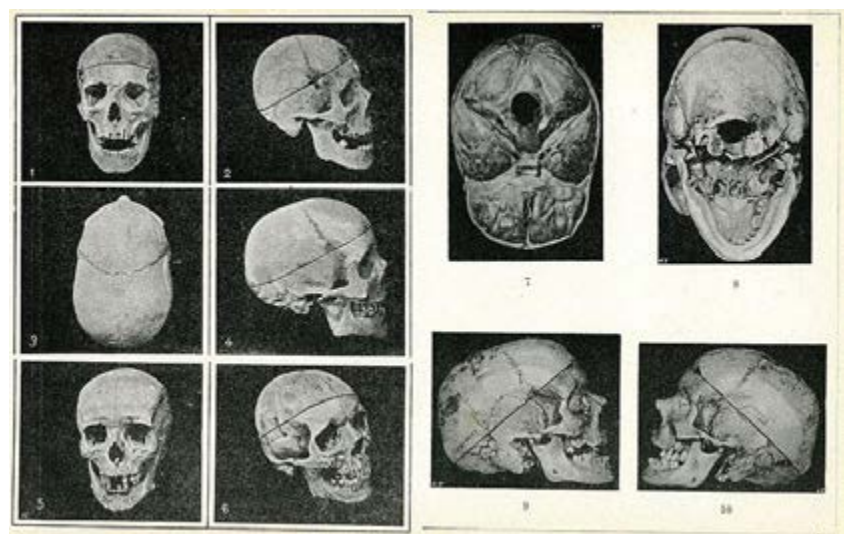
¹⁸ Disponível em The Public Domain Review, <https://publicdomainreview.org/collection/giambattista-della-porta-s-de-humana-physiognomonia-libri-iiii-1586>

A tradição fisiognomonista do século XVI estabelece, assim uma relação intrínseca entre forma exterior e carácter individual, uma relação que vai fundamentar um tipo de olhar para o corpo que vai impregnar o olhar europeu, em diferentes contextos e mídias, pelos séculos vindouros. Courtine e Haroche observam:

“A fisiognomonia antiga faz assim da relação entre a alma e o corpo uma relação entre o interior e o exterior, o profundo e o superficial, o oculto e o manifesto, o moral e o físico, o conteúdo e o recipiente, a paixão e a carne, a causa e o efeito. O homem possui duas faces, das quais uma escapa o olhar: a fisiognomonia pretende supri-la tecendo uma rede cerada de equivalência entre o detalhe das superfícies e as profundezas ocultas do corpo. A ciência das paixões é uma ciência invisível.” (2016, 37-38)

A imagem do corpo e sua apreensão passa a ser assim um meio de conhecer a alma, de definir o carácter e, no limite, o seu pertencimento ou não ao humano. Assim, o olhar fisiognomonista avança aos estudos de craniologia de Cesare Lombroso (1835-1909), psiquiatra positivista que fundou as bases da antropologia criminal, buscando estabelecer uma tipologia dos crânios de pessoas que cometeram crimes como base científica para reconhecer a periculosidade criminal dos indivíduos.

Imagem 19
Crânios de delinquentes.
Ilustrações da obra:
*L'uomo delinquente in
rapporto all'antropologia,
ala giurisprudenza ed all
psichiatria*. Atlante / Cesare
Lombroso. Torino: Fratelli
Bocca, 1897, 5ª. Ed.¹⁹
| © Domínio Público.



¹⁹ Imagem licenciada por Creative Commons: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%27uomo_delinquente,_1897_%22Crani_di_delinquenti._1_e_2_Gatti,_brigante,_incendiario._-_3_e_4._Arnioni,_brigante._-_5_-_Soldati_-_6._Chiesi,_assassino,_spia_-_7,8,9_e_10_Villella.%22_\(4157825410\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%27uomo_delinquente,_1897_%22Crani_di_delinquenti._1_e_2_Gatti,_brigante,_incendiario._-_3_e_4._Arnioni,_brigante._-_5_-_Soldati_-_6._Chiesi,_assassino,_spia_-_7,8,9_e_10_Villella.%22_(4157825410).jpg)

Vão-se criando aqui bases imagéticas para uma tipagem que, afirmando olhares raciais e racistas, invade a ciência e a arte, incluindo o cinema. A tipagem, como diz Jacques Aumont (1992, 186), comentando, teorias do cineasta Serguei Eisenstein, previa um “catálogo, o rosto genérico, anônimo, que não pertence mais a um sujeito, mas a uma classe, a um grupo, a uma categoria social, quiçá psicológica”, o que faz eco à tese fisiognomonista da relação entre forma física e categorização psicológica e social.

Nos planos do filme de Reis, dos quais extraí os fotogramas para análise neste estudo, reconheço um gesto fisiognomonista, similar às ilustrações do livro de Della Porta. Nesses planos pareço ser convidada, como em um Zoo humano ou em uma sessão em uma Academia Científica, a ver o corpo do “índio” de forma a penetrar a sua natureza, a sua índole, os esconderijos de sua alma, segundo uma estereotipia que permite o olhar se movimentar em uma memória discursiva que vai da relação entre homem e animal, entre corpo e caráter, até a relação entre o indivíduo e a índole criminal, ou “selvagem”, de qualquer forma algo que aponta ao observador alguma noção vaga de perigo e de radical diferença. Reis propõe nos corpos enquadrados nestes planos uma parada necessária do olhar para reconhecer o tipo até a alma, até o osso, atendendo a uma pulsão de capturar o Outro, escrutinar e aprisionar seu corpo nos dispositivos fotográficos. Assim, mais que uma representação do indígena, o que nos é dado a ver nestes planos, e mais especificamente nos fotogramas sobre os quais me debrucei, é um gesto apoiado em uma vontade de verdade de dar a ver um indígena genérico, espécimen selvagem, objeto de curiosidade, de ciência, de tipagem — enfim, de captura.

4º Movimento — síntese



Imagens 20-28
Descrições dadas anteriormente.
| © Domínio Público.

Considerações finais

Nos quatro movimentos acima experimentei cruzar dois fotogramas do filme *Rituais e Festas Bororo* com outras imagens que em mim ecoaram a partir deles. O objetivo deste exercício foi provocar, por meio do dispositivo do cruzamento de imagens, uma atividade pensativa das próprias imagens e ao mesmo tempo buscar documentar, num gesto um tanto anárquico, as imagens das quais parti, em busca de entender o modo como elas se fizeram sentir em mim, como me pungeram, como que um *punctum*, na estrutura geral de todo o filme. Para perceber o *punctum*, diz Barthes (1984, 69), “nenhuma análise, portanto me seria útil (mas talvez, como veremos, às vezes a lembrança)”, e para lembrar é preciso imaginar (Didi-Huberman 2012). O que fiz neste estudo foi deixar uma atividade de memória atuar imaginativamente para poder desdobrar a imagem como “jardim de arquivos vivos” (Samain 2012).

A ideia de que é preciso documentar uma imagem para que ela revele seus sentidos pode ser retomada agora, no sentido de afirmar a valência de uma documentação por montagem — um gesto que remexe nos arquivos vivos de nossa memória visual — individual e cultural —, buscando aproximações descontínuas, temporal e espacialmente, para atingir não filiações, mas pulsões, sintomas, sobrevivências de gestos e formas, que ora desaparecem para ressurgirem em outro contexto, por meio de uma nova tecnologia, em um novo acontecimento social. O trabalho de historicizar, nesta perspectiva, iria assim na direção daquela “interpretação ou escuta de um já dito que seria, ao mesmo tempo um não-dito” (Foucault 1997, 28). Assim, documentar e historicizar uma imagem implica acessar outras imagens que com ela entretecem a trama de um visível que se sustenta em um invisível.

Tentei aqui fazer um exercício de montagem, mais do que relatar uma história, uma vez que a montagem recusa a teleologia da história e se abre para a complexidade da historicidade. Didi-Huberman explica isso da seguinte maneira:

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais para esse problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa das teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar ‘uma história’, mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino (2012, 212).

Por meio do cruzamento dos fotogramas aqui selecionados de *Rituais e Festas Bororo* com outras imagens que, para mim, deles ecoaram, a pungência inicial com que esses fotogramas, e os planos dos quais fazem parte, me atingiram desdobrou-se em uma intericonicidade, em uma rede imagética. Articulados a esta rede, os fotogramas e respectivamente os planos que os contêm, revelam sua pensatividade sobre o indígena

como um Outro a ser capturado, mais que pelo equipamento, antes por um gesto fotográfico que olha para ele como um ser genérico, um espécimen a ser examinado, escrutinado, classificado, dominado. Uma aparição da “Wilderness” brasileira a ser vista de camarote por espectadores estrangeiros em uma sessão cinematográfica espetacular.

No entanto, é preciso ressaltar que, a despeito de toda essa política da generalidade contida no gesto fotográfico de Reis, a força do particular escapa: seja por exigência da própria natureza da fotografia, que não pode senão capturar um referente particular, seja por insurgência da própria natureza dos indivíduos “capturados”, cujos olhares e gestos pessoais perfuram a mise-en-scène colonizadora para interpelar, com seus olhares e gestos, o espectador enquanto seres humanos plenos de afetos, desconfortos, tristezas, desconfianças e até mesmo ironias. Uma possível continuidade desta investigação pode se dar justamente na atenção para estes elementos de humanidade representados, mesmo que inadvertidamente, nas imagens aqui analisadas, a fim de mostrar que na produção de imagens os gestos colonizadores ao mesmo tempo em que buscam reduzir os sujeitos à generalidade do tipo, dão ensejo à insurgência descolonizadora do sujeito particular.

A tradição antropométrica da fotografia atravessa o gesto cinematográfico de Luiz Thomaz Reis, fazendo com que fantasmagorias de uma cultura visual ressurgam no contato com essas imagens: representações de indígenas na gravura e na fotografia do século XIX, a dolorosa experiência dos indígenas Botocudo fotografados por E. Thieson em Paris, o olhar científico, a declaração de “guerra sem fim” aos Botocudo por D. João VI, no início do século XIX, a ciência fisionômica de Della Porta, a craniometria criminal de Cesare Lombroso... “Há “sempre o já-lá da imagem, e há imagens sob as imagens,” diz Courtine (2010, *apud* Kogawa 2012, 18). O cruzamento de imagens serviu-me aqui para atravessar a transparência dos fotogramas de *Rituais e Festas Bororo* e acessar seus subterrâneos na cultura.

Estes movimentos de documentação por montagem que fiz nesta apresentação podem ser aprofundados, indo por direções inesperadas. Porém, creio que o que apresentei aqui é suficiente para evidenciar como dois fotogramas de um filme, e os planos que os contêm, dois fragmentos tão pequenos, porém pungentes, podem servir como um lugar de partida para provocar uma reflexão sobre os modos de enquadrar e pensar os corpos indígenas dentro das artes e tecnologias que se puseram a serviço do olhar do colonizador para o indígena brasileiro no século XIX e início do século XX, entre elas o cinema. Assim busquei evidenciar as imagens como arquivos vivos, memórias de memórias, que revelam modos de ver e de construir sujeitos subalternizados. Também foi meu intuito mostrar, a partir de um exemplo pontual, como o cinema, tal qual as imagens de outras mídias, participa de uma “memória de memórias”, de “um tempo muito profundo” e como ele pode ser abordado a partir de uma intericonicidade que o atravessa e produz seus sentidos. Busquei abrir imagens, como abrimos os arquivos, e provoca-las a revelar-nos sua pensatividade por meio da montagem e da imaginação,

pondo-as em relação crítica, a contrapelo da história: “as imagens tornam-se preciosas para o saber histórico a partir do momento em que são perspectivadas em montagens de intelegibilidade” (Didi-Huberman 2012b, 200).

Concluo com uma pergunta do ambientalista e escritor indígena Ailton Krenak, pertencente à etnia Krenak, do mesmo grupo étnico-linguístico dos Botocudos, pergunta esta que ele fez em sua famosa conferência *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019): “...como é que, ao longo dos últimos 2 mil ou 3 mil anos, nós construímos a ideia de humanidade? Será que ela não está na base de muitas das escolhas erradas que fizemos, justificando o uso da violência?” (Krenak 2019, 7). E acrescento: em que medida as imagens que foram produzidas sobre povos colonizados contribuem para a construção dessa ideia de humanidade que fornece justificativas para o uso da violência, do silenciamento, do assujeitamento, do extermínio? E continua Krenak (2019, 29): “Talvez estejamos muito condicionados a uma ideia de ser humano e a um tipo de existência. Se a gente desestabilizar esse padrão, talvez a nossa mente sofra uma espécie de ruptura, como se caíssemos num abismo.”

Creio que documentar as imagens e dar-lhes a ver a sua pensatividade por meio de uma montagem crítica, do cruzamento com outras imagens, pode ser um caminho para fazer essa ruptura, cair nesse abismo necessário, desestabilizar, enfim, o padrão de uma ideia de ser humano e de humanidade que justifica a violência e o extermínio dos seres que não correspondem a esta ideia. Se “a imagem, no sentido antropológico do termo, ocupa o centro da questão ética” (Didi-Huberman 2012b, 201), poderíamos acreditar que documentar imagens por meio da montagem e da imaginação e dar a ver sua pensatividade poderia ser um gesto crítico para “adiar o fim do mundo”?

Bibliografia

- Aumont, Jacques. 1992. *Du visage au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Barthes, Roland. 1984. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Belting, Hans. 2005. Por uma antropologia da imagem. *Revista Concinnitas*, 2(8): 64-78. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55319>.
- Belting, Hans. 2006. Imagem, mídia e corpo. Uma nova abordagem à iconologia. *Revista Ghrebh: Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia* 1(8): 32-60. <https://www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/ghrebh-8-imagens-e-mediaco.es.html>.
- Benjamin, Walter. 1985. “Sobre o Conceito de História.” In *Obras Escolhidas*, editado por Walter Benjamin, Vol. 1, 222-232. São Paulo: Brasiliense.
- Caiuby Novaes, Sylvia. 2006. *Etnografia e imagem*. São Paulo: FFLCH-USP.
- Novaes, Sylvia Caiuby, Edgar Teodoro da Cunha, and Paul Henley. 2017. The First Ethnographic Documentary? Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the Making of *Rituais e Festas Borôro* (1917). *Visual Anthropology* 30(2): 105-146. <https://doi.org/10.1080/08949468.2017.1276383>.
- Courtine, Jean-Jacques. 2013. *Decifrar o corpo — pensar com Foucault*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Courtine, Jean-Jacques, e Claudine Haroche. 2016. *História do rosto. Expressar e calar as emoções* (do século 16 ao século 19). Petrópolis: Vozes.
- Courtine, Jean-Jacques. 2011. “Discurso e imagens: para uma arqueologia do imaginário.” Tradução de Carlos Piovezani. Em *Discurso, semiologia e história*, organizado por Carlos Piovezani, Luzmara Curcino e Vanice Sargentini, 145-162. São Carlos: Claraluz.
- Della Porta, Giovan Battista. *De Humana Physiognomonia libri IIII*, 1586. <https://publicdomainreview.org/collection/giambattista-della-porta-s-de-humana-physiognomonia-libri-iiii-1586>
- Didi-Huberman, Georges. 2012a. “Quando as imagens tocam o real.” *Revista PÓS* 2(4): 206-219. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>.
- Didi-Huberman, Georges. 2012b. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM.
- Foucault, Michel. 1997 *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Kogawa, João Carlos Mateus. 2012. “Ecos do horror no humor: reflexões a respeito da noção de intericonicidade.” *Estudos Semióticos* 8(1): 53-65. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2012.49365>.
- Krenak, Ailton. 2019. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Tacca, Fernando de. 2001. *A imagética da Comissão Rondon*. São Paulo: Papirus.
- Morel, Marcos. 2001. “Cinco imagens e múltiplos olhares: descobertas sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX.” *História, Ciências, Saúde Manguinhos* 8(supl.): 1039-58. <https://doi.org/10.1590/S0104-59702001000500013>.
- Morel, Marco. 2019. “Imagens aprisionadas e resistência indígena: Os daguerreótipos de 1844.” *Studium* (10): 87-92. <https://doi.org/10.20396/studium.voi10.10152>.
- Ribeiro, Darcy. 1996. *Os índios e a civilização*. 7ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rituais e festas Bororo*. Luiz Thomaz Reis. Conselho Nacional de Proteção aos Índios / Comissão Rondon. Brasil, 1917, 35mm, BP, 22min.
- Rondon, Cândido Mariano da Silva. 1946. *Conferências realizadas em 1910 no Rio de Janeiro e em São Paulo*. Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de ato Grosso ao Amazonas. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- Schoepf, Daniel. 2005. *George Huebner 1862-1935: um fotógrafo em Manaus*. São Paulo: Metalivros.
- Souza Lima, Antonio Carlos de. 1995. “Rituais e Festas Bororo.” *Cadernos de Antropologia e Imagem* 1, 89-90.
- Souza Lima, Antonio Carlos de. 1992. *Um grande cerco de paz — poder tutelar e indianidade no Brasil*. Petrópolis: Vozes.

- Souza, Leila Aparecida de. 2014. “Bakaru na comunidade indígena bororo da Aldeia Central de Tadarimana, em Rondonópolis-MT: conceitos e manifestações.” Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais. <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-9Q5FWX>.
- Tacca, Fernando de. 2002. “Rituais e festas Bororo: a construção da imagem do índio como ‘selvagem’ na Comissão Rondon.” *Revista De Antropologia* 45 (1): 187-219. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012002000100006>.
- Valentin, Andreas. 2007. “O índio na fotografia de Georg Huebner.” *Cadernos de Antropologia e Imagem* 24(1): 65-78. <https://www.ateliedaimagem.com.br/wp-content/uploads/2016/08/32.pdf>.
- Vieira, Marina Cavalcante. 2019. “A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro.” *Horizontes Antropológicos* 25(53):317-357. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832019000100012>.

Nota biográfica

Doutora em Filologia Clássica pela Universidade Humboldt de Berlim, mestre em Letras Clássicas (Universidade de São Paulo) e Licenciada em Letras-Português (Universidade Federal de Goiás). Atua como professora adjunta do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Programa do qual é atualmente coordenadora. Na área de Estudos Clássicos, realizou pesquisas no campo dos estudos da linguagem e da retórica e dos discursos e imagens da escravidão antiga. No campo do Cinema, dedica-se a estudos da imagem em sua relação com o discurso e com a cultura, a relações entre imagem e colonialismo e

a teorizações e estéticas de cineastas, com particular interesse nas relações entre cinema e poesia, regimes de imagem e modos de ver de cinemas poéticos como cinemas de atenção. É líder do Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades (GPACS — CNPq/Unespar). Escreve poesia e dramaturgia.

ORCID

[0000-0003-4743-0289](https://orcid.org/0000-0003-4743-0289)

Lattes ID

[3794997653941862](https://lattes.cnpq.br/3794997653941862)

Morada institucional

Universidade Estadual do Paraná
— Campus de Curitiba II. Rua dos Funcionários, Cabral, 80035050 — Curitiba, PR — Brasil.

Recebido Received: 2022-10-01

Aceite Accepted: 2023-03-12

DOI <https://doi.org/10.34619/uazz-b1cf>

Remote Sensing: Imagens da Luz e da Escuridão e a Ideia de Desenvolvimento

Remote Sensing: Images of Light and Darkness and the Idea of Development

TOMÁS RIBAS

Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes,
Instituto de Arte Design e Sociedade (i2ADS), Portugal

tomas@traquitana.com

Resumo

Esse artigo pretende investigar a relação entre luz e escuridão a partir de uma prática artística que utiliza imagens da luz artificial produzidas pelo programa DMSP-OLS (*Defense Meteorological Satellite Program/Operational Line-Scan System*). Esse programa foi criado, no início dos anos 70, com o objetivo de monitorar as nuvens, sua temperatura e movimento. Após ter o primeiro satélite em órbita os cientistas responsáveis perceberam que o sensor a bordo, era capaz de detectar a iluminação artificial das cidades durante a noite. Essas imagens se posicionam dentro de um conjunto de técnicas de análise chamado *Remote Sensing* que, como o próprio nome indica, são feitas à distância. Apesar de fornecer imensas informações essas imagens tendem a privilegiar a luz sobre a escuridão visto que o que é mensurável nelas é a luz. A escuridão existe enquanto vazio e como espaço a ser explorado pela luz. Mas a escuridão não é vazia, e nela se encontra grande resistência ao capitalismo como mostram pensadores como o xamã Yanomami Davi Kopenawa e o economista e ex-deputado constituinte do Equador Alberto Acosta. Remote Sensing | Luz | Escuridão | Antropoceno

Palavras-chave

Abstract

This article intends to investigate the relationship between light and darkness through an artistic practice that uses images of artificial light produced by the DMSP-OLS program (Defense Meteorological Satellite Program/Operational Line-Scan System). This program was created in the early 1970s with the aim of monitoring clouds, their temperature and movement. After having the first satellite in orbit, the scientists realised that the onboard sensor could detect artificial lighting in cities at night. These images are positioned within a set of analysis techniques called Remote Sensing which, as the name implies, is performed remotely. Despite providing much information, these images tend to privilege light over darkness since what is measurable in them is light. Darkness exists as emptiness and as space to be explored by light. But the darkness is not empty. It contains great resistance to capitalism, as shown by thinkers as diverse as the Yanomami shaman Davi Kopenawa and the economist and former constituent deputy from Ecuador, Alberto Acosta.

Keywords

Remote Sensing | Light | Darkness | Anthropocene

Introdução

No início de *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, o personagem Marlow, observando o brilho da cidade de Londres ao longe a partir de um barco ancorado no estuário do rio Tamisa inicia a sua história com uma frase que parece enigmática para os seus companheiros: “*This, also, has been one of the dark places on the earth.*” (1902, 4). Uma possível tradução seria: “Esse também já foi um dos lugares escuros da terra”. Londres, assim como as margens desse rio que, naquele momento, era um portal para o império global da Inglaterra, já havia sido um lugar escuro. Se essa frase já chamou a minha atenção, qual não foi a minha surpresa ao descobrir que, em uma tradução portuguesa do mesmo trecho¹, *dark* é traduzido como *selvagem*: “E tudo isto aqui — disse Marlow, de repente — foi um dos lugares selvagens do mundo.” (1999, 16). Ao mesmo tempo que fiquei surpreendido sei que essa escolha tão discrepante de palavras não é exactamente

¹ Tradução de Aníbal Fernandes para a editora Estampa — Conrad, Joseph. (1999). *O Coração das Trevas*. Lisboa: Estampa.

um erro de tradução, mas uma interpretação fiel da intenção das palavras de Marlow que se apoia não só no relato que se desenrolará da viagem de barco do inglês pelo rio Congo, sob domínio do Rei Leopoldo II da Bélgica, como em uma longa tradição ocidental de criar forte dualidade entre luz e escuridão. A luz e o branco são usualmente vistos como “positividades”, como civilização, progresso, razão, verdade, transparência e a escuridão e o negro como “negatividades”, como selvagem, natureza, perigo, falsidade, atraso e opacidade.

Como nota o escritor nigeriano Chinua Achebe (2016) em seu ensaio sobre as implicações racistas no romance de Conrad, na observação de Marlow sobre a luz da cidade de Londres (assim como na sua apreciação de ancestralidade comum com os africanos) está implícito o fato de que ali as trevas foram subjugadas. Ali, também houve escuridão mas, através do engenho de uma civilização, a luz dominou as trevas.



Imagem 1
Tomás Ribas, *Remote Sensing (Londres)*, 2021, impressão em papel fotográfico 30x40cm.
| © Direitos do Autor.

Essa questão me interessou porque tenho desenvolvido uma série de fotografias a partir de imagens produzidas por um programa de satélite denominado DMSP/OLS (*Defense Meteorological Satellite Program/Operational Line-Scan System*) que tem como uma de suas principais funções monitorar a iluminação artificial das cidades durante a noite. Por coincidência havia feito, um pouco antes de ler o romance de Conrad, uma imagem da cidade de Londres ampliada em uma folha de papel fotográfico (imagem 1). Essa imagem mostra um grande borrão rodeado de pequenas manchas, como satélites ao seu redor. Se pensarmos na observação de Achebe sobre as palavras de Marlow e na forma como vemos essa Londres iluminada de cima podemos imaginar que existe uma escala evolutiva informal que vai do atraso / escuridão ao desenvolvimento / luz. Ou

seja, a luz e a ideia de desenvolvimento estão bastante conectadas, talvez pelo fato da luz ser um híbrido (no sentido que Bruno Latour dá para essa palavra) por excelência.

Para Bruno Latour (1993), ao erguer uma barreira entre natureza e sociedade, sujeito e objeto, a modernidade criou uma proliferação de híbridos, coisas, ou fenômenos, que pertencem aos dois lugares ao mesmo tempo e que, por esse motivo, não são facilmente classificáveis. Penso que o conceito de híbrido é interessante para pensar a luz já que esta é ao mesmo tempo natural e social. Possui uma velocidade instantânea e nos liga com um passado de bilhões de anos. Nos informa sobre a origem das galáxias e regula o ritmo circadiano do corpo. É mediadora do mundo através da visão e constante física. É metáfora e realidade. Mensurada, produzida e percebida. Símbolo de elevação espiritual e produto de supermercado. Possibilita o trabalho e estimula o consumo 24/7. É instrumento tanto de controle como de emancipação. É global, local e planetária.

Nesse artigo, primeiro vou falar um pouco sobre a ideia de desenvolvimento e em como essa ideia se esgota frente à crise climática e ao Antropoceno para, em seguida, apresentar a série *Remote Sensing*, criada através da manipulação, no laboratório de fotografia, das imagens de satélite feitas pelo programa DMSP-OLS a fim de refletir sobre a relação entre a luz e a ideia de desenvolvimento e sobre como a luz se alimenta da escuridão para se sustentar.

O Global e o Planetário

No livro *The Climate of History in a Planetary Age* (2021), o historiador indiano Dipesh Chakrabarty parece fazer um enorme esforço retórico para descentrar o problema do Antropoceno do modo de produção capitalista. Esse autor parte da ideia de que para analisar a crise climática é necessário ter em mente o que ele chama de uma *história profunda*,² ou seja, uma outra escala de tempo planetária, muito maior do que a escala da história humana. A crise seria uma colisão de escalas diferentes. Porém, essa colisão de escalas e a magnitude da transformação causada pelo modo de vida de uma parte da humanidade longe de se tornarem coadjuvantes pelo fato de pertencerem a uma escala de tempo extremamente pequena dentro de uma escala planetária muito maior tornam a ação do ser humano ainda mais sinistra. O fato de uma espécie (como o autor coloca) conseguir alterar a temperatura do planeta, um fenômeno que, de outra forma, poderia demorar milhões de anos para acontecer, faz com que o seu protagonismo seja ainda maior, não o contrário. Chakrabarty usa a incorporação dessa *história profunda* no pensamento sobre o Antropoceno, bem como a Ideia de espécie, como forma de diluir igualmente entre todos a responsabilidade. Além disso, quando tenta mostrar como os movimentos de modernização nacionalistas pós-coloniais também são responsáveis pelo aumento das emissões de carbono ele parece ignorar que outras formas de vida são

² “Deep history” (livre tradução do autor)

possíveis e que o padrão de vida do ocidente não é um fator incontornável da evolução humana. Diz o autor:

A temperatura da superfície do planeta depende da extensão dos gases de efeito estufa emitidos para a atmosfera. A atmosfera não se importa se os gases provêm de uma erupção vulcânica maciça ou de sociedades humanas internamente injustas. Dizer isto não é negar o papel histórico jogado pelo que pensamos ser o capitalismo global. Historicamente falando, é claro que é verdade que as nações mais ricas são responsáveis pela maior parte das emissões de gases de efeito estufa, uma vez que perseguiram modelos de desenvolvimento que produziram um mundo desigual. Mas imaginem a realidade contrafactual de um mundo mais equilibrado e justo, constituído pelo mesmo número de pessoas que hoje e baseado na exploração de energia barata proveniente de combustíveis fósseis. Um mundo assim seria sem dúvida mais igualitário e justo — pelo menos em termos de distribuição de renda e riqueza — mas a crise climática poderia ser pior! (2021, 57)³

Ora, a atmosfera pode não diferenciar entre a emissão de gases feita por uma erupção vulcânica ou pela emitida pela queima de combustíveis fósseis, mas um ser humano bem informado pode! O autor pretende no livro trazer os problemas identificados pelas ciências naturais, em especial pelas ESS (*earth sciences*) e sua escala além da humana para as ciências sociais e para a historiografia, porém, parece que o esclarecimento de um lado está a demandar uma cegueira de outro. Incorporar uma outra escala de tempo maior que a humana não nos deveria fazer confundir uma transformação climática causada por movimentos intrínsecos ao planeta com outros causados por agentes humanos.

Além disso, existem dois outros problemas na argumentação do autor. Em primeiro lugar, não foram apenas os modos de desenvolvimento escolhidos que criaram um mundo injusto. Como notam Andreas Malm e Alf Hornborg no texto *The geology of mankind? A critique of the Anthropocene narrative*⁴ (2014), onde questionam essa relativa neutralidade do termo Antropoceno, esse modo de produção não apenas criou uma sociedade injusta, ele se baseou nos benefícios de uma sociedade injusta para existir. Afinal, sem o domínio dos mercados globais e o trabalho escravo, não teria

³ “The surface temperature of the planet depends on the extent of greenhouse gases emitted into the atmosphere. The atmosphere does not care whether the gases come from a massive volcanic eruption or internally unjust human societies. To say this is not to deny the historical role played by what we think as global capitalism. Historically speaking, it is, of course, true that the richer nations are responsible for most of the emissions of greenhouse gases as they pursued models of development that produced an unequal world. But imagine the counterfactual reality of a more evenly prosperous and just world made up of the same number of people as today and based on exploitation of cheap energy sourced from fossil fuel. Such a world would undoubtedly be more egalitarian and just — at least in terms of distribution of income and wealth — but the climate crisis could be worse!” (livre tradução do autor)

⁴ Esse título é uma referência a um dos textos fundamentais na criação do termo Antropoceno, *The geology of mankind* de Paul Crutzen — Crutzen Paul J. (2002) *Geology of mankind*. Nature 415: 23.

havido as condições necessárias para o desenvolvimento do motor movido a vapor. A segunda questão é que Chakrabarty especula que uma sociedade justa seria ainda pior já que a degradação ambiental e as emissões de carbono de um planeta onde todos vivessem com os padrões de vida dos países do norte global seriam ainda maiores. Ora, se é para ficar no terreno da especulação, por que esse padrão de vida deveria ser considerado inevitável? Por que a vida nos países ditos desenvolvidos deveria ser um modelo de forma de vida ideal se sabemos que essa forma de vida é responsável pela destruição do planeta? E se, ao contrário do que Chakrabarty especula, e se o ocidente tivesse aprendido com outros povos, com outras formas de vida, ao entrar em contato com elas no processo colonial? Poderíamos especular que teríamos muito menos carbono preso na atmosfera?

Alberto Acosta, economista equatoriano e presidente da primeira assembleia constituinte, convocada pelo então presidente Rafael Correa no Equador, a colocar a natureza como uma entidade detentora de direitos, escreve em seu livro *O Bem Viver* (2016) sobre suas experiências com os povos amazônicos e andinos da região. Para ele, os modos de vida comunitários desses povos e de outros povos originários ao redor do mundo que resistiram por séculos à colonização se apresentam como possíveis alternativas ao capitalismo. Alternativas à destruição fatal do planeta causada pela forma de vida do “ocidente”.

Cito Chakrabarty aqui, porém, pela interessante distinção conceitual que ele estabelece nesse livro entre as palavras *globo* e *planeta*. O autor estabelece uma diferença entre essas duas palavras para se referir ao globo como uma concepção de mundo onde tudo está conectado por um sistema de produção e rotas comerciais e ao planeta para se referir a eventos que ultrapassam em muito a escala humana, que se situam nessa outra escala de tempo, de uma história geológica de milhões de anos.

Essa distinção é importante porque, como coloca esse autor, estamos vivendo um momento de colisão entre essas duas escalas. O modo de vida de uma parte da humanidade que incorporou um imenso mercado global para se sustentar, colocou em funcionamento um processo que ainda estará em andamento depois que a humanidade deixar de existir.

Como esboçar meios de enfrentar o futuro que nos espera se ignoramos de forma proposital a fonte do problema nos concentrando no planetário e nos abstenho de uma crítica à globalização e à ideia de desenvolvimento? Como nota a filósofa belga Isabelle Stengers (2009), o discurso que defende a ideia de desenvolvimento e crescimento económico em um momento em que cada vez mais evidências tornam claros os danos causados por consequência dessas políticas equivalem a um pedido de cegueira coletiva voluntária.

Remote Sensing — Imagens da Luz Artificial

Quando o primeiro satélite do programa DMSP/OLS (*Defense Meteorological Satellite Program/Operational Line-Scan System*) foi lançado, no início dos anos 70, seu trabalho era monitorar nuvens, sua velocidade, trajeto e temperatura. Após ter o primeiro satélite em órbita os cientistas perceberam que o sensor a bordo era capaz de detectar bastante bem a iluminação artificial das cidades durante a noite. (Huang et al. 2014).

A partir dos anos 90 essas imagens foram disponibilizadas pelo *National Oceanic and Atmospheric Administration/National Geophysical Data Center* (NOAA/NGDC) e a partir delas muitos produtos foram lançados que vão desde imagens diárias brutas da iluminação noturna até composições de diversas imagens em uma só. Essas composições são produzidas pela fusão de todos os registros diários de um determinado período com uma posterior aplicação de filtros para a retirada de interferências indesejadas ou temporárias como a luz da lua, a passagem de nuvens, incêndios florestais, barcos de pesca entre outras, de forma a possibilitar uma imagem que os cientistas chamam de “luz estabilizada”. Com a divulgação anual dessas imagens de 1992 a 2013 estabeleceu-se um banco de dados que possibilita observação de uma série de transformações na atividade humana na superfície do planeta ao longo desse tempo. Através delas pesquisadores de diferentes áreas fazem cálculos remotos de PIB, índice de desenvolvimento humano, crescimento urbano, gasto energético entre outros.

Logo que me deparei com essas imagens e com a literatura relacionada com elas me senti atraído por uma certa dicotomia entre sua aparência e as informações retiradas dela. Nessas imagens existe uma óbvia desigualdade na intensidade e na densidade da luz ao redor do mundo. O contraste de luz e escuridão entre os países ditos desenvolvidos e os países ditos em desenvolvimento é gritante e se reflete em atividade econômica, nível de vida, consumo energético, poluição, vulnerabilidade perante a crise climática assim como responsabilidade no Antropoceno. A luz nessas imagens torna índice o que se expõe como preconceito cultural e racial no livro de Conrad. O que é mensurado nos cálculos feitos a partir delas é a luz, não a escuridão. A escuridão é o não contabilizado, o vazio.

As imagens desses pontos de luz, que são fortes o suficiente para definir o contorno dos continentes que de outra forma não seriam percebidos na escuridão, parecem quase evidenciar a sobreposição das duas categorias que Chakrabarty define como o *global* e o *planetário*. Nelas poderíamos interpretar a escuridão como representativa do *planetário* e a luz do *global*.

Em um estudo para o INPE (*Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais* do Brasil) Silvana Amaral Kampel, Gilberto Câmara e Antônio Miguel Monteiro (2001) pesquisam a validade da utilização das imagens do DMSP/OLS para verificação de atividade humana na região da Amazônia brasileira, que inclui os estados do Amazonas, Amapá, Pará, Roraima, Acre e Mato Grosso. Esse estudo indica que agrupamentos a partir de mil pessoas podem ser detectados pelo sensor do satélite, mas que apenas cidades com

cem mil habitantes ou mais tem 100% de detecção. Ou seja, o que essas imagens captam é uma produção de luminosidade criada por um agrupamento relativamente denso e grande de pessoas, como um centro urbano ou por uma estrutura com grande emissão de luz como a mina de ferro da Serra de Carajás, no Pará. No estudo feito pelos pesquisadores do INPE dos trinta e três municípios com até dois mil habitantes apenas um foi detetado pelos satélites enquanto dos cento e trinta e oito municípios com população entre dois mil e cinco mil habitantes apenas cinco apareceram nas imagens.

É interessante observar que existe atividade em áreas onde a captação de luz é inexistente e que por isso se torna invisível, ou não contabilizada. Minha proposta, ao utilizar essas imagens, foi chamar a atenção para uma espécie de simbiose que parece ocorrer entre a luz artificial e a ideia de desenvolvimento em vários níveis. Penso que isso ocorre na utilização exacerbada da luz, na visão a seu respeito e até na forma de analisar os dados que dizem respeito a ela.

No meu processo de trabalho fiz recortes digitais dessa grande imagem da luz estabilizada do ano de 2013, o último ano disponibilizado pelo programa DMSP-OLS, que aos poucos vem sendo substituído por um novo programa de satélites com sensores de maior resolução. A partir desses recortes imprimir negativos em acetato transparente que levei para o laboratório onde fiz ampliações em papel fotográfico. O negativo produzido, colocado no ampliador, está, em relação ao papel, em uma posição parecida com que o satélite está para a superfície do planeta. Ao emitir luz o ampliador “danifica” irremediavelmente o papel criando uma impressão apenas com luz. Após um período imprimindo recortes de diferentes escalas sobre papel percebi que, nas ampliações de maior aproximação, as imagens obtidas se assemelhavam a imagens médicas. A partir daí comecei a fazer ampliações em filmes de raio-x panorâmicos. Se, no papel fotográfico, o contraste se dá entre o preto e o branco, no filme de raio-X ele aparece como diferença entre opacidade e transparência. Assim como as imagens produzidas a partir de satélite, as radiografias dão a ver fenômenos que não estão disponíveis a olho nu e que, por isso mesmo, assumem uma forma de autoridade.

Nas imagens feitas em filme radiográfico a luz aparece em negativo, ou seja, ao contrário das imagens originais, onde elas são, como é de se esperar, representadas por pontos brancos. Aqui elas aparecem como manchas pretas. Na imagem 2, vemos onde essas manchas se aglomeram com mais intensidade. Podemos ver como elas se concentram nos Estados Unidos, principalmente na costa leste, na Europa, na Índia, na costa da China bem como na Coreia do Sul e no Japão. O contraste entre essas áreas e outras áreas como a África, Ásia Central e América Latina é enorme.

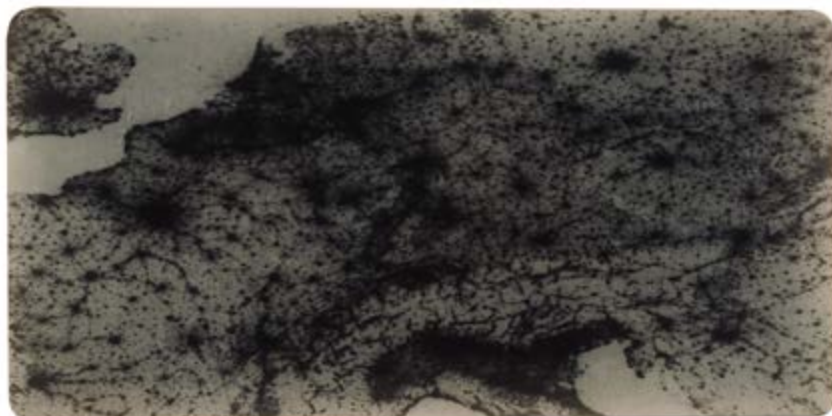


Imagem 2
Tomás Ribas, *Remote Sensing*, 2021, Impressão em filme radiográfico 15x30cm. | © Direitos do autor.

Imagem 3
Tomás Ribas, *Remote Sensing (Meio-Oeste Americano)*, 2021, Impressão em filme radiográfico 15x30cm.
| © Direitos do autor.

Imagem 4
Tomás Ribas, *Remote Sensing (Europa Central)*, 2021, Impressão em filme radiográfico 15x30cm.
| © Direitos do autor.

Nas imagens 3 e 4 pode-se ver mais de perto o Centro-Oeste americano e uma parte da Europa. Nos Estados Unidos as manchas são muito concentradas na região dos grandes lagos (podemos ver Chicago às margens do Lago Michigan) e um pouco mais espaçadas mais ao oeste. A leste além de muitas manchas intensas podemos ver as linhas que as interligam. Na Europa vemos grandes manchas onde se localizam Paris e Londres e enormes borrões negros que dominam os países baixos e o oeste da Alemanha bem como o norte da Itália.



Imagem 6
Tomás Ribas, *Remote Sensing (Norte/Nordeste do Brasil)*, 2021, Impressão em filme radiográfico 15x30cm. | © Direitos do autor.

Na imagem 6 é possível ver uma parte do Norte e do Nordeste brasileiro. Perto da costa temos bastante informação luminosa porém no interior, tirando o ponto mais escuro, que se refere a cidade de Manaus e alguns outros como Santarém e Altamira, temos pouquíssimas manchas.

Essas marcas expostas dos territórios super iluminados são sustentadas pela exploração e destruição das áreas ainda escuras. A luz e a escuridão aí presentes representam modos inteiramente distintos de vida. Modos de vida que estão em guerra entre si. Guerra bem expressa na ofensiva constante da luz para colonizar a escuridão. Eliane Brum, jornalista brasileira que anos atrás deixou São Paulo para se radicar em Altamira, a cidade mais violenta do Brasil, situada à beira do Rio Xingu, no coração da Amazônia, denuncia, no atordoante *Banheiro Òkótó: Uma Viagem à Amazônia Centro do Mundo* (2021), como a

construção da usina de Belo Monte, situada na periferia dessa cidade, destruiu a vida dos povos ribeirinhos. Com a transformação causada pelo represamento das águas do rio e a consequente mortandade de peixes e animais, inundação de vilarejos, entre outras atrocidades, essas pessoas perderam de uma só vez seu sustento, suas casas, suas memórias e sua forma particular de vida. A elas foi oferecida como indenização uma precária habitação nas periferias de Altamira. Povos que viviam em regime seminômade, por morarem em lugares diferentes na época da chuva e na época da seca passaram a ser sedentários. Pessoas que viviam da pesca passaram a morar a quilômetros do rio, a depender de auxílio desemprego e a enfrentar as filas da burocracia brasileira.

Notas Conclusivas

Na observação de Marlow sobre a cidade de Londres está implícita uma visão sobre aquele território iluminado artificialmente como um território desenvolvido, em oposição ao território subdesenvolvido deixado ao livre sabor dos dias e das noites. Mas como encarar esse contraste dessa forma, se considerarmos que estamos em uma nova era geológica, o Antropoceno, causado justamente pela ação do modo de produção capitalista?

Com a série *Remote Sensing* proponho uma reflexão sobre os estigmas associados com a luz e com a escuridão e sobre como esses estigmas estão presentes na ideia de desenvolvimento. A luz abstrata da razão e a luz eletrificada das cidades se unem na premissa de crescimento económico infinito. A distribuição da iluminação artificial na superfície do planeta, mapeada pelas imagens de satélite, é indicativa da extrapolação do global sobre o planetário, ou seja, da interferência causada pelo modo de produção capitalista, em um processo de uma magnitude muito maior que a escala humana. Para assegurarmos um futuro menos pior, tanto quanto repensarmos a ideia de desenvolvimento é essencial refletirmos sobre o lugar da luz e da escuridão.

Financiamento

Este trabalho é financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) no âmbito da Bolsa de Doutoramento com Ref^a: BD 06812/2020.

O autor agradece o contributo de Aurora dos Campos, Prof. Gabriela V. Pinheiro, Prof. Fernando José Pereira e Sandra Edler.

Bibliografia

- Achebe, Chinua. 2016. “An Image of Africa: Racism in Conrad’s *Heart of Darkness*”. *The Massachusetts Review* 57(1), 14-27. <https://doi.org/10.1353/mar.2016.0003>.
- Acosta, Alberto. 2016. *O Bem Viver: Uma Oportunidade para Imaginar Outros Mundos*. São Paulo: Elefante.
- Brum, Eliane. 2021. *Banzeiro Òkòtó: Uma Viagem à Amazônia Centro do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Chakrabarty, Dipesh. 2021. *The Climate of History in a Planetary Age*. Chicago: University of Chicago Press.
- Conrad, Joseph. 1999. *O Coração das Trevas*. Lisboa: Estampa.
- Conrad, Joseph. 1902. *Heart of Darkness*. UNKNOWN. Kindle Edition.
- Huang, Qingxu, Xi Yang, Bin Gao, Yang Yang, and Yuanyuan Zhao. 2014. «Application of DMSP/OLS Nighttime Light Images: A Meta-Analysis and a Systematic Literature Review» *Remote Sensing* 6(8): 6844-6866. <https://doi.org/10.3390/rs6086844>.
- Kampel, Silvana Amaral, Gilberto Câmara, and Antônio Miguel Monteiro. 2001. *Sensoriamento Remoto na Detecção de Atividades Humanas na Amazônia — Explorando Imagens Noturnas DMSP/OLS*. Relatório Técnico.
- Kopenawa, Davi, and Bruce Albert. 2015. *A Queda do Céu: Palavras de um Xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Latour, Bruno. 1993. *We Have Never Been Modern*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.
- Malm, Andreas, and, Alf Hornborg 2014. “The geology of mankind? A critique of the Anthropocene narrative”. *The Anthropocene Review*, 1(1): 62-69. <https://doi.org/10.1177/2053019613516291>.
- Stengers, Isabelle. 2009. *Au Temps des Catastrophes: Résister à la Barbarie qui Vient*. Paris: Éditions La Découverte.

Nota biográfica

Tomás Ribas (1976) é artista plástico e desenhador de luz. Participou de exposições no Brasil, Portugal, França, Holanda, Suécia, República Tcheca e Coreia do Sul. É mestre em Arte e Design para o Espaço Público pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Bacharel em cenografia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, estudou escultura contemporânea na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro e fez intercâmbio na École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris. Como desenhador de luz recebeu os prêmios Shell de teatro de melhor desenho de luz para teatro no Rio de Janeiro de 2013, 2010 e 2006 pelas peças *Moi Lui*, dirigida por Isabel Cavalcanti, *RockAntygona* dirigida por Guilherme Leme e “O Perfeito cozinheiro das almas desse mundo” dirigida por Jefferson Miranda (também indicada ao prêmio Eletrobrás). Foi também indicado para o prêmio Shell de 2008 pela peça “Cine-teatro limite”, para o Prêmio Shell de teatro de 2005 pela peça “A incrível Confeitaria do senhor Pellica” de Pedro Brício e para o prêmio Shell de teatro de

2004 pela peça “Dilacerado”. Ganhou o prêmio Questão de Crítica de 2012 com a Peça “Breu” Dirigida por Maria Silvia Siqueira Campos e Miwa Yanagizawa e de 2013 com a peça *Moi Lui*, na qual foi vencedor também do prêmio Cesgranrio de teatro. Atualmente participa do programa de doutoramento em Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto como bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e investigador integrado do i2ADS (Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade) onde investiga sobre a utilização da luz, no capitalismo, como forma de controle social.

ORCID

[0000-0002-2176-9957](https://orcid.org/0000-0002-2176-9957)

Ciência Vitae ID

[BE12-2241-EED6](https://www.cienciavitae.pt/BE12-2241-EED6)

Morada institucional

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Avenida Rodrigues de Freitas, 265, 4049-021 Porto | Portugal.

Recebido Received: 2022-09-30

Aceite Accepted: 2023-02-28

DOI <https://doi.org/10.34619/uoh2-oyij>

ENSAIOS VISUAIS

VISUAL ESSAYS

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

VISHVESH PRABHAKAR KANDOLKAR

Goa College of Architecture (Goa University)

wishvesh@gmail.com

R. BENEDITO FERRÃO

William & Mary

rbferrao@wm.edu

Abstract

In this photo essay, we offer a variety of representations of the Basilica of Bom Jesus, the structure which famously houses the remains of St. Francis Xavier, highlighting its aesthetic transformations historically. Through this visual journey, we intervene in ongoing debates about the Basilica's appearance, these having arisen over the necessity to alter the building's iconic look. Such visual education may then hasten its replastering, a restoration that returns the Basilica to its original form and will extend its life by protecting it from climate-related damage. Goan Architecture | Simulacra | Climate Change | Portuguese Post/Colonialism

Keywords

Resumo

Neste ensaio fotográfico, oferecemos uma variedade de representações da Basílica do Bom Jesus, a estrutura que abriga famosamente os restos mortais de São Francisco

Xavier, destacando suas transformações estéticas ao longo da história. Através desta jornada visual, intervimos em debates em curso sobre a aparência da Basílica, surgidos pela necessidade de alterar a aparência icônica do edifício. Tal educação visual pode acelerar sua reconstituição, uma restauração que retorna a Basílica à sua forma original e prolongará sua vida protegendo-a de danos relacionados ao clima.

Palavras-chave

Arquitetura Goesa | Simulacros | Mudanças Climáticas | Portuguesa Pós/Colonialismo

Image 1

Likely the earliest photograph of the Basilica, this image (taken c. 1855-62 by British photographers Johnson William and William Henderson) shows the structure in its original plastered form | Source: DeGolyer Library, Southern Methodist University.



“If looks could kill...,” the expression goes. If this were the case, then the sixteenth-century Basilica of Bom Jesus, one of Goa’s most iconic monuments, may well be a victim of its famed appearance (Ferrão 2021). In this photo essay, we enlist a visual history of the structure, which famously houses the remains of St. Francis Xavier, to evidence how its look has evolved over the longue durée of its existence.

This visual recounting intends to intervene in ongoing debates about the Basilica’s appearance, these having arisen over the necessity to alter the building’s iconic exterior. To withstand further damage from Goa’s annual monsoons, the external surface of Bom Jesus requires plastering. At the same time, this may suggest that the building’s look will transform beyond recognition; its history, when rendered visually, advises otherwise.



Image 2
A 2021 Photograph showing
the Basilica of Bom Jesus as it
appears now, sans plaster
| © Lester Silveira.



Image 3

A 2016 tourist souvenir featuring a likeness of Bom Jesus. The monument is juxtaposed with the image of a beach, combining two contemporary attractions of Goa. | © Vishvesh Prabhakar Kandolkar.

The monument's present-day unplastered aspect, fixed in the popular imagination by tourism-related visual culture, has cemented the iconicity of the building while simultaneously relying on its historic acclaim as a symbol synonymous with Goa (Kandolkar 2020). To counter such fixity, our visual essay demonstrates that how the Basilica is viewed is as much a product of deliberate alterations as it is of that view being influenced by the power of representation itself.

Image 4

This is Not the Basilica! (2021), a digitally manipulated photograph by Vishvesh Prabhakar Kandolkar highlights the monsoonal damage sustained by the Basilica. From the exhibition *Goa: A Time That Was* (2021), curated by Leandr  D'Souza at Sunaparanta Goa Centre for the Arts, Panjim.



Image 5

An 1890 photograph of
the Basilica by Souza & Paul
| Source: Central Library,
Panjim.



As Baudrillard influentially contends, the real only exists in the possibility of its representability (1988). In the case of the Basilica, that contemporary Goans believe its current unplastered look has always been its only reality derives from specific political manipulations and historical occlusions. Today, a generation of Goans has grown accustomed to seeing the Basilica's exposed laterite walls, but this is not how it appeared until about 70 years ago.

FOTO. SOUZA & PAUL
NOVA-00A



Image 6

These contrasting images demonstrate the changes wrought upon the Basilica between the late-nineteenth century and the contemporary moment. In juxtaposition, the Basilica of Bom Jesus in 2022 (© Lester Silveira) and the plastered surface of the church as it looked two centuries prior in the Johnson William and William Henderson photograph of c. 1855 (Source: DeGolyer Library, Southern Methodist University).

The former Director of the Department of Monuments in Portugal — architect-restorer Baltazar da Silva Castro — appointed by the colonial government to Goa in the 1950s brought about the dramatic transformation of the Basilica by having its external plaster removed. Only from that point on was the underlying laterite stone left exposed.

Intended to “age” the look of the already ancient building (the construction began in 1594), the renovation took place during a period of rising anti-colonialism globally and was politically motivated. Attempting to provide ocular proof of the longevity of the Portuguese presence in Goa, the ageing of the Basilica was also meant to indicate the long-standing aesthetic influences of Iberian culture on Goan architecture. However, the Basilica is uniquely Goan in its genesis, even as it remakes European design elements (Kandolkar 2020).



**a world famous
monumental shrine**

The Basilica of Bom Jesus where the sacred relics of St. Francis Xavier are enshrined is a world famous monumental shrine. Thousands of pilgrims from far and near visit this place every year.

With a history that stretches as far back as the mythological era, Goa abounds in historical landmarks, ancient temples, majestic churches, picturesque holiday resorts and enchanting beaches.

**come to GOA for a pilgrimage
or a holiday**

DEPARTMENT OF TOURISM
Government of Goa, Daman & Diu, Panjim.

Image 7
Image of Bom Jesus in an advertisement by the Department of Tourism, Government of Goa, published in the magazine *Goa Today* (Oct. 1966) | Source: Central Library, Panjim.

PAGINA 4 O HERALDO

**The little that you sleep...
sleep well on**



Dunlopillo

**ready for you
in the best hotels*
in Goa.**

Wake up truly rested
One endless whirl of sightseeing and pilgrimage. So you've got to cram in some real rest each night. Even if you go to bed in the small hours, and wake up bright and early.
Perhaps you won't notice how Dunlopillo works while you sleep. Supporting every inch of you to help you relax faster. Adjusting itself perfectly to your weight. Circulating air through its millions of tiny pores to keep your bed fresh and at room temperature. No stuffiness. No sag. No bunching up. So you'll wake up feeling on top of the world. Ready for another full day!

* Hotel Mandovi, Keni's Hotel, Hotel Aroma, Hotel Sona, Hotel Vistar, Hotel Zuari, Tourist Hotel, Government Rest House - Margao.

Dunlopillo
the comfort that has
no substitute.

Image 8
Image of Bom Jesus in an advertisement published in the newspaper *O Heraldo* (Dec. 22, 1974) | Source: Central Library, Panjim.

Significantly, the Basilica's present image has been frozen in time by its simulacral and recursive use in a slew of representative objects and advertisements, most having to do with promoting Goa as a holiday destination. This surfeit of latter-day representations could be countered by institutional authorities making the public aware of the visual history of this building in its earlier plastered manifestations.



Resurfacing older images of the Basilica could inspire the Goan public to see that, of the many forms the building has taken, its latest unplastered appearance has only occupied the shortest period of its lifetime. Such visual education may then hasten its replastering, a restoration that returns the Basilica to its original form and will extend its life by protecting it from climate-related damage.

Image 9

A miniature replica of Bom Jesus constructed for Mini India Park (a real estate project in Quellossim, South District, Goa) highlights how the unplastered church has been replicated as a popular representative symbol of Goa. Photo from 2016. | © Vishvesh Prabhakar Kandolkar.

Bibliography

- Baudrillard, Jean. 1988. "Simulacra and Simulations." In Jean Baudrillard: Selected Writings, edited by Mark Poster, 166–184. Stanford: Stanford University Press.
- Ferrão, R. Benedito. 2021. "'This is Not the Basilica' Explores how an Iconic Goan Monument became a Victim of its Fame," Scroll.on September 26, 2021. <https://scroll.in/article/1006213/this-is-not-the-basilica-explores-how-a-famous-goan-monument-became-a-victim-of-its-own-fame>.
- Kandolkar, Vishvesh Prabhakar. 2020. "Restoring Basilica of Bom Jesus, and the Role of Archaeological Survey of India." *Economic & Political Weekly* 55 (36): np. <https://www.epw.in/engage/article/restoring-basilica-bom-jesus-and-archaeological-survey-india>.

VISHVESH PRABHAKAR KANDOLKAR

Biographical note

Vishvesh Prabhakar Kandolkar, PhD, is an Associate Professor of Architecture at Goa College of Architecture (Goa University) and the Programme Coordinator of the Master of Architecture in Urban Design programme at the college. His research on Goa's architectural history focuses on early modern church design as well as the evolution of Indo-Portuguese aesthetics from the colonial to the postcolonial period. His writing has appeared in peer-reviewed journals, including *World History Bulletin*, *Verge: Studies in Global Asias*, *the Oxford Journal of Hindu Studies*, *eTropic*, *the Journal of Human Values*, and *Economic and Political Weekly*.

ORCID

[0000-0001-5150-9024](https://orcid.org/0000-0001-5150-9024)

Institutional address

Goa College of Architecture, Dr. T. B. Cunha Educational Complex, Altinho, Panjim, Goa

R. BENEDITO FERRÃO

Biographical note

R. Benedito Ferrão is an Assistant Professor of English and Asian & Pacific Islander American Studies at William & Mary. He has been the recipient of fellowships from the Fulbright, Mellon, Endeavour, and Rotary programmes, the Bayreuth Academy of Advanced African Studies, and the American Institute of Indian Studies. Curator of the 2017-18 exhibition *Goa, Portugal, Mozambique: The Many Lives of Vamona Navelcar*, he edited a book of the same title (Fundação Oriente 2017) to accompany this retrospective of the artist's work.

ORCID

[0000-0002-1160-8383](https://orcid.org/0000-0002-1160-8383)

Institutional address

William & Mary, Williamsburg, VA 23185, USA

Received Recebido: 2022-09-25

Accepted Aceite: 2023-02-22

DOI <https://doi.org/10.34619/2jqk-xthf>

What do you see?

O que vê?

MATAMBA KOMBILA

Independent Filmmaker

contact@dougantsi.com

I am the offspring of parents who originate from the coloniser's land and the colonised one. I am generally well integrated on the colonised land, yet often perceived as "white". On the coloniser's land, I am othered. Therefore, when the discussion about gaze arises, I often wonder where mine stands. I don't have an answer to that. But I believe that my film work speaks to the questioning, so I submitted myself to an exercise. I selected excerpts of my films that are emblematic of my work, hoping that analysing them would provide an answer.





My work tells me stories of unity, division, beauty, exile, resilience, tradition, future, hope, roots, freedom, love, exploitation, abuse, and sweet childhood.

-
- 1 "A Walk in Beauty" | ©DougantsiFilms.
 - 2 "Legacy by Studio189" | ©studio189.
 - 3 "Mundele" | ©DougantsiFilms.



When I started looking into the visual commonality between all of these images, and by extension of all of my films, I noticed the omnipresence of skies, suns, grass, leaves, trees, plants, flowers, sea, rivers... As well as the presence on my sets of variations on natural elements, such as wood boards, fabrics with organic patterns, in street art, interiors designs, etc. I noticed that I often place my protagonist against said elements when I shoot them close up. Now, this brings me back to my gaze. I grew up in Gabon and frequently went to France to visit my mother's side of the family. Then, I often felt like an outsider, not fitting any established box. Neither black nor white, I was a special breed. It seemed most difficult to comprehend how to relate to me. Therefore, and by default, nature became my safe space because we were always physically close. She was never judgmental and always inspiring. I spent much time with her and learned a lot from her. I now realise that she has become my co-creator. She is my space of attunement.



Through my work, I try to elevate the viewers' consciousness and make them want to create better, more just communities.

Friends recently taught me that there is no word for nature in several African languages. It is part of the All, just like Humans, Animals, and Birds. In most European definitions, though, nature encompasses all except the Human. I envision myself as one element of the natural world, just as crucial as an elephant, a tree or a rock.



Surrounding my protagonists with nature or some representation of it echoes greater forces, the spirits of our ancestors, all which exists and that we don't see. It's a reminder that we are mere humans. It urges never to forget to look within, around, and beyond; to leave prejudice and judgment behind; to surrender to the greater good.

1 "Sens Dessus Dessous" | ©DougantsiFilms.

2 "A Walk in Purpose" | ©DougantsiFilms.



I want to entice the viewers into the tender, loving caring beyond themselves, and understand that all that surrounds us is also an intrinsic part of us. It is us. As much as we are it. It is we.

Filmography

EMO. Matamba Kombila. Dougantsi Films, Gabon, 2021, 45 min.
Legacy by Studio 189. Matamba Kombila. Studio 189, Ghana, 2020, 14 min.
influenceu.ses.rs. Matamba Kombila. Holowaba Groupe, Guinea/Gabon, 2020, 28 min.
Mundele. Matamba Kombila. Dougantsi Films, Congo/Gabon, 2019, 10 min.
Sens Dessus Dessous. Matamba Kombila. Dougantsi Films, Gabon, 2018, 93 min.
DD Teddy Bear. Matamba Kombila. MyryaM Maxo, USA, 2016, 4 min.
A Walk in Purpose. Matamba Kombila. Dougantsi Films, USA, 2014, 4 min.
A Walk in Beauty. Matamba Kombila. Dougantsi Films, USA, 2014, 5 min.

Biographical note

Matamba Kombila is an award-winning self-taught filmmaker, a conservationist, an educator and an author. At 40 in 2010, she decided to leave the fashion industry where she had always worked. She had reached a glass ceiling and wanted to push further her creative side. She decided to follow her heart and took on filmmaking. Her films aim to raise consciousness to create better, more just communities. It has been screened in festivals worldwide and broadcast on commercial television and VOD. Through her production company *Dougantsi Films*, she produces short or feature documentaries or fiction and creates commercial content for companies or institutions. Her mini TV/Web series, *Sens Dessus Dessous*, 2018, is currently in distribution, and her most recent work, the stage play “*EMO*”, 2021, is in distribution.

Institutional address

Dougantsi Films, Cité Bahia, Alénakiri, BP861,
 Libreville, Gabon.
 contact@dougantsi.com
 www.matambakombila.com

Received Recebido: 2022-10-09

Accepted Aceite: 2023-02-28

DOI <https://doi.org/10.34619/ruaq-gbvi>

Performing the (private) archive, rethinking history, and rewriting memory

Arquivos privados: Repensando a história e reescrevendo a memória através da performance

ANA JANEIRO

Instituto Politécnico de Lisboa Escola Superior
de Comunicação Social, Portugal
ajaneiro@escs.ipl.pt

This visual essay reflects on the importance of private photographic archives in the rethinking of history and the reshaping of memory. It demonstrates how performance can be used as a valid research tool in the study of photographic images.

The photographic albums of two families, my grandparents (my mother's and father's parents), represent a period in Portugal's history (1940-1975) scarred by one of the longest fascist dictatorships. The photographic work approaches the photographs in the family albums from both families, in an iconographic analysis. Focusing specifically on the images of my two grandmothers, as representative of two women's lives during this historical period. Both women lived under the same dictatorial regime, but one lived in mainland Portugal (Antonieta Fernandes) and the other in Portuguese overseas territories, India (1951-61) and Mozambique (1962-75) (Gisela Janeiro). The images in this essay refer to the period she lived in India.

The starting point was to investigate and analyse the archives. The images from both families' albums were juxtaposed to create diverse narratives from the original album ones. The second part was the performative interpretation of the images. This process began with acts of mimicry and a re-enactment of the same gestures which were revealed in the archive photographs. The performance was constructed in several stages: Stage 1: mimicry/mimesis; Stage 2: repetition; Stage 3: embodiment; Stage 4: deconstruction. The images presented form the project titled *The Archive Is Present*.

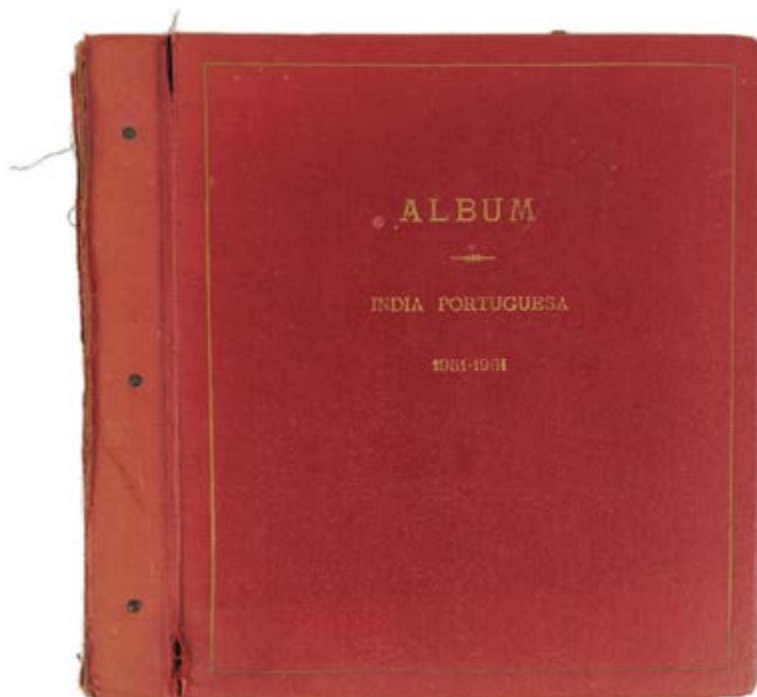
The historical contextualisation of the archive was crucial to understanding the politics of the New State's regime over women and their bodies. Representations of women in media and propaganda were restricted to the housewife. The New State would generate the hierarchy of the household, creating concepts of femininity such as the good mother, good housewife, submissive, and polite, all under the selfless ideal of caring for others in self-abnegation.

Understanding that the family was indeed permeable to the influence of the visual propaganda strategy was crucial and one of the critiques developed in the acts of performance. The composition of the images, the *mise en scène* (often symmetrical), and the clear influence of the regime's iconography on the photographs and the regime's policies on women's bodies are ingrained in the family archive. The juxtaposing of the two women's photographs demonstrated, through the iconographic analysis, that the iconography of the propaganda influenced only the images in the Fernandes archive.

Ultimately, for the acts of performance, this meant that only the images of Antonieta went through a process of deconstruction. None of Gisela's selected poses are enacted through stage 4. It is not a coincidence and certainly not random, although it was not intentional. The intuitive character of the performance weighed on which steps were developed through which poses. The fact that Antonieta's poses were the only ones that needed to be taken further and decodified meant that they were more coded to start with. Some of Antonieta's poses were physically difficult to mimic, her postures so distant and unfamiliar to my own body. In the enactments, I needed not only to identify with Antonieta's poses, but also to deconstruct them, whilst in Gisela's there was never a need for deconstruction. Gisela's images were already familiar. There was no rigidity of pose visible in them and therefore, no need to free myself of them. There was no imprint of the dictatorship in them.

Just as the family archive intertwines official history, I needed to involve myself in the interpretation of the archives and the images in them. Using embodiment was a crucial part of the method. Positioning myself within an "other" body was decisive to fully comprehending the meaning and influence the dictatorial regime had had on, not simply my family, but my country and my culture. Recognizing otherness through myself and discovering meaning and peace within this otherness and within myself.

Janeiro



Fernandes



Antonieta
Fernandes



Sintra, Portugal, c. 1955

Gisela
Janeiro



Damão, India, 1950



Amarante, Portugal, c. 1956



Goa, India 1957



Portugal c.1953



Goa, India, February 1952



photograph, Fernandes archive



MPF summer camp
("Recordação de Férias," 1941)



Detail of photograph, Fernandes archive



Menina e Moça (Maiden and Modest)
nº 24, April 1949



photograph, Fernandes archive



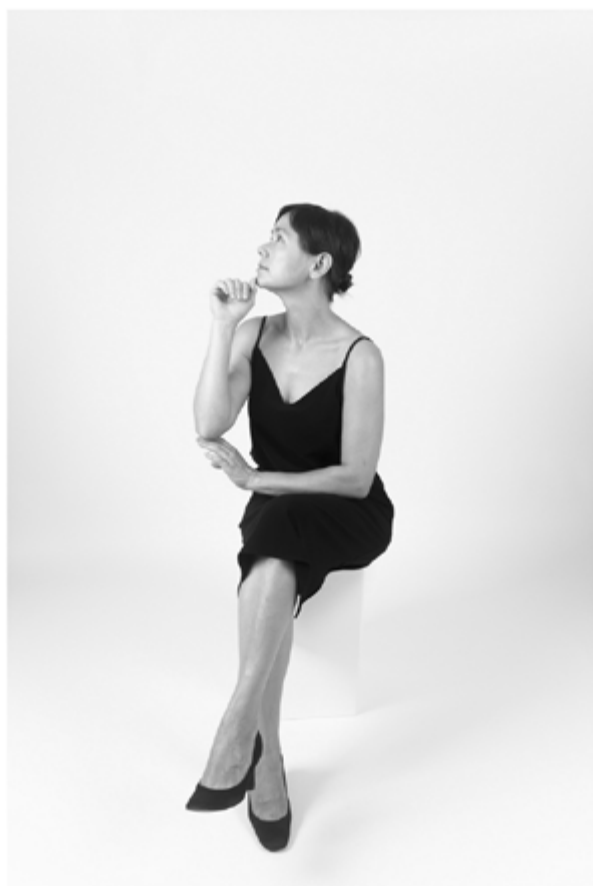
From Album Portugal 1940

Antonieta Fernandes





The Archive is Present

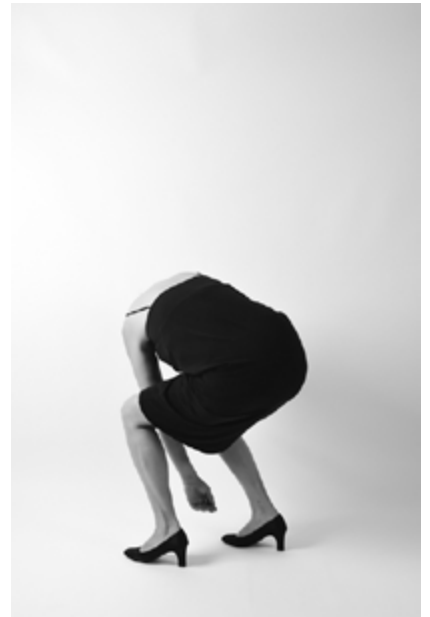
















Bibliography

- Cova, Anne, and António Costa Pinto. 2002. "Women under Salazar's Dictatorship." *Portuguese Journal of Social Science* 1(2): 129-46. <https://doi.org/10.1386/pjss.1.2.129>.
- Hirsch, Marianne. 2012. *Family Frames Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge & London: Harvard University Press, 2012.
- Janeiro Fernandes, Ana. 2019. "Gazing at the Family: Archives, Performance and Portuguese Photography (1940-1975)." PhD thesis, University of Westminster Westminster School of Arts. <https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/item/qy47z/gazing-at-the-family-archives-performance-and-portuguese-photography-1940-1975>.
- Jones, Amelia. 2002. "The 'Eternal Return': Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment." *The University of Chicago Press* 27(4): 947-78. <https://doi.org/10.1086/339641>.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations* 26:7-24. <https://doi.org/10.2307/2928520>.
- Reading, Anna. 2014. "Making Memory Work for Feminist Theory." In *The SAGE Handbook of Feminist Theory*, edited by Mary Evans, Clare Hemmings, Marsha Henry, Hazel Johnstone, Sumi Madhok, Ania Plomien, and Sadie Wearing, 196-214. London: SAGE Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781473909502.n12>.
- Tamboukou, Maria. 2011. "Archive Pleasures or Whose Time Is It?" *Forum: Qualitative Social Research* 12(3). <https://doi.org/10.17169/fqs-12.3.1733>.
- Tamboukou, Maria. 2013. "Archival Research: Unravelling Space/Time/Matter Entanglements and Fragments." *Qualitative Research* 14(5): 617-633. <https://doi.org/10.1177/1468794113490719>.

Biographical note

Ana Janeiro is a photographer, artist, teacher and researcher. She develops her work and artistic research within self-portraiture and performance photography. She holds a PhD from the University of Westminster (2019) and an MA in Photography from the KIAD (currently UCA) UK. She studied fine Arts at the Universidade de Lisboa, in Lisbon. She teaches at the School of Communication and Media Studies of the Lisbon Polytechnic and in IADE. Exhibiting regularly since the 2000's, he has exhibited in Portugal, UK, India, Brazil and Belgium. She is represented in several art collections.

ORCID

[0000-0002-7357-684X](https://orcid.org/0000-0002-7357-684X)

Ciência Vitae ID

[Co17-6337-980D](https://cienciavitae.org/Co17-6337-980D)

Institutional address

Escola superior de comunicação social do IPL.
Campus de Benfica do IPL, 1549-014 L,
Lisboa, Portugal.

Received Recebido: 2022-09-30

Accepted Aceite: 2023-03-03

DOI <https://doi.org/10.34619/gaih-mzxn>

RECENSÕES

BOOK REVIEWS

Krachenski, Naiara. 2022. *Dominar, Colonizar, Classificar. Colonialismo alemão, fotografia e racismo (1884-1943).* São Paulo: Editora Dialética.

SÍLVIO MARCUS DE SOUZA CORREA

Universidade Federal de Santa Catarina

Departamento de História

silvio.correa@ufsc.br

Publicado em meados de 2022, o mais recente livro da historiadora Naiara Krachenski é fruto de sua tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (Brasil). Trata-se de uma primeira tese em história escrita em língua portuguesa sobre a visualidade colonial alemã. Outras teses acadêmicas trataram de temas correlatos como, por exemplo, a tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro de Anelise Freitas Pereira Gondar, intitulada “Destinos flutuantes, futuros imaginados: por uma História Global da educação colonial feminina alemã na primeira metade do século XX, e defendida em 2018. Assim como Anelise F. P. Gondar, Naiara Krachenski atentou para o envolvimento da Liga Feminina da Sociedade Colonial Alemã com o projeto de império colonial ultramarino do II Reich. Se outros trabalhos já tinham tratado da relação entre o imperialismo colonial alemão e a participação das mulheres (Wildenthal, 2001; Todzi, 2008), o livro da historiadora brasileira inova pela primazia conferida às fotografias como objeto de estudo e fonte visual.

A novidade em termos historiográficos os leitores encontram na abordagem teórico-metodológica da autora sobre os usos da fotografia durante o colonialismo alemão na África. Para escrever um livro sobre as formas de dominar, colonizar e classificar através de fotografias, a jovem historiadora recorreu a milhares delas disponíveis na coleção digital do arquivo colonial de imagens da Biblioteca da Universidade de Frankfurt (Alemanha). Trata-se do acervo da Sociedade Colonial Alemã, a mais importante instituição colonial do II Reich que chegou a ter mais de 40.000 afiliados em 1914. Suas

atividades buscavam despertar o interesse da população alemã pela questão colonial. Também apoiava empresas alemãs no ultramar, prestava vários serviços às famílias de colonos e auxiliava na formulação da política colonial. Produzia ainda material informativo e de comunicação para cultivar o germanismo nas colônias. Com a virada política na Alemanha em 1933, ela foi incorporada à Liga Colonial do III Reich. Dez anos depois, ela encerrou suas atividades. Além de seu rico acervo fotográfico, a Sociedade Colonial Alemã tinha uma biblioteca com milhares de títulos de literatura colonial e um grande número de periódicos coloniais (Correa, 2021:114).

Em seu livro anterior, Krachenski (2016) já havia utilizado fontes visuais da mesma coleção digital alemã. Dessa vez, a ênfase recaiu sobre as fotografias que a historiadora analisou a partir de uma metodologia tributária ao professor da Universidade do Colorado, David Ciarlo, e autor de um livro de referência sobre racismo e cultura visual durante o Segundo Império Alemão (Ciarlo, 2011). A metodologia empregada pela historiadora lhe permitiu trabalhar com grupos temáticos de imagens que remetem a um regime visual colonial alemão. Como ela mesma afirma na introdução, a intenção dessa obra foi justamente “elaborar uma significação histórica do regime de visualidade produzido pela Sociedade Colonial Alemã [Deutsche Kolonialgesellschaft/DKG].” Para atingir tal intento, foram elaborados três grupos temáticos para a análise de imagens do arquivo da DKG. Além de um primeiro capítulo cujo tema é a cultura visual à época do império colonial alemão, os demais capítulos do livro correspondem aos três grupos temáticos, ou seja, a câmera fotográfica que captura a natureza africana e, ao mesmo tempo, domestica a paisagem (colonial) e, por conseguinte, que coloniza e que classifica as gentes africanas.

A partir da análise de fotografias, a historiadora atentou para quem observa, quem opera a máquina fotográfica. Esmiúça a mirada colonial em diversos olhares, isto é, aquele que se apropria, que transforma, que disciplina, que cuida, que revela, que persiste, que fixa e que “ocidentaliza”. Para cada uma dessas atribuições para o poder ótico do colonialismo alemão foi dedicado um subcapítulo.

O livro acaba por extrapolar o período colonial alemão, pois abordou ainda a nostalgia colonial na Alemanha do entre-guerras, a produção e a circulação de certas imagens ainda marcadas pela experiência colonial alemã. Muito embora trate de algumas fotografias publicadas nas páginas da revista ilustrada *Kolonie und Heimat*, a análise não aprofundou o circuito social de muitas delas, tampouco desenvolveu um estudo sobre a narrativa visual da propaganda colonial no discurso desse periódico alemão. Nesse sentido, o trabalho de Catherine Repussard (2015) sobre a ideologia colonial e o imaginário mítico na revista *Kolonie und Heimat* resta uma referência incontornável para quem se interessa pelo órgão independente da Liga Feminina da Sociedade Colonial Alemã, bem como os trabalhos de Lora Wildenthal (2001) e de Kim Todzi (2008).

O último livro de Naiara Krachenski faz parte de uma nova seara dos estudos em cultura visual e da lavra de uma nova geração de historiadores como é também o caso

do livro *À sombra do colonialismo: fotografia, circulação e o projeto colonial português*, de Marcus Vinícius de Oliveira (2021), para ficar em dois exemplos. *Dominar, Colonizar e Classificar* vem suprir uma lacuna nos estudos de cultura visual realizados no Brasil sobre a visualidade colonial alemã. Mas como ensinou Roland Barthes, a fotografia pode ser louca ou sensata. Naiara Krachenski escolheu submeter às fotografias e seu espetáculo “ao código civilizado das ilusões perfeitas”. Espera-se que no seu próximo livro, ela brinde seus leitores com sua análise atilada de imagens que contêm o “despertar da intratável realidade” e que pode-se também afrontar na fotografia (Barthes, 2015: 98-99).

Bibliografia

- Roland Barthes, 2015. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Ciarlo, David. 2011. *Advertising Empire: race and visual culture in Imperial Germany*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Correa, Sílvia Marcus de Souza. 2021. “As marcas do silêncio em imagens de arquivo.” In *Arquivos & Imagens. Fotografias e filmes*, coordenado por Teresa Mendes Flores, Sílvia Marcus de Souza Correa e Soraya Vasconcelos, 108-135. Lisboa: ICNOVA.
- Gondar, Anelise Freitas Pereira. 2018. “Destinos flutuantes, futuros imaginados: por uma História Global da educação colonial feminina alemã na primeira metade do século XX.” Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- Krachenski, Naiara. 2016. *As colônias alemãs perdidas na África*. Curitiba: Editora Prismas.
- Oliveira, Marcus Vinícius. 2021. *À sombra do colonialismo: fotografia, circulação e o projeto colonial português (1930-1951)*. São Paulo: Letra e Voz.
- Repussard, Catherine. 2015. *Idéologie coloniale et Imaginaire mytique: La revue Kolonie und Heimat de 1909 à 1914*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.
- Todzi, Kim Sebastian. 2008. *Rassifizierte Weiblichkeit. Der Frauenbund der deutschen Kolonialgesellschaft zwischen weiblicher Emanzipation und rassistischer Unterdrückung*. München: GRIN Verlag.
- Wildenthal, Lora. 2001. *German Women for Empire, 1884-1945*. Durham: Duke University Press.

Nota biográfica

Sílvia Marcus de Souza Correa é professor do departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil), investigador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e membro da equipa de investigação do projeto Photo Impulse (PTDC/COM-OUT/29608/2017). Seu interesse científico é pela história dos impérios coloniais (séculos XIX e XX), com publicações na área da história visual do colonialismo em África, com ênfase nas relações entre ciências e impérios coloniais.

ORCID

[0000-0002-0364-6590](https://orcid.org/0000-0002-0364-6590)

Morada institucional

Universidade Federal de Santa Catarina
(Campus Florianópolis)
Centro de Filosofia e Ciências Humanas | CFH
Departamento de História
R. Eng. Agrônomo Andrei Cristian Ferreira, s/n
Trindade, Florianópolis — SC, 88040-900.

Recebido Received: 2022-09-20

Aceite Accepted: 2023-02-15

DOI <https://doi.org/10.34619/mmhp-gvi9>

